

Chapitre 3 : Le monde

De quoi parle la littérature ? La *mimèsis*, depuis la *Poétique* d'Aristote, est le terme le plus général et coutumier sous lequel on a conçu les relations de la littérature et de la réalité, Dans l'ouvrage monumental d'Erich Auerbach, *Mimé-sis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), la notion allait encore de soi. Auerbach dressait le panorama de ses avatars pendant plusieurs millénaires, d'Homère à Virginia Woolf. Mais la *mimèsis* a été remise en cause par la théorie littéraire, qui a insisté sur l'autonomie de la littérature par rapport à la réalité, au référent, au monde, et soutenu la thèse du primat de la forme sur le fond, de l'expression sur le contenu, du signifiant sur le signifié, de la signification sur la représentation, ou encore de la *sèmiosis* sur la *mimèsis*. Comme l'intention d'auteur, la référence serait une illusion qui fait obstacle à la compréhension de la littérature comme telle. Le comble de cette doctrine a été atteint avec le dogme de l'autoréférentialité du texte littéraire, c'est-à-dire avec l'idée que « le poème parle du poème », un point c'est tout. Philippe Sollers dénonçait brutalement en 1965 le

prétendu réalisme [...] ce préjugé qui consiste à croire qu'une écriture doit exprimer quelque chose qui ne serait pas donnée dans cette écriture, quelque chose sur quoi l'unanimité pourrait être réalisée immédiatement. Mais il faut bien voir que cet accord ne peut porter que sur des conventions préalables, la notion de réalité étant elle-même une convention et un conformisme, une sorte de contrat tacite passé entre l'individu et son groupe social (Sollers, p. 236).

Il n'y a plus de contenu, plus de fond. Lire pour la réalité, comme lorsqu'on cherche les modèles de la duchesse de Guermantes ou d'Albertine, c'est se tromper sur la littérature. Mais alors, pourquoi lit-on ? Pour les références de la littérature à elle-même. Le monde des livres a complètement oblitéré l'autre monde, et nous ne sortons jamais de « La bibliothèque de Babel », recueillie dans les *Fictions* de Borges, livre culte des années théoriques que Foucault commentait à l'ouverture des *Mots et les Choses* (1966), et Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition* (1968).

Les développements de la théorie littéraire, observe Philippe Hamon, ont envoyé le problème de la représentation, de la référence ou de la *mimé sis* « rejoindre dans une sorte de purgatoire critique » les autres questions que la théorie bannissait, comme l'intention ou le style (Hamon, 1982, p. 123). Ces questions taboues, je l'ai dit, sont toutes renées de leurs cendres aussitôt la théorie retirée, au point que bientôt, si l'on n'y prend garde, il faudra rappeler que la littérature parle aussi de la littérature. Après l'auteur et son intention, il s'agit ici de faire le point sur les rapports de la littérature et du monde.

Toute une série de termes posent, sans jamais le résoudre pour de bon, le problème de la relation du texte et de la réalité, ou du texte et du monde : *mimèsis* bien entendu, le terme aristotélicien traduit par « imitation » ou par « représentation » (le choix de l'une ou l'autre traduction est en soi une option théorique), « vraisemblable », « fiction », « illusion », ou même « mensonge », et bien sûr « réalisme », « référent » ou « référence », « description ». Je ne fais que les énumérer pour suggérer l'étendue des difficultés. Il y a aussi des adages, comme le célèbre *ut pictura, poesis* d'Horace (« comme la peinture, la poésie », *Ars poetica*, v. 361), ou cette fameuse « momentanée suspension volontaire de l'incrédulité » qu'on identifie couramment au contrat réaliste liant auteur et lecteur, même si c'était l'illusion poétique procurée par l'imagination romantique que Coleridge décrivait en ces termes : *willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith* (Coleridge, vol. 2, p. 6). Enfin, des notions rivales devront également être examinées, comme celles de « dialogisme » ou d'« intertextualité », qui substituent à la réalité, comme référent de la littérature, la littérature elle-même.

Un paradoxe montre l'étendue du problème. Chez Platon, dans la République, la *mimé sis* est subversive, elle met en danger le lien social, et les poètes doivent être chassés de la Cité en

raison de leur influence néfaste sur l'éducation des gardiens. A l'autre terme, pour Barthes, la mimésis est répressive, elle consolide le lien social car elle a partie liée avec l'idéologie (la doxa), à laquelle elle sert d'instrument. Subversive ou répressive, la *mimésis* ? Pour qu'elle puisse recevoir des qualificatifs aussi éloignés, il ne s'agit sans doute pas de la même notion : de Platon à Barthes, elle a été bel et bien renversée, mais entre les deux, d'Aristote à Auerbach, on n'y a pas vu de mal. Comme à propos de l'intention, je partirai des deux clichés concurrents, l'ancien et le moderne, pour les repenser et nous extraire de leur alternative intimidante : soit la littérature parle du monde, soit la littérature parle de la littérature.

Contre la « mimésis »

« La poétique du récit, estime Thomas Pavel, a pris pour objet le discours littéraire dans sa formalité rhétorique au détriment de sa force référentielle » (Pavel, p. 7). A cette tendance générale de la théorie littéraire faisant bénéficier la forme d'un privilège au détriment de la force, l'article de Jakobson déjà cité, « Linguistique et poétique » (1960), n'a pas été étranger, loin de là, mais, avant lui, les fondateurs de la linguistique structurale et de la sémiotique, Ferdinand de Saussure et Charles Sanders Peirce, avaient établi leurs disciplines en tournant le dos au « dehors référentiel du langage », selon l'expression de Derrida, c'est-à-dire tout simplement au monde des choses. Chez Saussure, l'idée de l'arbitraire du signe implique l'autonomie relative de la langue par rapport à la réalité, et suppose que la signification est différentielle (résultant de la relation entre les signes) et non référentielle (résultant de la relation des mots aux choses). Chez Peirce, la liaison originelle du signe à son objet est cassée, perdue, et la série des interprétants vont indéfiniment de signe à signe sans rejoindre jamais l'origine, dans une sémiosis qualifiée d'illimitée. Selon ces deux précurseurs, du moins tels que la théorie littéraire les a reçus, le référent n'existe pas au-dehors du langage, mais il est produit par la signification, il dépend de l'interprétation. Le monde est toujours déjà interprété, car la relation linguistique primaire a lieu entre des représentations, non entre le mot et la chose, ni entre le texte et le monde. Dans la chaîne sans fin ni origine des représentations, le mythe de la référence s'évapore.

Identifié à ces prémisses antiréférentielles, le texte de Jakobson a été le décalogue de la théorie, ou en tout cas l'une de ses tables de la loi, fondant la théorie littéraire sur le modèle de la linguistique. Jakobson, on s'en souvient, y distinguait six facteurs définissant la communication — destinataire, message, destinataire, contexte, code et contact - et déterminant six fonctions linguistiques distinctes. Deux de ces fonctions sont ici particulièrement requises : la fonction référentielle, orientée vers le contexte du message, c'est-à-dire le réel, et celle qui a pour visée le message en tant que tel, envisagé pour son propre compte, fonction que Jakobson appelait poétique. Jakobson soulignait bien qu'«il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction » (Jakobson, 1963, p. 214), et aussi que «toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse» (ibid., p. 218). Il notait cependant que, dans l'art du langage, c'est-à-dire la littérature, la fonction poétique est dominante par rapport aux autres, et donc qu'elle prévaut en particulier sur la fonction référentielle ou dénotative. En littérature, l'accent serait mis sur le message.

Cet article était assez vague, plutôt programmatique qu'analytique. Nicolas Ruwet, son traducteur de 1963, en a noté depuis lors les faiblesses, au premier chef l'absence de définition du message, et par conséquent l'imprécision sur la nature réelle de la fonction poétique, laquelle met l'accent sur le message : s'agit-il en l'occurrence d'une emphase sur la forme ou sur le contenu du message (Ruwet, 1989) ? Jakobson n'en dit rien, mais, dans le climat contemporain de méfiance pour le contenu auquel cet article a lui-même contribué, on a tacitement conclu que la fonction poétique était associée exclusivement (ou à peu près) à la forme du message. Les précautions de Jakobson n'ont donc pas empêché sa fonction poétique de devenir déterminante pour la conception, usuelle depuis lors, du message poétique comme soustrait à la référentialité, ou du langage poétique comme étant à lui-même sa propre référence : les clichés de l'autotélisme et de l'autoréférentialité sont ainsi à l'horizon de la fonction poétique jakobsonienne.

Une autre source de ce déni de la réalité opéré par la théorie est à trouver dans le modèle que Lévi-Strauss donnait, dès le lendemain de la guerre, dans son article programme, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie » (1945), qui s'inspirait déjà de Jakobson, à l'anthropologie et aux sciences humaines en général : celui de la linguistique structurale, en particulier de la phonologie. Sur cette base, l'analyse du mythe, puis du récit à son tour sur le modèle du mythe, a donné lieu au privilège de la narration, comme élément de la littérature, et par conséquent au développement de la narratologie française, comme analyse des propriétés structurales du discours littéraire, de la syntaxe de ses structures narratives, au détriment de tout ce qui concerne, dans les textes, la sémantique, la mimésis, la représentation du réel, et notamment la description. Dans la dualité de la narration et de la description, conventionnellement pensée comme constitutive de la littérature, tout l'effort est allé vers un seul pôle, la narration, et vers sa syntaxe (non sa sémantique). Pour Barthes, par exemple, dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), texte clé de la narratologie française, le réalisme et l'imitation n'ont droit qu'au tout dernier paragraphe de ce long article manifeste, comme par acquit de conscience, parce qu'il faut quand même parler de ces vieilles lunes, mais la référence est explicitement tenue pour accessoire et contingente en littérature :

La fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique. [...] « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée (Barthes, 1985, p. 206).

Barthes cite en note Mallarmé pour justifier cette exclusion de la référence et ce primat du langage, car c'est bien le langage, devenant à son tour le protagoniste de cette fête un peu mystérieuse, qui se substitue lui-même au réel, comme s'il en fallait quand même un. Et en effet, sauf à réduire tout le langage aux onomatopées, en quel sens le langage peut-il copier? Tout ce que le langage peut imiter, c'est le langage : cela a l'air d'une évidence.

Si la rencontre de Jakobson et de Lévi-Strauss à New York, pendant la Seconde Guerre mondiale, a été importante pour le destin du formalisme français, d'autres facteurs moins circonstanciels furent également à l'origine du dogme de l'autoréférentialité, notamment l'autonomie revendiquée pour les œuvres littéraires par les principales doctrines du XX^e siècle à partir de Mallarmé, ou la « clôture du texte » comme principe premier aussi bien chez les formalistes russes que dans le New Criticism américain pendant l'entre-deux-guerres, ou encore la substitution du texte à l'œuvre, tombée aux oubliettes avec l'auteur, tandis que le texte n'est plus censé résulter que du jeu des mots et des virtualités du langage. La théorie, pour exclure le contenu de l'étude littéraire, suit le mouvement de la littérature moderne, de Valéry et Gide, qui se méfiaient déjà du réalisme - « la marquise sortit à cinq heures » -, jusqu'à André Breton ou Raymond Roussel, dont Foucault fit l'éloge, ou encore à Raymond Queneau et l'Oulipo (la littérature sous contraintes), après lesquels il est difficile d'aller plus loin dans la séparation de la littérature et de la réalité. Le refus de la dimension expressive et référentielle n'est pas propre à la littérature, mais caractérise l'ensemble de l'esthétique moderne, qui se concentre sur le médium (comme dans le cas de l'abstraction en peinture).

La « mimésis » dénaturalisée

Si la mimésis, la représentation, la référence ont figuré parmi les bêtes noires de la théorie littéraire, ou si la théorie littéraire les a proscrites et a fait l'impasse sur elles, il reste à comprendre comment elle a pu en même temps se réclamer massivement de la Poétique d'Aristote, dont la mimésis était pourtant le concept capital pour la définition même de la littérature. C'est de là que s'est répandue notre idée reçue, jusqu'aux théories du XX^e siècle, sur l'art et la littérature comme imitation de la nature. Or la théorie littéraire revendique l'héritage aristotélicien et néanmoins exclut cette question fondamentale depuis Aristote. Cela doit résulter d'un changement du sens de la mimésis, dont le critère était chez Aristote le vraisemblable au sens naturel (ieikos, le possible), tandis que chez les poéticiens modernes il est devenu le vraisemblable au sens culturel (doxa, l'opinion).

La réinterprétation d'Aristote était indispensable pour promouvoir une poétique antiréférentielle qui pût se recommander de la sienne.

Au livre III de la *République*, Platon, je le rappelle succinctement, distinguait, dans ce qu'il appelait la diègèsis ou le récit, trois modes suivant la présence ou l'absence de discours direct : ce sont le mode simple, au demeurant non attesté, quand le récit est en entier au discours indirect ; le mode imitatif, ou mimésis, comme dans la tragédie, quand tout est au discours direct ; et le mode mixte, quand le récit, comme dans *Illiade*, donne à l'occasion la parole aux personnages et mêle donc discours indirect et discours direct (392d-394a). La mimésis, suivant Platon, donne l'illusion que le récit est pris en charge par un autre que l'auteur, comme au théâtre, où le terme trouve d'ailleurs son origine (mimeisthai). Lorsque Platon revient sur la mimésis au livre X, c'est pour condamner l'art comme « imitation de l'imitation, éloignée de deux degrés de ce qui est » (596a-597b). Elle fait passer la copie pour l'original et éloigne de la vérité : c'est pourquoi Platon veut faire bannir de la Cité les poètes qui ne pratiquent pas la diègèsis simple.

Cependant, dans la *Poétique*, Aristote modifie l'usage du terme de mimésis (chap. III) : la diègèsis n'est plus la notion la plus générale définissant l'art poétique, et texte dramatique et texte épique ne s'opposent plus, à l'intérieur de la diègèsis, comme plus mimétique et moins mimétique, mais la mimésis devient elle-même la notion la plus générale, à l'intérieur de laquelle drame et épopée s'opposent en termes de mode direct (représentation de l'histoire) ou indirect (exposition de l'histoire). La mimésis recouvre désormais non seulement le drame mais aussi ce que Platon appelait diègèsis simple, c'est-à-dire le récit ou la narration. Selon l'acception convenue depuis lors, cette extension aristotélicienne de la mimésis à l'ensemble de l'art poétique coïncide avec une banalisation de la notion, qui désigne toute activité imitative (chap. iv), et toute poésie, toute littérature comme imitation.

La théorie littéraire, se réclamant d'Aristote tout en déniait que la littérature réfère à la réalité, devait donc montrer, par un retour au texte de la *Poétique*, que la mimésis, qu'Aristote ne définit du reste jamais, n'était pas en fait concernée au premier chef par l'imitation en général, mais que c'était à la suite d'un malentendu ou d'un contresens qu'on avait fait supporter à ce mot la réflexion pluriséculaire sur les rapports de la littérature et de la réalité, sur le modèle de la peinture. Pour parvenir à ce distinguo, il suffit d'observer que, dans la *Poétique*, Aristote ne mentionne nulle part d'autres objets de la mimésis (mimésis praxeos) que des actions humaines (chap. ii), autrement dit, que la mimésis aristotélicienne conserve un lien fort et privilégié avec l'art dramatique par opposition au modèle pictural -la tragédie est d'ailleurs supérieure à l'épopée, suivant Aristote—, mais surtout, que ce qui relève de la mimésis, dans l'épopée comme dans la tragédie, c'est l'histoire. *mut ho s*, comme mimésis de l'action, c'est donc la narration et non la description : « La tragédie, écrit Aristote, est mimésis non d'hommes mais d'action » (1450a 16). Et cette représentation de l'histoire n'est pas analysée par lui comme imitation de la réalité, mais comme production d'un artefact poétique. Autrement dit, la *Poétique* ne met jamais l'accent sur l'objet imité ou représenté, mais sur l'objet imitant ou représentant, c'est-à-dire sur la technique de la représentation, sur la structuration du *muthos*. Enfin, rangeant tragédie et épopée toutes deux sous la mimésis, Aristote montre qu'il se soucie fort peu du spectacle, de la représentation au sens de mise en scène, mais essentiellement de l'œuvre poétique en tant que langage, *logos*, *muthos* et *lexis*, en tant que texte écrit et non réalisation vocale. Ce qui l'intéresse dans le texte poétique, c'est sa composition, sa *poièsis*, c'est-à-dire la syntaxe qui arrange les faits en histoire et en fiction. D'où l'oubli de la poésie lyrique, jamais mentionnée par Aristote, car il lui manque, comme à l'histoire d'Hérodote, la fiction, c'est-à-dire la distance. L'exclusion de la poésie lyrique serait bien la preuve que la mimésis aristotélicienne ne vise pas à rendre compte des rapports de la littérature et de la réalité, mais de la production de la fiction poétique vraisemblable. Bref, la mimésis serait la représentation d'actions humaines par le langage, ou c'est à cela qu'Aristote la limite, et ce qui l'occupe, c'est l'arrangement narratif des faits en histoire : la poétique serait en vérité une narratologie.

Voilà, très brièvement, comment invoquer la caution d'Aristote tout en tenant à distance la question qui avait toujours paru centrale chez lui, comment rendre la *Poétique* conforme à la théorie des formalistes russes et de leurs disciples parisiens. Ces trois gestes, réduisant la mimésis aux

actions humaines, à la technique de la représentation, enfin au langage écrit, sont accomplis par exemple, dans leur introduction, par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, les auteurs de la nouvelle traduction de la Poétique dans la collection « Poétique » en 1980, rendant compatibles les deux emplois du terme, par Aristote d'une part, par Genette, Todorov et la revue Poétique d'autre part. Sous le nom de poétique, en somme, Aristote voulait parler de la sémiosis ; et non de la mimésis littéraire, de la narration et non de la description : la Poétique est l'art de la construction de l'illusion référentielle. L'important n'est pas que cette interprétation soit plus vraie ou plus fausse que la lecture traditionnelle, faisant supporter à la mimésis les rapports de la littérature et de la réalité — toute époque réinterprète et ; retraduit les textes fondamentaux à sa manière : aux philologues de trancher, de décider s'il y a contresens —, mais qu'à contrecarrer l'acception habituelle de la mimésis, la réalité a bien été évacuée de la théorie : on a sauvé Aristote du lieu commun faisant de la littérature une imitation de la nature et présupposant que la langue peut copier le réel, on a séparé la mimésis du modèle pictural, de *ut pictura, poesis*, on a glissé de l'imitation à la représentation, du représenté au représentant, de la réalité à la convention, au code, à l'illusion, au réalisme comme effet formel.

Ainsi, on est passé de la nature (*eikos*) à la littérature, ou à la culture et à l'idéologie (*doxa*), comme référence de la mimésis. Le glissement n'était d'ailleurs pas entièrement inédit. Sous le nom d'« imitation », l'ambiguïté régnait depuis longtemps entre la mimésis comme *imitatio naturae* et comme *imitatio antiquorum*. La doctrine classique levait la difficulté, sans résoudre le problème, en décidant que, comme les Anciens avaient été les meilleurs imitateurs de la nature, imiter les Anciens, c'étaient aussi imiter la nature, et vice versa. Mais devant une nature nouvelle, comme celle que les voyageurs rencontrèrent en Orient ou en Amérique à partir de la Renaissance, les modèles de l'Antiquité empêchaient de percevoir la différence et reconduisaient l'inconnu au connu. Le dilemme entre nature et culture apparaissait dès Aristote, qui écrivait au début du chapitre ix de la Poétique que « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » (1451 a 36). Or Aristote disait peu de chose sur le nécessaire (*anankaion*), c'est-à-dire naturel, et bien plus sur le vraisemblable ou sur le probable (*eikos*), c'est-à-dire humain. Nous nous situons en apparence dans l'ordre des phénomènes, mais Aristote faisait bientôt passer le vraisemblable du côté de ce qui était susceptible de persuader (*pithanon*), lorsqu'il affirmait qu'« il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable (*adunata eikota*) à ce qui est possible mais non persuasif (*dunata apithana*) » (1460a 27), et un peu plus bas glissait à ceci : « Un impossible persuasif (*pithanon adunaton*) est préférable au non-persuasif, fût-il possible (*apithanon dunaton*) » (1461b 11). Ce faisant, l'antonyme d'*eikos* (le vraisemblable) devient *apithanon* (le non-persuasif), et la mimésis se trouve assez nettement réorientée du côté de la rhétorique et de la *doxa*, de l'opinion. Le vraisemblable, comme y insisteront les théoriciens, ce n'est donc pas ce qui peut arriver dans l'ordre du possible, mais ce qui est acceptable pour l'opinion commune, ce qui est *endoxal* et non *paradoxal*, ce qui correspond au code et aux normes du consensus social. Cette lecture de l'*eikos* de la Poétique comme synonyme de la *doxa*, comme système de conventions et d'attentes anthropologiques et sociologiques, bref comme idéologie décidant du normal et de l'anormal, si elle éloigne encore la mimésis de la réalité pour y voir un code, ou même une censure, n'est pas entièrement sans fondement. Après tout, à l'âge classique, le vraisemblable avait partie liée aux bienséances, comme conscience collective du *décorum*, ou de ce qui convenait, et il dépendait manifestement d'une norme sociale.

Le réalisme : reflet ou convention

La théorie littéraire - on vient de le constater une fois de plus dans sa relecture de la Poétique - est inséparable d'une critique de l'idéologie, laquelle aurait pour propriété de se donner comme allant de soi, c'est-à-dire comme naturelle, alors qu'elle est culturelle (c'est le thème d'une bonne partie de l'œuvre de Barthes). La mimésis fait passer la convention pour la nature. Prétendue imitation de la réalité tendant à occulter l'objet imitant au profit de l'objet imité, elle est traditionnellement associée au réalisme, et le réalisme au roman, et le roman à l'individualisme, et l'individualisme à la bourgeoisie, et la bourgeoisie au capitalisme : la critique de la mimésis est

donc in fine une critique de l'ordre capitaliste. De la Renaissance à la fin du XIX^e siècle, le réalisme s'est identifié toujours davantage à l'idéal de précision référentielle de la littérature occidentale, analysé dans le livre d'Auerbach, *Mimèsis*. Auerbach y esquissait l'histoire de la littérature occidentale à partir de ce qu'il définissait comme sa visée propre : la représentation de la réalité. A travers les changements de style, l'ambition de la littérature, fondée sur la mimèsis, était de donner un compte rendu de plus en plus authentique de l'expérience véritable des individus, des divisions et des conflits opposant l'individu à l'expérience commune. La crise de la mimèsis, comme celle de l'auteur, est une crise de l'humanisme littéraire, et à la fin du xxc siècle l'innocence ne nous est plus permise. Cette innocence relative à la mimèsis était encore celle de Georg Lukács, qui se fondait sur la théorie marxiste du reflet pour analyser le réalisme comme montée de l'individualisme contre l'idéalisme.

Refuser de s'intéresser aux rapports de la littérature et de la réalité, ou les traiter comme une convention, c'est donc en quelque manière adopter un parti idéologique, antibourgeois et anticapitaliste. Encore une fois, l'idéologie bourgeoise est identifiée à une illusion linguistique : croire que le langage peut copier le réel, que la littérature peut le représenter fidèlement, comme un miroir ou une fenêtre sur le monde, selon les images conventionnelles du roman. Foucault, dans *Les Mots et les Choses*, s'en prenait ainsi à la métaphore de la « transparence » qui traverse toute l'histoire du réalisme, et entreprenait l'archéologie de « la grande utopie d'un langage parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage » (Foucault, p. 133). Toute l'œuvre de Derrida peut se comprendre elle aussi comme une déconstruction du concept idéaliste de mimèsis, ou comme une critique du mythe du langage comme présence. Blanchot, avant eux, s'était appuyé sur l'utopie de l'adéquation du langage pour exalter, par contraste, une littérature moderne, de Hölderlin à Mallarmé et à Kafka, à la recherche de l'intransitivité.

En conflit avec l'idéologie de la mimèsis, la théorie littéraire conçoit donc le réalisme non plus comme un « reflet » de la réalité mais comme un discours qui a ses règles et conventions, comme un code qui n'est ni plus naturel ni plus vrai que les autres. Le discours réaliste n'en a pas moins été l'objet de prédilection de la théorie littéraire, depuis que sa caractérisation formelle indépassable a été donnée par Jakobson dès 1921, dans un article intitulé : « Du réalisme en art ». Il proposait alors de définir le réalisme par la prédominance de la métonymie et de la synecdoque, en opposition avec la primauté de la métaphore dans le romantisme et le symbolisme. Jakobson maintint cette distinction en 1956 dans un autre article important, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » : « Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques » (Jakobson, 1963, p. 63). L'école littéraire connue sous le nom de réalisme est ainsi caractérisée, mais aussi et plus généralement un certain type de discours qui traverse toute l'histoire, sur la base de la double polarité métaphorique et métonymique qui définit suivant Jakobson le langage.

La théorie structuraliste et poststructuraliste a été radicalement conventionnaliste, au sens où elle s'est opposée à toute conception référentielle de la fiction littéraire. Suivant ce conventionnalisme extrême, rappelle Pavel, *Les textes littéraires ne parlent jamais d'états de choses qui leur soient extérieurs ; tout ce qui nous paraît faire référence à un hors-texte est régi en fait par des conventions rigoureuses et arbitraires, et le hors-texte est, par conséquent, l'effet trompeur d'un jeu d'illusions* (Pavel, p. 145).

Non seulement la théorie française a eu pour idéal littéraire l'équivalent de l'abstraction en peinture, mais elle a estimé que toute littérature dissimulait sa nécessaire condition abstraite. Le réalisme a par conséquent été vu comme un ensemble de conventions textuelles, à peu près de même nature que les règles de la tragédie classique ou du sonnet. Cette exclusion de la réalité est manifestement excessive : les mots et les phrases ne peuvent pas être assimilés à des couleurs et des formes élémentaires. En peinture, les conventions de la représentation sont diverses, mais la perspective géométrique est plus réaliste que d'autres conventions. Il ne s'agit pourtant ni d'approuver ni de réfuter ce déni de la référence, mais plutôt de comprendre pourquoi et comment il

s'est répandu avec autant de succès, et pourquoi le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine n'a pas même suffi à réintroduire une dose de réalité sociale et humaine.

Le réalisme, évacué comme contenu, a donc été analysé comme effet formel, et il ne semble pas exagéré de dire qu'en vérité toute la narratologie française s'est engouffrée dans l'étude du réalisme, que ce soit Todorov dans *Littérature et Signification* (1967), et aussi, à rebours ou par l'absurde, dans *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Genette dans « *Discours du récit* » (1972), Hamon dans ses études de la description et du personnage, Barthes enfin, dont les quelques pages sur « *L'effet de réel* » (1968) poussent à sa limite ce type d'analyse. Mais il faudrait aussi parler de tout ce qui s'est fait sur le modèle des fonctions de Vladimir Propp, de la logique du récit de Claude Bremond, des actants et des isotopies de A.J. Greimas, qui, à leur manière, œuvrent sur le même terrain et tentent de repenser le réalisme comme forme. Parce que le réalisme était la bête noire de la théorie littéraire, elle n'a parlé à peu près que de lui.

Illusion référentielle et intertextualité

Si, comme le veut la linguistique saussurienne dont dépend la théorie littéraire, la langue est forme et non substance, système et non nomenclature, si elle ne peut donc pas copier le réel, le problème devient celui-ci : non plus « *Comment la littérature copie-t-elle le réel ?* », mais : « *Comment nous fait-elle croire qu'elle copie le réel ?* » Par quels dispositifs? Barthes affirmait dans *S/Z* que, dans le roman le plus réaliste, le référent n'a pas de « *réalité* » : qu'on imagine le désordre provoqué par la plus sage des narrations, si ses descriptions étaient prises au mot, converties en programmes d'opérations, et tout simplement exécutées. En somme [...], ce qu'on appelle « *réel* » (dans la théorie du texte réaliste) n'est jamais qu'un code de représentation (de signification) : ce n'est jamais un code d'exécution (Barthes, 1970, p. 87).

Le texte n'est pas exécutable comme un programme ou un scénario : cela suffit à Barthes pour rejeter toute hypothèse référentielle dans la relation de la littérature et du monde, ou même du langage et du monde, pour expulser toutes considérations référentielles hors de la théorie littéraire. Le référent est le produit de la sémiosis, et non un donné préexistant. La relation linguistique primaire ne met plus en rapport le mot et la chose, ou le signe et le référent, le texte et le monde, mais un signe et un autre signe, un texte et un autre texte. L'illusion référentielle résulte d'une manipulation de signes qui masque la convention réaliste, occulte l'arbitraire du code, et fait croire à la naturalisation du signe. Elle doit donc être réinterprétée en termes de code.

La seule façon désormais acceptable de poser la question des rapports de la littérature et de la réalité est de la formuler en termes d'« *illusion référentielle* », ou, suivant l'expression de Barthes qui a fait fortune, comme un « *effet de réel* ». La question de la représentation se ramène alors à celle du vraisemblable, comme convention ou code partagé par l'auteur et le lecteur. Voyez le locus amœnus de la rhétorique antique dans les récits des voyageurs de la Renaissance en Orient ou en Amérique, confirmant que ce n'est jamais le réel lui-même qui est décrit ou vu, même quand c'est le Nouveau Monde, mais toujours déjà un texte fait de clichés et de stéréotypes. Barthes retrouve les accents du Platon de la République pour éloigner la littérature du réel :

Le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel [...]. C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit « copieur » mais plutôt « pasticheur » (par une mimesis seconde, il copie ce qui est déjà copie (ibid., P- 61).

La question de la référence se trouve alors renvoyée à celle de l'intertextualité - « *Le code est une perspective de citations* » (ibid., p. 27) -, ou, comme l'écrit encore Barthes :

l'artiste réaliste ne place nullement la « réalité » à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit, un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies (ibid., p. 173).

La référence n'a pas de réalité; ce qu'on appelle le réel n'est qu'un code. Le but de la mimésis n'est plus de produire une illusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel. Le réalisme est donc l'illusion produite par l'intertextualité : «Ce qu'il y a derrière le papier, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la Référence, la "subtile immensité des écritures"» (ibid., p. 129).

Certes, on rencontrerait la notion d'intertextualité par bien d'autres cheminements dans le réseau qui lie les éléments de la littérature, par exemple à partir de la lecture, mais, comme on vient de le voir chez Barthes, les autres textes prennent manifestement la place de la réalité pour la théorie littéraire, et c'est l'intertextualité qui se substitue à la référence. Ainsi se manifeste une seconde génération de la théorie chez Barthes, après une première époque toute tournée vers le texte dans son immanence, sa fermeture, son système, sa logique, son face-à-face avec le langage. Après l'élaboration de la syntaxe du texte littéraire, au moment où une sémantique devrait être à l'ordre du jour, l'intertextualité se présente comme une façon d'ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres, sur la bibliothèque. Avec elle, on est passé du texte clos au texte ouvert, ou du moins du structuralisme à ce qu'on appelle parfois le poststructuralisme.

Le terme d'intertexte, ou à'intertextualité, a été forgé par Julia Kristeva, peu après son arrivée à Paris en 1966, dans le cadre du séminaire de Barthes, pour rendre compte des travaux du critique russe Mikhaïl Bakhtine et déplacer l'accent de la théorie littéraire vers la productivité du texte, jusque-là perçu de manière statique par le formalisme français : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, p. 146). L'intertextualité désigne, suivant Bakhtine, le dialogue entre les textes, au sens large : c'est « l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel », suivant une expression de Kristeva. Elle est donc calquée sur ce que Bakhtine appelait dialogisme, c'est-à-dire les rapports que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés.

Chez Bakhtine, pourtant, la notion de dialogisme avait une ouverture supérieure sur le monde, sur le « texte » social. S'il y a du dialogisme partout, c'est-à-dire une interaction sociale des discours, si le dialogisme est la condition du discours, Bakhtine distingue des genres plus ou moins dialogiques. Ainsi le roman est le genre dialogique par excellence — affinité qui nous reconduit d'ailleurs à la liaison privilégiée du dialogisme et du réalisme — et, dans le roman (réaliste), Bakhtine oppose encore l'œuvre monologique de Tolstoï (moins réaliste) et l'œuvre polyphonique de Dostoïevski (plus réaliste), mettant en scène une multiplicité de voix et de consciences. Bakhtine trouve dans les œuvres populaires et les rites carnavalesques médiévaux, ou encore chez Rabelais, l'origine exemplaire de cette polyphonie du roman moderne. En général, il distingue deux généalogies du roman européen, l'une où le plurilinguisme reste en dehors du roman et désigne par contraste son unité stylistique, l'autre où le plurilinguisme, de Rabelais à Cervantès et jusqu'à Proust ou Joyce, est intégré à l'écriture romanesque.

L'œuvre de Bakhtine, en contrepoint des formalistes russes, puis français, qui enferment l'œuvre dans ses structures immanentes, réintroduit la réalité, l'histoire et la société dans le texte, vu comme une structure complexe de voix, un conflit dynamique de langues et de styles hétérogènes. L'intertextualité, calquée sur le dialogisme bakhtinien, s'est toutefois refermée sur le texte, l'a emprisonné à nouveau dans sa littéarité essentielle. Elle se définit, suivant Genette, par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », c'est-à-dire, le plus souvent, par « la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, p. 8). Citation, plagiat, allusion en sont les formes ordinaires. De ce point de vue plutôt restrictif, négligeant la productivité sur laquelle Kristeva, après Bakhtine, insistait, l'intertextualité tend parfois à remplacer tout simplement les vieilles notions de « source » et d'« influence » chères à l'histoire littéraire, pour désigner les relations entre les textes. Du reste, auprès des « sources littéraires », l'histoire littéraire reconnaissait les « sources vivantes », comme un coucher de soleil ou un deuil amoureux, ce qui montre qu'une même notion recouvrait déjà les rapports de la littérature avec le monde et avec la littérature, et ce qui rappelle par ailleurs que le point de vue de l'histoire littéraire n'était pas exclusivement biographique. Insistant sur les relations entre les textes, la théorie littéraire a eu pour conséquence sans doute inévitable de surestimer les propriétés formelles | des textes au détriment de

leur fonction référentielle, et par là de déréaliser le dialogisme bakhtinien : l'intertextualité est vite devenue un dialogisme restreint.

Le système de Riffaterre est à cet égard exemplaire : il illustre à merveille comment le dialogisme de Bakhtine a perdu tout enracinement dans le réel en devenant intertextualité. Riffaterre appelle « illusion référentielle », sur le modèle de l'« illusion intentionnelle » (l'intentional fallacy des New Critics américains), l'erreur, courante à ses yeux, qui consiste à substituer la réalité à sa représentation, à « mett[r]e la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur » (Riffaterre, p. 93). Victime de l'illusion référentielle, le lecteur croit que le texte réfère au monde, alors que les textes littéraires ne parlent jamais d'états de choses qui leur soient extérieurs. Et les critiques font en général de même, plaçant la référentialité dans le 1^{er} texte alors qu'elle est le fait du lecteur, qui rationalise ainsi un effet du texte. Cette correction repose sur le postulat d'une distinction fondamentale entre le langage de tous les jours et la littérature. Riffaterre concède que, dans le langage ordinaire, les mots réfèrent aux objets, mais c'est pour ajouter aussitôt qu'en littérature il n'en est rien. En littérature, l'unité de sens ne serait donc pas le mot mais le texte 1 entier, et les mots perdraient leurs références particulières pour jouer les uns avec les autres dans le contexte et produire un effet de sens nommé signifiante. Notons ici le glissement : alors que, pour Jakobson, le contexte était en vérité du hors-texte, c'est-à-dire le réel, et que la fonction référentielle y était précisément attachée, le contexte n'est plus autre, chez Riffaterre, que du texte (du co-texte, si l'on veut), et la signifiante littéraire s'oppose à la signification non littéraire à peu près comme Saussure séparait la valeur (relation entre signes) et la signification (relation entre signifiant et signifié). « L'intertexte, écrit encore Riffaterre, est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie », et c'est la seule référence qui importe dans les textes littéraires, lesquels sont autosuffisants et ne parlent pas du monde mais d'eux-mêmes et des autres textes. « L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. » (Riffaterre cité par Genette, 1982, p. 8-9). Il s'ensuit que l'intertextualité, c'est la littérarité elle-même, et que le monde n'existe plus pour la littérature. Mais cette définition restreinte et purifiée de l'intertextualité ne repose-t-elle pas sur une pétition de principe, à savoir sur une distinction arbitraire et étanche entre langage ordinaire et littérature, signification et signifiante? J'y reviendrai dans un moment.

De Bakhtine à Riffaterre, l'enjeu de l'intertextualité a donc été singulièrement réduit, et la réalité n'en fait plus partie. Genette, dans *Palimpsestes* (1982), nomme transtextualité toutes les relations d'un texte avec d'autres textes. À l'intertextualité, limitée à la présence effective d'un texte dans un autre, il adjoint les paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité, dressant une typologie complexe de la « littérature au second degré ». On s'est échappé dans les hauteurs, où la complexité des relations intertextuelles a servi à éliminer le souci du monde que le dialogisme contenait.

Les termes de la dispute

J'ai examiné jusqu'ici les deux thèses extrêmes sur les rapports de la littérature et de la réalité. Je les rappelle chacune en une phrase : selon la tradition aristotélicienne, humaniste, classique, réaliste, naturaliste et même marxiste, la littérature a pour fin de représenter la réalité, et elle le fait à peu près convenablement ; selon la tradition moderne et la théorie littéraire, la référence est une illusion, et la littérature ne parle pas d'autre chose que de la littérature. Mallarmé l'annonçait : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée » (Mallarmé, p. 366). Puis Blanchot enfonce le clou. Comme pour l'intention, je voudrais à présent tenter de nous extraire de cette alternative piégée, ou de la malédiction du binarisme qui veut nous forcer à choisir entre deux positions aussi intenables l'une que l'autre, en montrant que le dilemme repose sur une conception quelque peu limitée, ou désuète, de la référence, et suggérer plusieurs manières de renouer le lien entre la littérature et la réalité, il ne s'agit pas d'écarter les objections contre la mimésis, ni de

réhabiliter celle-ci purement et simplement au nom du sens commun et de l'intuition, mais d'observer comment on a pu refonder le concept de mimésis après la théorie.

Je procéderai en deux temps. D'abord, j'essaierai de montrer la fragilité, voire l'inconsistance et l'incohérence du refus de la référence en littérature. Par exemple, la critique de l'illusion référentielle chez Barthes et chez Riffaterre n'est pas sans failles : l'un et l'autre se donnent pour adversaire une théorie simpliste, ad hoc, inadéquate ou caricaturale de la référence, ce qui fait qu'il leur est plus aisé de s'en démarquer et d'avancer que la littérature n'a pas de référence dans la réalité. Ils demandent, comme Blanchot avant eux, l'impossible (la communication angélique), pour conclure à l'impuissance du langage et à l'isolement de la littérature. Déçus dans leur désir déplacé de certitude dans un domaine où celle-ci est inaccessible, ils préfèrent un scepticisme radical à une probabilité raisonnable sur la relation du livre et du monde. Je mentionnerai ensuite quelques tentatives plus récentes pour repenser les rapports de la littérature et du monde de manière plus souple, ni mimétique ni antimimétique.

Critique de la thèse antimimétique

Dans *S/Z*, Barthes attaquait les fondements de la mimésis littéraire sous prétexte que le roman, même le plus réaliste, n'était pas exécutable, que ses instructions ne pouvaient pas être suivies pratiquement et littéralement (Barthes, 1970, p. 82). L'argument était déjà assez étrange, puisqu'il revenait à considérer la littérature comme un mode d'emploi. Il suffit d'avoir essayé de suivre les instructions qui accompagnent n'importe quel appareil électronique - un magnétoscope ou un ordinateur - pour se rendre compte qu'elles ne sont en général pas moins impraticables qu'un roman de Balzac, sans que l'on soit pourtant tenté de leur dénier tout rapport avec la machine en question. Pour comprendre la description d'un geste, par exemple pour exécuter les mouvements détaillés par un manuel de gymnastique, il faut pour ainsi dire avoir déjà fait le geste. On tâtonne, on procède par approximations successives (trial and error), et petit à petit l'engin fonctionne, l'exercice se révèle faisable : on touche ainsi à la réalité du cercle herméneutique. Pour nier le réalisme du roman en général, Barthes doit au préalable identifier le réel et l'« opérable », immédiatement transposable, par exemple sur scène ou à l'écran. Autrement dit, il met d'abord la barre bien trop haut, demande trop, pour constater qu'à l'évidence ses exigences ne peuvent pas être satisfaites, que la littérature n'est pas à la hauteur.

Dans «L'effet de réel» (1968), article de grande influence, Barthes s'attache à un baromètre qui apparaît dans la description du salon de Mme Aubain dans *Un cœur simple* de Flaubert, comme à une notation inutile, un détail « superflu », dérangeant parce qu'il est absolument anodin, insignifiant, dépourvu de la moindre fonction du point de vue de l'analyse structurale du récit : « Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. » Le piano, juge-t-il, connote le standing bourgeois, les boîtes suggèrent le désordre de la maison, mais « aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre » (Barthes, 1982, p. 82). Ce signe serait proprement insignifiant au-delà de son sens littéral (« un baromètre est un baromètre », comme aurait dit Gertrude Stein). Quelle est donc la signification de cette insignifiance ?

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le «réel concret» (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). La « représentation » pure et simple du «réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens (ibid., p. 86-87).

L'objet insignifiant dénote le réel, comme une photographie, ainsi que Barthes devait en définir le noème dans *La Chambre claire* (1980) : « Ça a été. » Le baromètre justifie, accrédite par là le réalisme.

Mais, en premier lieu, on pourrait sans doute contester que le baromètre soit aussi insignifiant dans *Un cœur simple* que Barthes veut bien le dire, et donc, puisqu'il représente suivant Barthes - avec une petite porte chez Michelet qu'il cite par ailleurs - l'exemple paradigmatique du détail inutile, qu'il y ait, même dans le roman prétendument le plus réaliste, des éléments qui

répugnent à ce point au sens et disent purement et simplement : « Je suis le réel. » Le baromètre pourrait bien indiquer un souci du temps, non pas seulement du temps qu'il fait aujourd'hui, car un thermomètre suffirait pour cela, mais du temps qu'il fera demain, et donc une obsession particulièrement appropriée en Normandie, région réputée pour son climat changeant et sa « propension pluvieuse ». A tout le moins, un baromètre fait plus de sens en Normandie qu'en Provence : il serait peut-être gratuit chez Daudet ou Pagnol, mais probablement pas chez Flaubert. Dans *A la Recherche du temps perdu*, le père du héros est amplement caractérisé, et aussi ridiculisé, par le rituel qui consiste chez lui à consulter trop régulièrement le baromètre. Voici la première occurrence de cette manie dans *Du côté de chez Swann* :

Mon père haussait les épaules et il examinait le baromètre, car il aimait la météorologie, pendant que ma mère, évitant de faire du bruit pour ne pas le troubler, le regardait avec un respect attendri, mais pas trop fixement pour ne pas chercher à percer le mystère de ses supériorités (Proust, p. 11).

Le voilà habillé pour l'hiver, car il y a peu de passages aussi méchants dans la Recherche : les rapports du père et du fils sont représentés et résumés par ce baromètre.

Barthes a toutefois besoin qu'il y ait dans le roman des notations qui ne renvoient à rien d'autre qu'au réel, comme si avec elles le réel faisait irruption dans le roman, et il en donne la clé en conclusion de son article :

Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une forme du signifié [...]. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel (Barthes, 1982, p. 88-89).

Le passage est assez théâtral, mais non limpide. Le baromètre, loin de représenter fidèlement la vie de province en Normandie au milieu du XIXe siècle, agit comme un signe conventionnel et arbitraire, un clin d'œil complice rappelant au lecteur qu'il se trouve devant une œuvre prétendument réaliste : le baromètre ne dénote rien qui compte ; il connote donc le réalisme en tant que tel. Sans doute la position de Barthes est-elle toujours la même : le réalisme n'est jamais qu'un code de signification qui cherche à se faire passer pour naturel en parsemant le récit d'éléments qui lui échappent apparemment : insignifiants, ils occultent l'omniprésence du code, trompent le lecteur sur l'autorité du texte mimétique, ou demandent sa complicité sur le dos du monde. L'illusion référentielle, masquant la convention et l'arbitraire, est encore un cas de naturalisation du signe. Car le référent n'a pas de réalité, il est produit par le langage et non donné avant le langage, etc.

Christopher Prendergast, dans un ouvrage très intéressant sur la mimésis (*The Order of Mimesis*, 1986), dégage cependant les apories de cette attaque barthésienne contre la mimésis. D'abord, Barthes nie que le langage en général ait une relation référentielle au monde, mais si ce qu'il dit est vrai, s'il peut dénoncer l'illusion référentielle, s'il peut donc énoncer la vérité de l'illusion référentielle, alors c'est qu'il y a quand même moyen de parler de la réalité et de référer à quelque chose qui existe, c'est donc que le langage n'est pas toujours, pas complètement inadéquat (Prendergast, p. 69). 11 n'est pas si facile d'éliminer totalement la référence, car elle intervient au moment même où elle est niée, comme condition même de la possibilité de cette négation. Qui dit illusion dit réalité au nom de laquelle dénoncer cette illusion. Et si la réalité est l'illusion, quelle est la réalité de cette illusion ? A ce jeu-là, on tourne très vite en rond. C'est pourquoi Montaigne,

confronté au même problème du scepticisme intégral, c'est-à-dire de la fracture du langage et de l'être, se contentait d'une question qui arrêta le manège : « Que sais-je? », c'est-à-dire je ne sais jamais que je ne sais vraiment pas. Mais Barthes en veut plus, il veut que je ne sache rien.

Au demeurant, l'explication que donne Barthes du fonctionnement de ces éléments insignifiants est elle-même très curieuse. Prendergast souligne que la dramatisation rhétorique à laquelle Barthes se livre, recourant à des métaphores (collusion du signe et du référent, expulsion du signifié) et à des personnifications (« nous sommes le réel »), parvient à faire accepter par le lecteur une théorie de la référence des plus sommaire et exagérée. La personnification est frappante : le langage est personnifié pour dénier lui-même qu'il soit langage. Grâce à ces figures, Barthes illustre une sorte de prestidigitation par laquelle les mots disparaissent, donnent au lecteur l'illusion qu'il n'est pas confronté au langage mais à la réalité elle-même (« nous sommes le réel »). Le signe s'efface devant (ou derrière) le référent pour créer l'effet de réel : l'illusion de la présence de l'objet. Le lecteur croit qu'il a affaire aux choses mêmes : victime de l'illusion, il est comme enchanté ou halluciné (ibid., p. 71).

Ainsi, Barthes, pour affirmer que le langage n'est pas référentiel, et le roman pas réaliste, soutient une théorie de la référence depuis longtemps discréditée, supposant que par la collusion du signe et du référent, l'expulsion de la signification, il y aurait un passage direct, immédiat, du signifiant au référent, sans la médiation de la signification, c'est-à-dire qu'on halluciné l'objet. L'effet de réel, l'illusion référentielle, ce serait une hallucination. Barthes nous demande de penser que c'est cela qui devrait arriver au lecteur du roman réaliste si ce roman était authentiquement réaliste, et que c'est cette inauthenticité que les détails insignifiants voileraient. Mesurés à cette exigence, aucun langage n'est référentiel, aucune littérature n'est mimétique, à moins que Barthes ne veuille donner comme modèles du lecteur Don Quichotte et Madame Bovary, victimes de la puissance hallucinatoire de la littérature. Mais Coleridge prenait soin de distinguer l'illusion poétique (willing suspension of disbelief) de l'hallucination (delusion), et la qualifiait de « foi négative, qui permet simplement aux images présentées d'agir par leur propre force, sans dénégation ni affirmation de leur existence réelle par le jugement » (Coleridge, vol. 2, p. 134). A ses yeux, la « suspension de l'incrédulité » n'était donc nullement une foi positive, et l'idée d'une hallucination véritable, précisait-il, devrait heurter le sens de la fiction et de l'imitation que se fait tout esprit bien formé.

La critique de Prendergast peut avoir l'air exagérée, mais ce n'est pas, loin de là, le seul endroit de son œuvre où Barthes ait recours à l'hallucination comme modèle de la référence afin de discréditer celle-ci. Dans *S/Z*, il mesurait le réalisme à l'opérable, au transposable sans interférence dans le réel. Le roman vraiment réaliste, ce serait celui qui passerait tel quel à l'écran, ce serait l'hypotypose généralisée : je verrais comme si j'y étais. Dans *La Chambre claire*, le célèbre punctum n'est pas non plus sans rapport avec l'hallucination, et Barthes le compare d'ailleurs à l'expérience d'Ombredane, où des Noirs d'Afrique, qui voient pour la première fois de leur vie un petit film censé leur enseigner l'hygiène quotidienne, sur un écran dressé quelque part dans la brousse, sont fascinés par un détail insignifiant, « la poule minuscule qui traverse dans un coin la place du village » (Barthes, 1980, p. 82), au point de perdre le fil du message. L'expérience à laquelle Barthes mesure l'échec référentiel du langage est en somme celle de la première représentation, comme encore dans l'histoire, qui lui était chère, du « soldat de Baltimore ». Evoqué par Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, il avait été préposé à la garde d'un théâtre sans avoir jamais assisté à un spectacle. Quand Othello menaça Desdémone, le soldat tira sur l'acteur, lequel en fut quitte pour un bras cassé. Stendhal parlait d'illusion parfaite et la jugeait rare et surtout très éphémère, ne durant pas plus d'une demi-seconde ou d'un quart de seconde. Dans l'expérience d'Ombredane, comme dans l'histoire du « soldat de Baltimore », on a affaire au cas limite d'individus pour qui fiction et réalité ne font qu'un, parce qu'ils n'ont pas été initiés à l'image, au signe, à la représentation, au monde de la fiction. Mais il suffit de lire deux romans, de voir deux films, d'aller deux fois au théâtre, pour n'être plus victimes de l'hallucination telle que Barthes la décrit dans le but de dévoiler l'illusion référentielle. Barthes se borne à une théorie très simplifiée et excessive de la référence afin d'en montrer l'échec, mais il est trop facile de prendre prétexte du fait

que, lorsque nous parlons des choses, nous ne les voyons pas, nous ne les fantasmons pas, nous ne les hallucinons pas, pour dénier toute fonction référentielle au langage, et toute réalité des objets de perception hors du système sémiotique qui les produit. Dans son commentaire bien connu sur le fort-da, dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud montrait comment un enfant de dix-huit mois dont la mère s'était éloignée maîtrisait cette absence en jouant avec une bobine qu'il faisait disparaître et revenir à volonté par-dessus le bord de son berceau, tout en émettant des sons ressemblant à fort (« parti ») et da (« voilà »), attestant par là une expérience précoce du signe comme tenant lieu de la chose en son absence, et point du tout comme fantasme de la chose (Freud, p. 51-53). C'est pourtant avant le stade du fort-da, repris par Jacques Lacan pour définir l'accès au symbolique (Lacan, p. 318-319), que Barthes voudrait nous reconduire pour nier que le langage et la littérature aient le moindre rapport à la réalité.

L'illusion référentielle, telle que Riffaterre la définit, échappe au paradoxe le plus criant de l'effet de réel suivant Barthes. Pour Barthes, en effet, c'est tout le langage qui n'est pas référentiel. Riffaterre, en revanche, a soin de distinguer l'usage commun de la langue et son usage poétique :

Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu'il prétend représenter, chacun collé sur son contenu comme une étiquette sur un bocal, formant chacun une unité sémantique distincte. Mais en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même (Riffaterre, p. 93-94).

En somme, dans le langage ordinaire, la signification serait verticale, mais elle serait horizontale en littérature. Et la référence fonctionnerait convenablement dans le langage ordinaire, tandis que la signifiante serait le propre du langage littéraire. On notera cependant que, pour maintenir la référence dans le langage, mais en soustraire la littérature, Riffaterre renvoie lui aussi à une théorie de la référence depuis longtemps démodée, en tout cas pré-saussurienne ou ad hoc, faisant du langage un système d'étiquettes sur des bocaux, ou une nomenclature : c'est la philosophie du langage du Père Castor, du nom de ces albums où de nombreux enfants ont appris à lire et où, sous le dessin d'un fer à repasser, étaient inscrits les mots « fer à repasser », mais ce n'est pas sur ce modèle que la langue et la référence fonctionnent. Pourtant, cette théorie cocasse de la référence - des étiquettes sur des bocaux - n'élimine même pas la difficulté, car l'aporie, cette fois, est celle de la littérarité elle-même : comment distinguer en effet le langage poétique, doté de signifiante, du langage ordinaire, pour sa part référentiel? On touche tout de suite à la pétition de principe. car il n'y a pas d'autre critère de l'opposition entre langage ordinaire et langage poétique que, précisément, le postulat de la non-référentialité de la littérature. Le langage poétique est signifiant parce que la littérature n'est pas référentielle, et vice versa. D'où la conclusion quelque peu dogmatique et circulaire à laquelle Riffaterre aboutit : « La référentialité effective n'est jamais pertinente à la signifiante poétique » (ibid., p. 118). Circulaire, parce que la signifiante poétique a été elle-même définie par son antagonisme avec la référentialité. C'est pourtant seulement grâce à ce raisonnement que Riffaterre peut prétendre que la mimésis n'est jamais que l'illusion produite par la signifiante : « Le texte poétique est autosuffisant : s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel - loin de là. Il n'y a de référence externe qu'à d'autres textes. » Comme chez Barthes, le monde des livres se substitue entièrement au livre du monde, mais par fiat.

L'arbitraire de la langue

Le déni de la faculté référentielle de la littérature, chez Barthes et dans la théorie littéraire française en général, vient de l'influence d'une certaine linguistique, celle de Saussure et de Jakobson, ou plutôt d'une certaine interprétation de cette linguistique. Avant de repenser de façon moins manichéenne le rapport de la littérature à la réalité, il faut vérifier si cette linguistique impliquait nécessairement la négation de la référence. Un curieux paradoxe résulte en tout cas de la coïncidence de ce déni et de cette influence : ce déni de la référence a en effet orienté la théorie littéraire vers l'élaboration d'une syntaxe plutôt que vers celle d'une sémantique de la littérature, alors que Saussure et Jakobson n'étaient ni l'un ni l'autre syntacticiens, et cette influence de

Saussure et de Jakobson l'a conduite à ignorer les travaux majeurs de la syntaxe contemporaine, notamment la grammaire générative de Noam Chomsky, alors qu'elle se décidait pour la constitution d'une syntaxe de la littérature.

L'insistance sur la fonction poétique du langage au détriment de sa fonction référentielle résulte d'une lecture restrictive de Jakobson, tandis que l'affirmation du conventionnalisme des codes littéraires, sur le modèle du code de la langue - réputé arbitraire, obligatoire et inconscient -, est empruntée à la théorie du signe linguistique de Saussure. Pourtant, pas plus que l'exclusion de la fonction référentielle n'était fidèle à Jakobson, qui ne raisonnait pas en termes d'exclusion ni d'alternative, mais de coexistence et de dominante, l'affirmation de l'arbitraire de la langue, au sens de la secondarité ou même de l'impossibilité de la référence, n'était vraiment conforme au texte de Saussure. En d'autres termes, le Cours de linguistique générale ne justifie pas la prémisse qui voudrait que le langage ne parle pas du monde. Il importe de le rappeler pour renouer les liens entre la littérature et le réel.

Suivant Saussure, en effet, ce n'était pas la langue qui était arbitraire, mais, plus précisément et topiquement, la liaison de l'aspect phonétique et de l'aspect sémantique du signe, du signifiant et du signifié, au sens d'obligatoire et d'inconsciente. Il n'y avait d'ailleurs rien de très nouveau dans ce conventionnalisme linguistique, lieu commun de la philosophie du langage depuis Aristote, même si Saussure plaçait l'arbitraire précisément entre le son et le concept, et non plus, comme on l'avait fait traditionnellement, entre le signe et la chose. D'autre part, Saussure faisait un rapprochement, qui lui non plus n'était pas vraiment original, mais hérité du romantisme, et néanmoins fondamental pour la théorie structurale et poststructurale, entre la langue comme système de signes arbitraires et la langue comme vision du monde d'une communauté linguistique. Ainsi, c'est sur le modèle du conventionnalisme linguistique affectant la liaison du son et du concept, ou du signe et du référent, que tout le contenu sémantique de la langue elle-même a été couramment perçu comme s'il constituait un système indépendant du réel ou du monde empirique : l'implication abusive tirée de Saussure est, suivant Pavel, que « ce réseau formel [la langue] est projeté sur l'univers, qu'il organise selon un schéma linguistique a priori » (Pavel, p. 146). Il y a là une inférence qui n'est pas nécessaire et qui peut être réfutée : l'arbitraire du signe n'implique pas en toute logique la non-référentialité irrémédiable de la langue.

De ce point de vue, le chapitre essentiel du Cours de linguistique générale est celui qui porte sur la valeur (II, IV). Tandis que la signification, dit Saussure, est le rapport du signifiant et du signifié, la valeur résulte du rapport des signes entre eux, ou « de la situation réciproque des pièces de la langue ». Nommer, c'est isoler dans un continuum : le découpage en signes discrets d'une matière continue est arbitraire, au sens où une autre division pourrait être produite par une autre langue, mais cela ne veut pas dire que ce découpage ne parie pas de ce continuum. Différentes langues nuancent différemment les couleurs, mais c'est bien le même arc-en-ciel qu'elles découpent toutes. Or, pour comprendre le destin de la valeur dans la théorie littéraire, il suffit de rappeler comment Barthes résumait cette notion dans ses « *Éléments de sémiologie* » en 1964. Il rappelait d'abord l'analogie proposée par Saussure entre la langue et une feuille de papier : en la découpant, on obtient divers morceaux dont chacun a un recto et un verso (c'est la signification), et dont chacun présente un certain découpage par rapport à ses voisins (c'est la valeur). Cette image, poursuivait Barthes, amène à concevoir la « production du sens », c'est-à-dire la parole, le discours, l'énonciation, et non plus la langue,

comme un acte de découpage simultané de deux masses amorphes, de deux « royaumes flottants », comme dit Saussure ; Saussure imagine en effet qu'à l'origine (toute théorique) du sens, les idées et les sons forment deux masses flottantes, labiles, continues et parallèles, de substances ; le sens intervient lorsqu'on découpe en même temps, d'un seul coup, ces deux masses (Barthes, 1985, p. 52).

L'origine saussurienne des langues, fût-elle toute théorique, a eu, comme tout mythe de l'origine et en particulier des langues, une incidence considérable : elle a permis à Barthes de passer

en un tournemain de la notion traditionnelle et locale de l'arbitraire du signe - au sens d'immotivé et de nécessaire - à celle, non nécessairement impliquée, de l'arbitraire non seulement de la langue comme système mais aussi de toute « production de sens », de la parole dans sa relation au réel, ou plutôt dans son absence de relation au réel. Bien entendu, Saussure n'avait jamais suggéré que la parole fût arbitraire. Mais Barthes fait sans état d'âme le saut depuis un conventionnalisme étroit, portant sur la nature arbitraire du signe linguistique, jusqu'à un conventionnalisme généralisé, portant sur l'irréalisme de la langue et même de la parole, un conventionnalisme si absolu que les notions d'adéquation et de vérité perdent toute pertinence. En somme, puisque tous les codes sont des conventions, les discours ne sont pas plus ou moins adéquats, mais tous aussi arbitraires. Le langage, découpant arbitrairement à la fois du signifiant et du signifié, constitue une vision du monde, c'est-à-dire un découpage du réel dont nous sommes irrémédiablement prisonniers. Barthes projette sur le Cours de Saussure l'hypothèse de Sapir-Whorf (du nom des anthropologues Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf) sur le langage, selon laquelle les cadres linguistiques constituent la vision du monde des locuteurs, ce qui a pour conséquence ultime de rendre les théories scientifiques incommensurables, intraduisibles, et toutes également valides. On retombe par ce détour sur l'herméneutique post-heideggerienne, avec laquelle cette conception du langage est conforme : le langage est sans issue vers l'autre, dont le réel, à la manière de notre situation historique qui borne notre horizon.

Or il y a là un saut immense, selon lequel la prémisse : « Il n'y a pas de pensée sans langage », entraîne l'arbitraire du discours, non plus au sens du conventionnalisme du signe mais du despotisme de tout code, comme si du renoncement à la dualité de la pensée et du langage s'ensuivait inmanquablement la non-référentialité de la parole. Mais ce n'est pas parce que les langues ne divisent pas toutes pareillement les couleurs de l'arc-en-ciel qu'elles ne parlent pas du même arc-en-ciel. Le poids des mots a certainement compté dans ce glissement abusif sur le sens de l'arbitraire : lien immotivé et nécessaire entre signifiant et signifié, ainsi que Benveniste, dans « Nature du signe linguistique » (1939), avait précisé qu'il fallait l'entendre chez Saussure, il a été compris par Barthes et ses successeurs comme le pouvoir absolu et tyrannique du code. Une fois encore, il est utile de rappeler ici l'affinité de la théorie littéraire et de la critique de l'idéologie. C'est l'idéologie qui est arbitraire au second sens, c'est-à-dire qu'elle constitue un discours aveuglant ou aliénant sur la réalité, mais la langue ne peut pas lui être purement et simplement assimilée car c'est aussi elle qui permet de démasquer l'arbitraire. Valeur, représentation, code sont également des termes ambigus, conduisant à une vision totalitaire de la langue : celle-ci est à la fois contrainte par l'immotivation du signe étendue à l'inadéquation de la langue, et contraignante car cette inadéquation est conçue comme un despotisme. La tyrannie de la langue est ainsi devenue un lieu commun, illustré par le titre du livre d'introduction au formalisme et au structuralisme du critique américain Fredric Jameson : *The Prison-House of Language* (1972), ou le langage comme prison. Sur cette lancée, Barthes devait prononcer en 1977, lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, des propos, qui ont choqué, sur le « fascisme » de la langue :

Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif. [...] Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir (Barthes, 1978, p. 12).

Le jeu de mots sophistiqué sur code et législation est ici flagrant, entraînant l'assimilation de la langue à une vision du monde, puis à une idéologie répressive ou à une mimésis coercitive. L'époque n'était plus celle des Mythologies ni de la sémiologie : prenant ses distances avec la communication et la signification (« communiquer »), Barthes semble mettre désormais au premier plan une fonction du langage qui rappelle sa force illocutoire (« assujettir »), ou les actes de langage analysés par la pragmatique, mais avec une inflexion dictatoriale. En ce sens, parler a affaire au réel, à l'autre, mais il reste que la langue, foncièrement, n'est pas réaliste.

Il s'agit moins de réfuter cette vision tragique de la langue que d'observer qu'on est passé, avec la théorie littéraire - ou plutôt : la théorie littéraire est ce passage même -, d'une totale absence de problématisation de la langue littéraire, d'une confiance innocente, instrumentale — dissimulant, si l'on veut, à coup sûr des intérêts objectifs, comme on disait à une époque - dans la représentation du réel et l'intuition du sens, à une suspicion absolue de la langue et du discours, au point d'exclure toute représentation. Au fondement de ce passage, on trouve Saussure encore, c'est-à-dire la domination du binarisme, d'une pensée dichotomique et manichéenne, tout ou rien, ou bien la langue est transparente ou bien la langue est despotique, ou bien elle est toute bonne ou bien elle est toute mauvaise. « Les choses ne signifient pas plus ou moins, elles signifient ou ne signifient pas », déclarait déjà Barthes à l'époque de *Sur Racine* (Barthes, 1963, p. 151), confondant langage et tragédie : « La division racinienne est rigoureusement binaire, le possible n'y est jamais rien d'autre que le contraire » (ibid., p. 40). Comme la scission tragique, suivant Barthes, la langue et la littérature ne sont pas le domaine du plus ou moins, mais du tout ou rien: un code n'est pas plus ou moins référentiel, le roman réaliste n'est pas plus réaliste que le roman pastoral, comme on pourrait dire que différentes perspectives, en peinture, pour être elles aussi des conventions, ne sont pas plus ou moins naturelles.

Comme il a toujours régné dans cette discussion, au moins depuis l'article inaugural de Jakobson, « Du réalisme en art » (1921), une confusion certaine entre la référence dans la langue et l'école réaliste en littérature, identifiée au roman bourgeois, il n'est pas possible d'ignorer le contexte historique dans lequel la thèse de l'arbitraire de la langue a été reçue. Ainsi, réintroduire de la réalité en littérature, c'est, encore une fois, sortir de la logique binaire, violente, tragique, disjonctive, où s'enferment les littéraires — ou bien la littérature parle du monde, ou bien la littérature parle de la littérature -, et revenir au régime du plus ou moins, de la pondération, de l'à-peu-près : le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde. Si l'être humain a développé ses facultés de langage, après tout, c'est bien pour s'entretenir de choses qui ne sont pas de l'ordre du langage.

La « mimésis » comme reconnaissance

Les partisans de la mimésis, s'appuyant traditionnellement sur la Poétique d'Aristote, disaient que la littérature imitait le monde ; les adversaires de la mimésis (en gros, les poéticiens modernes), mettant l'accent sur la Poétique comme technique de représentation, répliquaient qu'elle n'avait pas de dehors et pastichait seulement la littérature. Les renvoyant dos à dos, la réhabilitation de la mimésis entreprise dans les deux dernières décennies passe par une-troisième lecture de la Poétique. On ne revient pas sur la mise en question, opérée par les poéticiens modernes, du modèle visuel ou pictural imposé, dès avant Aristote, par l'usage platonicien du mot, et resté prégnant malgré l'inclusion aristotélicienne de la diégésis dans la mimésis. En revanche, on fait valoir que pour Aristote, à la différence de Platon qui y voyait une copie de copie, et donc une dégradation de la vérité, la mimésis n'était pas passive mais active. Suivant la définition du début du chapitre IV de la Poétique, la mimésis constituait un apprentissage :

Dès l'enfance les hommes ont, inscrite dans leur nature, [...] une tendance à mimeisthai [imiter ou représenter] - et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à mimeisthai [imiter ou représenter] et qu'il a recours à la mimésis dans ses premiers apprentissages (1448b 6).

La mimésis est donc connaissance, et ni copie ni réplique | à l'identique : elle désigne une connaissance propre à l'homme, la manière dont il construit, habite le monde. Réévaluer la mimésis malgré l'opprobre que la théorie littéraire a jeté sur elle, cela revient d'abord à souligner son lien à la connaissance, et par là au monde et à la réalité. Deux auteurs ont particulièrement développé cet argument.

Northrop Frye, dans son *Anatomie de la critique* (1957), insista déjà sur trois notions trop souvent négligées de la Poétique pour dégager la mimésis du modèle visuel de la copie : *muthos*

(l'histoire ou l'intrigue), *diqngia* (la pensée, l'intention ou le thème), et *anagnôrisis* (la reconnaissance). | Aristote définissait le *muthos* comme « le système des faits » ou « l'agencement des faits en système » (1450a 4 et 15). Le *muthos*, c'est la composition des événements en une intrigue linéaire ou une séquence temporelle. Frye, infléchissant la poétique vers l'anthropologie, en inférait que la finalité de la *mimêsis* n'était nullement de copier, mais d'établir des rapports entre des faits qui, sans cet agencement, apparaîtraient comme purement aléatoires, de dévoiler une structure d'intelligibilité des événements, et par là de donner un sens aux actions humaines. Quant à la *dianoia*, « ce sont les formes dans lesquelles on démontre que quelque chose est ou n'est pas » (1450b 12) : c'est en somme l'intention principale, au sens que je donnais précédemment à cette expression en référence à Austin, c'est l'interprétation proposée au lecteur ou au spectateur, qui conceptualise l'histoire, passe de la séquence temporelle des faits au sens ou au thème comme unité de l'histoire. Frye, suivant les anthropologues, et contrairement aux futurs narratologues français, donnait la priorité à l'ordre sémantique, et même symbolique, par rapport à la structure linéaire de l'intrigue, L'*anagnôrisis* enfin, ou reconnaissance, c'est dans la tragédie « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance » (1452a 29), la prise de conscience de la situation par le héros, et la plus belle, d'après Aristote, était celle d'Œdipe, comprenant qu'il avait tué son père et désiré sa mère. Suivant Frye, la reconnaissance était une donnée fondamentale de l'intrigue : « Dans la tragédie, la *cognitio* est normalement la reconnaissance du caractère inévitable d'une séquence causale enchaînée dans le temps » (Frye, p. 214 [am.] et 260 [fr.J, trad. modifiée). Mais, par une extension, ou un changement de niveau du concept, Frye passait subrepticement de la reconnaissance par le héros, à l'intérieur de l'intrigue, à une autre reconnaissance, extérieure à l'intrigue, liée à sa réception par le spectateur ou le lecteur : « Il semble que la tragédie parvienne jusqu'à un *Augenblick*, ou moment crucial, à partir duquel le chemin vers ce qui aurait pu être, et le chemin vers ce qui va être, seront vus simultanément. Vus par le public, du moins » (ibidp. 214 et 259-260, trad. modifiée).

Attribuant une fonction de reconnaissance au spectateur ou au lecteur, Frye peut soutenir que 1' *anagnôrisis*, et donc la *mimêsis*, produisent un effet hors de la fiction, c'est-à-dire dans le monde. La reconnaissance transforme le mouvement linéaire et temporel de la lecture en la saisie d'une forme unifiante et d'une signification simultanée. De l'intrigue (*muthos*), elle fait passer au thème et à l'interprétation (*idianoia*) :

Quand le lecteur d'un roman se demande : « Que va-t-il arriver dans cette histoire ? », sa question porte sur le déroulement de l'intrigue, et particulièrement sur cet aspect crucial de l'intrigue qu'Aristote nomme reconnaissance ou *anagnôrisis*. Mais il peut également se demander : « Qu'est-ce que cette histoire signifie ? » Cette question touche à la *dianoia* et indique qu'il y a des éléments de reconnaissance dans les thèmes tout comme dans les intrigues (ihid., p. 54 et 71, trad. Modifiée).

Autrement dit, auprès de la reconnaissance par le héros dans l'intrigue, une autre reconnaissance intervient - ou la même —, celle du thème par le lecteur dans la réception de l'intrigue. Le lecteur s'approprie l'*anagnôrisis* comme reconnaissance de la forme totale et de la cohérence thématique. Le moment de la reconnaissance est donc, pour le lecteur ou le spectateur, celui où le dessein intelligible de l'histoire est saisi rétrospectivement, où le rapport du début et de la fin devient manifeste, précisément où le *muthos* devient *dianoia*, forme unifiante, vérité générale. La reconnaissance par le lecteur, au-delà de la perception de la structure, est subordonnée à la réorganisation de cette dernière afin de produire une cohérence thématique et interprétative. Mais le prix de cette réinterprétation efficace de la Poétique a été le déplacement de la reconnaissance du dedans au dehors de la fiction.

Paul Ricœur, dans sa grande trilogie *Temps et Récit* (1983-1985), insiste pareillement sur la liaison de la *mimêsis* avec le monde, et sur son inscription dans le temps. La théorie littéraire associait la *mimêsis* à la *doxa*, à un savoir inerte, passif, répressif, au consensus et à l'idéologie, voire au fascisme. Ricœur, quant à lui, traduit *mimêsis* par « activité mimétique », et l'identifie

quasiment au muthos, traduit par « mise en intrigue » et inséparable d'une expérience temporelle, même si Aristote reste silencieux sur ce rapport. Mimèsis et muthos sont des opérations et non des structures, car la poétique est l'art de « composer les intrigues » (1447a 2). Aristote décrit « le processus actif d'imiter ou de représenter » (Ricœur, 1983, p. 58), expression où, selon Ricœur, l'imitation ou la représentation d'actions (mimèsis) et l'agencement des faits (muthos) sont quasiment synonymes : « C'est l'intrigue qui est la représentation de l'action » (1450a 1). La mimèsis, comme mise en intrigue, est un « modèle de concordance », un « paradigme d'ordre » : complétude, totalité, étendue appropriée sont ses traits suivant Aristote, qui affirme qu'« un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin » (1450b 26), définis par la composition poétique. L'intrigue est linéaire, mais son lien interne est logique plus que chronologique, ou encore, de la succession des événements l'intrigue fait une intelligibilité. C'est pourquoi Ricœur insiste sur l'intelligence mimétique et mythique, qui, comme chez Frye, est reconnaissance, une reconnaissance qui sort du cadre de l'intrigue pour devenir celle du spectateur, lequel apprend, conclut, reconnaît la forme intelligible de l'intrigue. La mimèsis vise dans le muthos non son caractère de fable, mais son caractère de cohérence. « Composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique » (Ricœur, 1983, p. 60).

Ainsi, la mimèsis, imitation ou représentation d'actions (mimèsis praxeos), mais aussi agencement des faits, est tout le contraire du « décalque du réel préexistant » : elle est « imitation créatrice ». Non pas « redoublement de présence », mais « coupure qui ouvre l'espace de la fiction », elle « instaure la littérarité de l'œuvre littéraire » (ibid., p. 76) : « L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. » Pourtant, ayant insisté sur la mimèsis comme coupure, Ricœur voudrait qu'elle soit aussi liaison avec le monde. Il distingue donc de la mimèsis-création, qu'il appelle mimèsis II, un amont et un aval, d'une part une référence au réel, d'autre part la visée du spectateur ou du lecteur, quelque éparées et discrètes qu'elles soient toutes deux dans la Poétique. Autour de la mimèsis comme configuration poétique et comme fonction de médiation, le réel reste présent sur ses deux bords. Par exemple, lorsque Aristote oppose la tragédie et la comédie en ce que « l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels » (1448a 16-18), le critère permettant de discriminer le haut et le bas est ce qui est actuel, donc ce qui est :

Pour que l'on puisse parler de « déplacement mimétique », de « transposition » quasi métaphorique de l'éthique à la poétique, il faut concevoir l'activité mimétique comme lien et non pas seulement comme coupure. Elle est le mouvement même de mimèsis I à mimèsis II. S'il n'est pas douteux que le terme muthos marque la discontinuité, le mot même de praxis, par sa double allégeance, assure la continuité entre les deux régimes, éthique et poétique, de l'action (Ricœur, 1983, p. 78).

Quant à l'aval de la mimèsis, sa réception, ce n'est certainement pas une catégorie majeure de la Poétique, mais quelques indices montrent qu'elle n'est pas complètement ignorée, comme lorsque Aristote identifie quasiment le vraisemblable et le persuasif, c'est-à-dire considère le vraisemblable du point de vue de son effet. C'est pourquoi, suivant Ricœur, « la poétique moderne réduit trop vite [la mimèsis] à une simple disjonction, au nom d'un prétendu interdit jeté par la sémiotique sur tout ce qui est tenu pour extra-linguistique » (ibid., p. 80). La mimèsis comme activité créatrice, comme coupure, s'insère entre la précompréhension du monde de mimèsis I et la réception de l'œuvre de mimèsis III : « La configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre » (ibid., p. 86).

L'apprentissage mimétique est donc lié à la reconnaissance, laquelle est construite dans l'œuvre et éprouvée par le lecteur. Le récit, suivant Ricœur, est notre façon de vivre dans le monde — de vivre le monde —, il représente notre connaissance pratique du monde et engage un travail communautaire de construction d'un monde intelligible. La mise en intrigue, fictionnelle ou historique, est la forme même d'une connaissance humaine distincte de la connaissance logico-

mathématique, plus intuitive, plus présomptive, plus conjecturale. Or cette connaissance est liée au temps, car le récit donne forme à la succession informe et silencieuse des événements, met en rapport des débuts et des fins (on peut se rappeler ici, par contraste, la haine de Barthes pour le dernier mot). Du temps, le récit fait de la temporalité, c'est-à-dire cette structure de l'existence qui advient au langage dans le récit, et il n'y a pas d'autre chemin vers le monde, d'autre accès au référent que de raconter des histoires : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle » (ibid., p. 85). Ainsi, à nouveau, la mimésis n'est plus présentée comme copie statique, ou comme tableau, mais comme activité cognitive, mise en forme de l'expérience du temps, configuration, synthèse, praxis dynamique qui, au lieu d'imiter, produit ce qu'elle représente, augmente le sens commun et aboutit à la reconnaissance.

Chez Ricœur comme chez Frye, la mimésis produit des totalités signifiantes à partir d'événements dispersés. C'est donc au titre de sa valeur cognitive, publique et communautaire qu'elle est réhabilitée, contre le scepticisme et le solipsisme auquel conduisait la théorie littéraire française structuraliste et poststructuraliste. Là aussi, les choix critiques sont à mettre en rapport avec des valeurs extra-littéraires (existentielles, éthiques) et un moment historique. Mais l'éclectisme de Frye et l'œcuménisme de Ricœur conduisent à des synthèses parfois lâches, ou en tout cas très souples, de la poétique et de l'éthique, notamment dans l'identification furtive de la reconnaissance dans l'intrigue et hors de l'intrigue.

Évitant ce travers, tout en soulignant l'importance primordiale de l'anagnôrisis dans la Poétique, Terence Cave a écrit sur cette notion un livre aussi riche que le *Mimésis* d'Auerbach (*Réconnaissances : A Study in Poetics*, 1988). La valeur heuristique de la mimésis y est encore soulignée, mais sans confusion entre la reconnaissance interne et la reconnaissance externe. Aristote insiste sur cette valeur heuristique au chapitre IV, sans référence à l'anagnôrisis, mais ce qu'il appelle F « action avec reconnaissance » (chap. x), au terme de laquelle le héros, comme Œdipe, apprend son identité, n'en est pas moins un paradigme de la définition de l'identité au sens philosophique : « Convenablement construit, le mythe tragique mime un ordre intelligible, et l'anagnôrisis semble alors destinée à devenir le critère de l'intelligibilité » (Cave, p. 243).

La mimésis est donc parfaitement dégagée du modèle pictural, mais cette fois pour être rattachée au paradigme cynégétique, que Cave emprunte à l'historien Carlo Ginzburg et qui fait du lecteur un détective, un chasseur à l'affût des indices qui lui permettront de donner un sens à l'histoire. Le signe de reconnaissance dans la fiction renvoie au même mode de connaissance que la trace, l'indice, l'empreinte, la signature et tous ces autres signes qui permettent d'identifier un individu ou de reconstruire un événement. Selon Ginzburg, le modèle de ce type de connaissance, par opposition à la déduction, c'est l'art du chasseur qui déchiffre le récit du passage de la bête par les traces qu'elle a laissées. Cette reconnaissance séquentielle conduit à une identification fondée sur des indices ténus et marginaux. Auprès de la chasse, la reconnaissance a aussi un modèle sacré, celui de la divination, comme construction du futur et non plus reconstruction du passé. Le chasseur et le devin, par leurs procédures, se distinguent du logicien et du mathématicien, et leur intelligence pratique des choses se rapproche de la métis grecque, incarnée en Ulysse, comme induction fondée sur des détails signifiants relevés à la marge de la perception : l'art du détective, du connaisseur (le critique d'attribution en histoire de l'art), du psychanalyste relèvent du paradigme cynégétique.

Peut-être l'idée même de narration - notait Ginzburg -[...] est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. [...] Le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire » parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements (Ginzburg, p. 149).

Ce modèle du récit, supérieur à ceux, anthropologique ou éthique, sur lesquels Frye et Ricœur se fondaient pour réhabiliter la mimésis, en fait également une connaissance. La mimésis n'a donc plus rien de la copie. Elle constitue une forme spéciale de la connaissance du monde humain, selon une analyse du récit toute différente de la syntaxe que les adversaires de la mimésis cherchaient à élaborer, et qui inclut le temps de la reconnaissance. Sans doute la théorie littéraire

avait-elle déjà relu la Poétique en mettant l'accent sur le muthos, sur la syntaxe du récit, mais non sur la dianoia ni sur l'anagnôrisis, non sur le sens ni sur l'interprétation. De différentes manières, la mimésis a été reliée au monde.

Les mondes fictionnels

Le triomphe facile de la théorie littéraire sur la mimesis dépendait d'une conception de la référence linguistique simpliste et outrée : l'hallucination ou rien. Mais d'autres théories de la référence plus subtiles sont disponibles depuis longtemps : elles permettent de repenser les rapports de la littérature et de la réalité, et par ce biais d'innocenter également la mimésis. Celle-ci exploite les propriétés référentielles du langage ordinaire, liées notamment aux indices, aux déictiques, aux noms propres. Mais voici le problème : la condition logique (pragmatique) de la possibilité de la référence est l'existence de quelque chose à propos de quoi des propositions vraies ou fausses seront possibles. Pour qu'il y ait référence à quelque chose, il faut que cette chose J existe (la proposition : «Le roi de France est chauve», on s'en souvient, n'est ni vraie ni fausse). Autrement dit : la référence présuppose l'existence; quelque chose doit exister pour que le langage puisse y référer.

Or, en littérature, les expressions référentielles propre- j ment dites sont en nombre très limité : à la première page du Père Goriot, Paris et la rue Neuve-Sainte-Genève ont des référents mondains, mais non Mme Vauquer, ni sa pension, ni le père Goriot, qui n'existent pas hors du roman. Et pourtant le narrateur peut s'écrier dès la deuxième page : «Ah! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true. » Et le lecteur ne jette pas le livre, il continue sa lecture comme si de rien n'était. Dans Un cœur simple, le mot « baromètre » n'est pas référentiel à proprement parler, puisque le baromètre n'existe pas hors du roman. Si la présupposition existentielle n'est pas satisfaite, le langage de la fiction peut-il quand même être référentiel ? Quels sont les référents dans un monde de fiction?

Les logiciens se sont penchés sur ce problème. Dans un roman, ont-ils répondu, le mot semble référer, il crée une illusion de référence, il mime les propriétés référentielles du langage ordinaire. Aussi Austin, dans Quand dire, c'est faire (1962), mettait-il la littérature à part des actes (Je langage (speech acts, suivant le terme de Searle). Pour qu'il y ait un acte de langage, par exemple un performatif dans des mots tels que « Je promets de... », il posait en effet cette condition : « Personne ne niera, je pense, que ces mots doivent être prononcés "sérieusement", et de façon à être pris "au sérieux". [...] Je ne dois pas être en train de plaisanter, par exemple, ou d'écrire un poème » (Austin, p. 44). Le poème n'engage à rien, comme une plaisanterie ou une mise en scène théâtrale :

Une énonciation performative sera creuse ou vide d'une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème [...]. Il est clair qu'en de telles circonstances le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage parasitaire par rapport à l'usage normal - parasitisme dont l'étude relève du domaine des étiolements de langage (ibid., p. 55).

La poésie était assimilée par Austin à la plaisanterie, puisqu'elle manquait de sérieux, et la langue littéraire revenait à un parasitisme et à un étiolement de la langue ordinaire. Ces métaphores peuvent choquer ceux qui aiment la littérature et préfèrent penser que la langue littéraire est plutôt supérieure qu'inférieure à la langue ordinaire, mais elles ont le mérite de souligner pourquoi et comment les énoncés de la fiction diffèrent de ceux de la vie courante. Searle, à son tour, a décrit l'énoncé de fiction comme une assertion feinte, puisqu'elle ne répond pas aux conditions pragmatiques (sincérité, engagement, capacité de prouver ce qu'on dit) de l'assertion authentique (Searle, 1975). En poésie, un acte de langage apparent n'en est pas réellement un, mais seulement la mimésis d'un acte de langage réel. Cette adresse à la Mort à la fin du « Voyage », par exemple : « Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte ! », ce n'est pas vraiment un ordre, mais

seulement l'imitation d'un ordre, un acte de langage fictif qui s'inscrit dans un acte de langage réel, lequel est : écrire un poème.

Ainsi, dans la fiction, les mêmes actes de langage ont lieu que dans le monde : des questions sont posées, des ordres sont donnés, des promesses sont faites. Mais ce sont des actes fictifs, conçus et combinés par l'auteur pour composer un seul acte de langage réel : le poème. La littérature exploite les propriétés référentielles du langage, ses actes de langage sont fictifs, mais une fois qu'on entre dans la littérature, qu'on s'y installe, le fonctionnement des actes de langage fictifs est exactement le même que celui des actes de langage réels, hors de la littérature.

Il n'en reste pas moins que l'usage fictionnel du langage déroge à l'axiome d'existence des logiciens : « On ne peut faire référence qu'à ce qui existe. » Récemment, toutefois, la philosophie analytique, jusque-là consacrée exclusivement aux rapports du langage et de la réalité, à l'exclusion des phrases du genre : « Le roi de France est chauve », s'est de plus en plus intéressée aux mondes possibles, dont les mondes fictionnels sont une variété. Au lieu de retrancher une partie du langage ordinaire afin d'isoler un langage bien formé, celui de la logique, comme on le faisait depuis Aristote, les philosophes du langage sont devenus plus tolérants pour les pratiques langagières existantes, ou plus curieux de ces pratiques, et se sont donc intéressés aux mondes produits par les jeux de langage, ont cherché à en rendre compte. Ainsi, la réflexion sur la référence littéraire a été rouverte dans le cadre de la sémantique des mondes possibles ou fictionnels.

Les événements d'un roman, écrit Pavel dans *Univers de la fiction* (1988), où il fait le tour des travaux des philosophes sur les mondes possibles, ont « une sorte de réalité qui leur est propre » (Pavel, p. 19), une réalité mitoyenne de la réalité des mondes réels. Traditionnellement, les philosophes considéraient que les êtres de fiction n'avaient pas de statut ontologique, et donc que toutes les propositions à leur sujet n'étaient ni vraies ni fausses, mais simplement mal formées et inappropriées. La phrase : « Le père Goriot était à huit heures et demie rue Dauphine » n'avait à leurs yeux pas de pertinence. Et pourtant cette phrase existe : dans les mondes possibles, pour que des propositions soient valables, il n'est pas nécessaire qu'elles portent sur le même inventaire d'individus que dans le monde réel ; il suffit de demander aux individus des mondes possibles d'être compatibles avec le monde réel. Comme Aristote le disait déjà : « Le rôle du poète est de dire, non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire » (1451a 36). Autrement dit, la référence fonctionne dans les mondes fictionnels tant qu'ils restent compossibles avec le monde réel, mais elle se bloque si le père Goriot se met tout à coup à dessiner des cercles carrés. La littérature mêle sans cesse le monde réel et le monde possible : elle s'intéresse aux personnages et aux événements réels (la Révolution française est très présente dans *Le Père Goriot*), et le personnage fictionnel est un individu qui aurait pu exister dans un autre état de choses. Pavel en conclut :

Dans beaucoup de situations historiques, les écrivains et leur public tiennent pour acquis que l'œuvre littéraire décrit des contenus qui sont effectivement possibles et en rapport avec le monde réel. Cette attitude correspond à la littérature réaliste, dans le sens large du terme. Vu ainsi, le réalisme n'est donc pas uniquement un ensemble de conventions stylistiques et narratives, mais une attitude fondamentale concernant les relations entre l'univers réel et la vérité des textes littéraires. Dans une perspective réaliste, le critère de la vérité ou fausseté d'une œuvre littéraire et de ses détails est fondé sur la notion de possibilité [...] par rapport à l'univers réel (Pavel, p. 63).

Les textes de fiction utilisent donc les mêmes mécanismes référentiels que les emplois non fictionnels du langage, pour référer à des mondes fictionnels tenus pour des mondes possibles. Les lecteurs sont placés à l'intérieur du monde de la fiction et, pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai, jusqu'au moment où le héros se met à dessiner des cercles carrés, ce qui rompt le contrat de lecture, la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ».

Le monde des livres

« Le livre est un monde, notait Barthes dans *Critique et Vérité*. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l'écrivain devant le monde » (Barthes, 1966, p. 69). Sur la base de cette affirmation — le livre est un monde -, il déduisait une similitude de situation entre l'écrivain et le critique, une identité de la littérature au premier degré et de la littérature au second degré. Cette équation, confortable pour la critique, a connu son heure de gloire. Le critique serait lui aussi un écrivain à part entière, parce qu'il parle du livre comme l'écrivain parle du monde. L'ennui, c'est que Barthes soutient par ailleurs que l'écrivain, devant le monde, ne parle pas du monde mais du livre, parce que le langage est impuissant en face du monde. Le critique est devant le livre comme l'écrivain est devant le monde, mais l'écrivain n'est jamais devant le monde, puisque, entre lui et le monde, il y a toujours le livre. La proposition « le livre est un monde » est manifestement réversible, et elle n'est pas la véritable prémisse de la théorie, permettant de fonder logiquement la parenté, ou même l'identité, du critique et de l'écrivain; cette véritable prémisse, c'est la proposition inverse: «le monde est un livre », ou « le monde est déjà (toujours déjà) un livre ». Le critique est aussi un écrivain parce que l'écrivain est déjà un critique ; le livre est un monde parce que le monde est un livre. Barthes écrit « le livre est un monde » là où il faudrait « le monde est un livre », ou même « n'est qu'un livre », à la fois pour se conformer à son idée de l'arbitraire de la langue et pour justifier l'identité du critique et de l'écrivain. Mais le déni de la réalité proclamé par la théorie littéraire n'a peut-être été justement qu'un déni, ou ce que Freud appelait un désaveu, c'est-à-dire une négation qui coexiste, dans une sorte de conscience double, avec la croyance irrépressible que le livre parle « quand même » du monde, ou qu'il constitue un monde, ou un « quasi-monde », comme disent de la fiction les philosophes analytiques.

En réalité, le contenu, le fond, le réel n'ont jamais été totalement évacués par la théorie littéraire. Il se peut même que le déni de la référence observé par les théoriciens n'ait été qu'un alibi pour pouvoir continuer à parler du réalisme, non de la poésie pure, non du roman pur, malgré leur adhésion formelle au mouvement littéraire moderniste et avant-gardiste. Ainsi, la narratologie et la poétique ont été autorisées à continuer à lire de bons vrais romans, mais comme sans y toucher, sans boire de ce vin-là, sans être dupes. La fin de la représentation aurait été un mythe, car on croit à un mythe et en même temps on n'y croit pas. Ce mythe a été alimenté par quelques phrases venues de Mallarmé : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre », ou de Flaubert et de son rêve d'un « livre sur rien ». Paul de Man, toujours l'analyste le plus décapant des engouements de la théorie, faisait cependant remarquer que, même chez Mallarmé, le réel ne s'absente jamais absolument au profit d'une logique purement allégorique. Si Mallarmé postule une limite non référentielle de la poésie et tend en effet à réduire le rôle de la référence en poésie, son œuvre ne se situe pourtant pas à cette limite, qui la rendrait au demeurant inutile, mais plus ou moins loin sur l'asymptote qui y mène. Mallarmé, disait-il, reste un « poète de la représentation », car « la poésie ne renonce pas à sa fonction mimétique [...] si aisément et à si faible prix » (de Man, p. 182). Mais c'est encore cette violente logique binaire, terroriste, manichéenne, si chère aux littéraires - fond ou forme, description ou narration, représentation ou signification - qui induit des alternatives dramatiques et nous envoie nous cogner contre les murs et les moulins à vent. Alors que la littérature est le lieu même de l'entre-deux, du passe-muraille.