
Conversation avec Paolo Tortonese

à propos de son livre *L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013

Francesco Fiorentino



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/258>

DOI : [10.4000/rief.258](https://doi.org/10.4000/rief.258)

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Francesco Fiorentino, « Conversation avec Paolo Tortonese », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/258> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.258>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Conversation avec Paolo Tortonese

à propos de son livre *L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013

Francesco Fiorentino

RÉFÉRENCE

L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola, Paris, Classiques Garnier, 2013

F.F. À l'origine de la notion de vraisemblance, trouve-t-on Aristote ou une sorte de pseudo-Aristote ? Une lecture partielle de la *Poétique* aurait conduit à une conception moraliste de la vraisemblance qui ne correspond pas à sa pensée.

P.T. Il n'est certes pas original d'affirmer que la pensée occidentale commence avec la fondation de la métaphysique par Platon et Aristote, et que tous les aspects de cette pensée (les branches de la philosophie, les disciplines, les religions) sont visiblement marqués par cette origine. La tradition poétique l'est-elle aussi ? Dans le cas de la *Poétique* d'Aristote, les lectures qui en ont été données pendant des siècles n'ont pas toujours insisté sur le rapport entre poétique et métaphysique. Ce rapport apparaît parfois, mais il est le plus souvent occulté par d'autres préoccupations, dont celle de la moralité de l'œuvre. On mélange Aristote et Horace, en affirmant que la finalité de la poésie est essentiellement morale ; on croise la poétique et la rhétorique, en donnant une place prépondérante à la persuasion. Ces deux exigences réunies, morale et persuasion, donnent le concept classique de *bienséances*, et l'assimilation de la vraisemblance aux bienséances. La dimension communicative et la dimension éthique priment la connaissance, alors qu'Aristote avait clairement affirmé que la poésie était plus *philosophique* que l'histoire.

F.F. Ce lien entre poésie et connaissance, de quelle façon s'affranchit-il d'une dimension morale ? Aristote critique le poème *Scilla*, parce qu'Ulysse ne peut pas avoir peur en tant que héros.

P.T. La nécessité de s'émanciper de la morale ne se pose que pour les modernes. Elle appartient aux porteurs de scandale, qu'ils soient libertins du XVIII^e, réalistes ou

esthètes du XIX^e siècle. Elle présuppose l'insubordination de la vraisemblance à un *devoir être* moral, que le classicisme a imposé au XVII^e siècle par une formidable synthèse d'exigences différentes : éthiques, rhétoriques, cognitives. La question du courage d'Ulysse, posée par Aristote, peut être prise comme exemple, en effet. Son exemplarité a deux faces ou deux interprétations possibles : l'Ulysse personnage doit-il être courageux dans ses actes pour que son comportement soit cohérent avec son caractère, ou bien pour donner le bon exemple au lecteur ? La culture classique ne sentait pas cette opposition, ne ressentait pas ces deux lectures comme contradictoires. La lecture moderne, en revanche, est extrêmement sensible à la différence entre un *devoir être* descriptif et un *devoir être* normatif. La notion de *vraisemblance* oscille entre ces deux interprétations : désigne-t-elle ce qui doit se produire selon la prévision que notre connaissance du monde nous permet de faire, ou bien ce qui est souhaitable, selon un jugement moral ? Chez les classiques, en un seul geste sont réunis le désir de comprendre les lois du monde et la volonté de dicter des lois morales. Ce sont ces deux faces de la loi qui ont été progressivement séparées au XVIII^e siècle, quand la culture classique a cédé la place aux Lumières, puis au romantisme. Les grandes philosophies du XVII^e siècle, comme nous l'enseigne Georges Gusdorf, sont le fruit d'un immense effort de maîtriser la science galiléenne en l'accueillant dans les édifices théologiques traditionnels. Il s'agissait d'éviter les risques du matérialisme en amadouant l'empirisme dans un cadre rassurant.

F.F. Que reste-t-il de cet appareillage idéologique au XIX^e siècle ?

P.T. Pas grand-chose ! D'une part on ne craint plus le choc des représentations : il faut brusquer le public, le troubler et même le scandaliser, et non pas le caresser dans le sens de ses convictions. La vérité est désormais pensée comme une donnée d'opposition : elle se dresse contre l'opinion. Les lois de la société et les lois de la nature ne s'accordent plus spontanément. Les réalistes pensent que la réalité est à chercher derrière l'écran du préjugé : elle est cachée par l'opinion, qui, loin d'être le réceptacle d'une vérité universelle, est pensée comme un conglomérat de volontés obscurantistes. L'opinion paradigmatique n'est plus celle d'un honnête homme postulé comme éclairé, elle est celle d'une société fracturée, conflictuelle, jalouse et envieuse, qui cache derrière les voiles des idéologies ses véritables sentiments et intérêts. La vérité a déclaré guerre à la morale, si par morale on entend la volonté normative dominante. Et simultanément, l'esthétique a produit une pensée de l'art et de la poésie qui se veulent autonomes, qui ne veulent avoir de comptes à rendre à la morale, voire à la vérité elle-même. Flaubert réunit en sa pensée les deux refus de la morale : il joue contre elle et la beauté et la vérité.

Dans ce contexte radicalement nouveau, et dans une culture où la référence à Aristote, comme à toutes les poétiques traditionnelles, n'est plus de mise, il me semble que le versant proprement cognitif de la vraisemblance aristotélicienne refait surface. Il revient dans les discours programmatiques et apologétiques des réalistes : non seulement dans leur postulation d'une possibilité de connaître la vérité du monde par la littérature, mais plus précisément dans leur insistance sur le fait que l'instrument de cette connaissance est le récit, et rien d'autre que le récit. Là ils retrouvent, sans y songer, l'idée de vraisemblance qu'Aristote avait posée dans les premiers chapitres de sa *Poétique* : l'idée que l'activité mimétique consiste dans le passage du particulier au général, et que ce passage ne peut se produire que par une narration, faisant apparaître les liens de cause et effet. La poésie est plus

philosophique que l'histoire justement parce qu'elle ne se limite pas à nous montrer ce qui a été une fois (ce qu'a fait Alcibiade un tel jour), mais ce qui se reproduit dans tous les cas semblables. Cette ouverture sur l'avenir est ce qui caractérise la vraisemblance, ce qui en fait un principe bien supérieur à la vérité des chroniqueurs (Hérodote), qui, pour Aristote, reste enfermée dans le particulier. Lorsqu'on passe du simple constat d'un ou plusieurs faits à l'établissement de liens causaux entre eux, on bascule du particulier à l'universel. Paul Ricoeur, en commentant Aristote, l'avait parfaitement expliqué.

F.F. Au XIX^e siècle, l'invasion du roman par la description, déjà considérée avec méfiance par les théoriciens du classicisme, pose de nouveaux problèmes à la représentation littéraire : elle bouleverse le rapport entre les choses et les actions. Dans la réflexion sur cette pratique, tu as attribué un rôle particulier à Zola.

P.T. La description a été mon véritable point de départ : je me suis d'abord interrogé sur les difficultés rencontrées par tous les écrivains réalistes, lorsqu'ils ont dû justifier leur pratique de la description. Ils n'ont jamais pu trouver autre chose que de raccorder la description à la narration, pour montrer qu'elle apportait au récit des éléments de sens, oui, mais surtout qu'elle tirait du récit son sens véritable. Autrement dit, la description, pour les réalistes, ne pouvait avoir un sens par elle-même, mais uniquement par rapport à un système de personnages et d'actions. De ce point de vue, le cas le plus intéressant est Zola, qui s'est toujours reproché d'avoir trop décrit, et qui a continué à pécher malgré son repentir.

Si j'ai donné un grand rôle à Zola, c'est qu'il me semble l'avoir eu effectivement, dans l'histoire que je raconte. D'Aristote à Zola, c'est un peu le « de A à Z » des théories de la représentation littéraire. Zola marque une conclusion : après lui, qui a encore défendu une théorie de la littérature comme représentation de la réalité ? L'ensemble des écrivains qui ont été canonisés ont voulu justifier leur œuvre par d'autres arguments. Les quelques tendances réalistes du XX^e siècle ont été minoritaires, passéistes, et vite disqualifiées. Mon livre porte donc sur un passé révolu, sur ce qui n'est plus. Mais il pourra peut-être montrer *a contrario* comment la question de la sensation a été déterminante, non seulement pour l'esthétique artistique, mais pour la littérature et les poétiques aussi. Qui dit *description* dit *monde sensible*. L'énorme difficulté à inscrire le sensible dans les valeurs littéraires témoigne d'une permanence du souci métaphysique. Devant les choses, telles qu'elles se laissent percevoir, le littéraire peine à trouver un argument pour légitimer leur pure et simple représentation. Les percevant dans leur isolement, il les trouve muettes et sourdes, peut-être *belles*, mais pas *significatives*. Il devra alors, soit se rendre à leur non-sens et construire une esthétique séparée de la connaissance et de la morale (mais peut-on le faire aussi facilement pour la littérature que pour les arts figuratifs ? les écrivains ne le croient pas souvent au XIX^e siècle), soit chercher dans les restes d'une métaphysique chancelante la légitimation qui lui fait défaut. J'ai cherché à montrer comment, d'une part le platonisme romantique, d'autre part l'aristotélisme réaliste offraient des recours plus ou moins conscients (plus le premier, moins le second) à la théorisation d'un sens de la littérature confrontée au sensible. Il s'est agi soit d'envisager les formes isolées comme préambules révélateurs de réalités ultimes, soit de relier les données par la mise en récit, la temporalité, la causalité. Là on retrouve la grande alternative des deux métaphysiques initiales de l'Occident.

F.F. Dans les apostilles de ton livre tu considères deux cas illustres de critiques qui ont traité la question de la représentation et de la vraisemblance. Lukács, à propos de Zola, et Genette, dans son article sur « Vraisemblance et motivation ». En particulier dans ce dernier cas, pourquoi prends-tu tes distances des arguments apportés par Genette ?

P.T. Lukács, isolé, continue au xx^e siècle à affirmer que la seule manière de représenter la réalité est de la raconter, et se bat avec obstination contre toute forme de littérature se situant en dehors de ce modèle. L'épique, tel qu'il l'entend, exclut toute possibilité de donner une place au sensible. Et le pauvre Zola, coupable d'excès descriptifs, est accusé d'avoir engendré le modernisme littéraire en fragmentant la vision du monde que seul un solide narrateur des vicissitudes humaines peut maintenir dans le cadre de l'intelligible. Le jugement de valeur émis par Lukács nous apparaît aujourd'hui comme périmé, mais son diagnostic, à propos de la postérité de Zola, est intéressant.

Genette, quant à lui, a fait l'opération inverse. Il a mis à mort la vraisemblance, d'abord en prétendant que la mimésis était un pur problème d'énonciation (même pour Platon et Aristote) et en expulsant toute problématique philosophique, ensuite en affirmant que l'opposition de vraisemblable et invraisemblable n'a de sens que pour le lecteur naïf, crédule, et que la seule distinction pertinente est celle entre un texte motivé et un texte pas motivé. Il a ainsi tenté de déplacer l'intérêt critique sur le plan de la seule *motivation* : ce qui est dit pour expliquer le comportement d'un personnage, plus généralement pour justifier la cohérence d'un récit. Cette cohérence est soumise par Genette à un procès, qui reprend quelques idées de Roland Barthes. Le récit fait semblant de se construire selon une logique empruntée à l'expérience : en réalité, son organisation ne doit rien à ce qui est extérieur au texte. L'illusion de la vraisemblance est ainsi détruite par une double prise de conscience. D'une part, le texte ne se constitue que par sa logique interne, qui est grammaticale : un ensemble de *règles du récit* comparables (peut-être identiques) à celles de la phrase. D'autre part, sa logique ne fait que répondre aux attentes d'un public déjà acquis à sa cause : c'est pourquoi le texte vraisemblable, selon Genette, n'est jamais motivé. Ici nous voyons l'alliance inattendue, qui se scelle à la fin des années 1960, d'une vision saussurienne extrêmement élargie (que Thomas Pavel a appelé *le mirage linguistique*), et d'un relativisme culturel lui aussi poussé à l'extrême. Ce dernier a été assorti d'une crainte obsessionnelle de l'autorité qui se niche et se déguise sous les masques du discours. Foucault nous avait appris qu'il y a du pouvoir dans tout propos. On a voulu entendre cette découverte comme si tous les propos étaient toujours issus d'un centre unique du pouvoir, cerveau despotique et stratégique, infiniment capable de dissimulation et de contrôle. Ainsi, les lois de la langue (l'arbitraire du signe qu'on a fait glisser du mot à toute représentation) s'inscrivent en faux contre la même prétention de vraisemblance que l'on dénonçait, avec Foucault, comme l'imposition d'une vérité universelle cachant un intérêt particulier.

Genette reprend l'interprétation classique de la vraisemblance comme respect des bienséances, pour la transformer en une arme de guerre au service d'un nouveau credo : toute configuration culturelle, relativement donnée dans l'histoire, tend à s'affirmer comme vérité absolue, et le devoir du critique est de dénoncer le relatif déguisé en universel. Mais il se trouve que Genette veut défendre une autre thèse aussi : celle selon laquelle le *cratylisme* n'est pas seulement l'erreur de ceux qui attribuent un sens *naturel* aux mots, mais également de ceux qui croient que l'organisation d'un récit est fondée sur l'expérience précédant l'écriture, et partagée

par les lecteurs. Ces deux thèses se fondent d'une façon surprenante chez lui. Ainsi, le relativisme, au lieu d'être la prise de conscience de la relativité historique, culturelle, sociale des propos, devient la dénonciation de toute affirmation d'un rapport entre littérature et cultures. Ce type de relativisme, qu'on pourrait appeler *relativisme absolu*, aboutit à une impasse, qui l'empêche de reconnaître la continuité des traditions littéraires dans les différentes cultures, et d'exercer l'analyse culturelle que le point de vue relativiste devrait précisément permettre. Sous prétexte d'arbitraire, Genette finit par affirmer que le langage ne connaît d'autres contraintes que celles de la grammaire, et par prétendre que la conclusion d'un texte dicte toute son organisation antérieure selon une rigueur despotique, dont bizarrement les présupposés culturels sont exclus. Le sens de la littérature est exclusivement rhétorique, et le critique, loin de s'immiscer dans la bataille des interprétations, doit s'en extraire, pour se limiter à décrire les procédés textuels de la persuasion. Se rencontrent dans la pensée de Genette – nous sommes en 1968 ! – une sévérité scientifique évidente et une exigence politique moins affichée. Sous le théoricien de l'énonciation se niche un dénonciateur de toute volonté de construire un discours explicatif, toujours dénoncé comme un acte d'autorité abusif. Derrière le « qui parle ? » du froid poéticien on entend l'écho du « d'où parles-tu ? » des étudiants soixante-huitards. La confusion des deux questions a poussé dans une impasse la critique inspirée par Genette : au lieu de se livrer au jeu des interprétations, jeu contraint par les cultures et nécessairement animé par la recherche de la vérité, elle s'est enfermée dans le technicisme formel et dans la peur du sens.

INDEX

Mots-clés : vraisemblance, poétique, Aristote, dimension morale de la poésie, dimension cognitive de la poésie, description du monde sensible, Lukács, Genette (Gérard), Zola (Émile)