

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

«Littérature et subjectivité. Essai d'épistémologie de la théorie littéraire»

Mémoire en études françaises

par

Alex Gagnon

Bachelier ès arts

Études françaises incluant un cheminement en littérature et culture

© Alex Gagnon 2012



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-91689-6

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-91689-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Composition du jury

«Littérature et subjectivité. Essai d'épistémologie de la théorie littéraire»
Alex Gagnon

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Hébert, directeur de recherche
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

André Duhamel
Département de philosophie et d'éthique appliquée, Faculté des lettres et sciences
humaines, Université de Sherbrooke

Nathalie Watteyne
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines,
Université de Sherbrooke

- Résumé -

Ce mémoire vise à jeter les bases d'une épistémologie de la littérature. Il interroge, à partir d'une analyse de leur structure logique interne, les grands courants de la théorie littéraire depuis la cristallisation du formalisme russe. Ce faisant, il cherche aussi, dans une perspective autoréflexive, à mettre au jour les conditions de possibilité de son propre projet : il apparaît, en fin de parcours, qu'une épistémologie du littéraire s'impose là où le concept même de littérature, avec un certain nombre de notions qui servaient à penser le phénomène littéraire, a considérablement perdu de son évidence. L'introduction générale du mémoire pose la question et déclare le projet tout en situant le problème. Effectuant une relecture de la querelle épistémologique entourant l'installation de la «nouvelle critique» dans le paysage intellectuel français, mettant ensuite au jour la diversité des traitements de l'œuvre de Racine dans les nouveaux langages théoriques des années 1960, l'auteur pose la nécessité d'élaborer une épistémologie qui étudierait dans une perspective propre à l'histoire des idées, non pas les représentations littéraires du monde mais les représentations de la «littérature» elle-même dans le métadiscours, en tant qu'elles sont ramifiées et prises dans des configurations de savoir complexes. C'est précisément cette histoire de l'idée de «littérature» que le corps principal du mémoire entend inaugurer, à travers l'analyse détaillée du problème de la spécificité du littéraire autour duquel s'est constituée, au siècle dernier, la théorie littéraire sous les divers habits qu'elle a revêtus. Inspirée des principes et méthodes de l'archéologie du savoir, cette étude montre que, du formalisme à nos jours, les changements qui ont durablement affecté notre conception de la littérature révèlent en fait des transformations épistémologiques plus profondes, plus générales, dont ils procèdent et, en même temps, qu'ils informent de façon significative : ce qui s'est transformé, c'est notre rapport à l'histoire, notre manière de concevoir la relation entre le monde et le langage, enfin notre conception du sujet vis-à-vis de la représentation. La conclusion du mémoire, pour sa part, à la fois effort de synthèse et déploiement d'une proposition programmatique, interprète les acquis de l'analyse qui la précède et dresse le modèle théorique à l'aune duquel il semble possible d'envisager une véritable histoire épistémologique de la littérature, qui ferait éventuellement l'objet d'une autre étude. Comme une généalogie du présent, cette histoire ne retracerait pas uniquement le processus de cristallisation de la notion de littérature en son sens moderne ; elle suivrait, pour en mieux comprendre les enjeux épistémologiques, voire anthropologiques, l'histoire qui a rendu possible que, aujourd'hui encore, et à travers l'expérience singulière que nous en faisons, il puisse exister quelque chose que nous appelons, avec un flou lui-même révélateur, la «littérature».

- Mots-clés -

Théorie littéraire ; épistémologie de la littérature ; histoire des idées ; notion de littérature ; archéologie du savoir ; langage ; subjectivité

Table des matières

<i>Ouverture : Racines. Littérature, sens et signification</i>	3
<i>Première partie : L'analyse du spécifique</i>	28
Précisions liminaires.....	29
I. Formes, fonctions, systèmes. L'être de la littérature.....	32
<i>Factualité et spécificité</i>	33
<i>Differentia specifica. Forme et sens</i>	38
<i>Differentia specifica. Forme et motivation</i>	47
<i>Differentia specifica. Forme et perception</i>	58
<i>Fonction et dominance</i>	63
<i>L'évolution littéraire. Fonction et système</i>	68
II. Poétique d'elle-même. La formation de la «théorie littéraire».....	86
<i>Critique du langage. Poétique et «théorie littéraire»</i>	87
<i>La transcendance immanente</i>	98
<i>L'abstraction objective</i>	108
III. Historicité et spécificité. L'excès de la lecture.....	117
<i>Histoire de la lecture et lecture de l'histoire</i>	118
IV. Le «discours» et l'«écriture». L'autre de la littérature.....	132
<i>L'écriture et la signifiante</i>	133
<i>Le discours et son ordre</i>	141
<i>Deuxième partie : Pour une épistémologie de la littérature</i>	160
<i>Les scansions du discours</i>	161
<i>Définir la littérature</i>	169
<i>Histoire, sujet, monde et langage</i>	174
<i>Champs d'enjeux. Le pensable et le problématique</i>	178
<i>L'«ordre de la littérature»</i>	184
<i>Bibliographie des ouvrages cités</i>	187

- Avant-propos -

Ce n'est pas qu'ils soient innommables. Simplement, c'est qu'ils figurent parmi les inévitables oublié-e-s qui nous laissent, au fil du temps, des souvenirs précis aussi bien que des souvenirs sans visage : je tiens à remercier tous ceux et celles qui, de près ou de loin, par leur présence ou leur absence, ont contribué à faire de ce mémoire ce qu'il est aujourd'hui, et ce qu'il restera.

Je remercie tout sincèrement, aussi, André Duhamel pour le temps qu'il a consacré à l'évaluation de ce mémoire, pour la grande finesse et la justesse de sa lecture, d'autant plus pénétrante que son regard de philosophe s'accompagne de l'intelligence exceptionnelle et de la grande générosité que tous ceux et celles qui ont eu la chance de suivre ses cours et son enseignement ne manqueront jamais de lui reconnaître.

Je remercie non moins loyalement Nathalie Watteyne pour son dévouement, sa franchise et pour sa sensibilité unique, qui anime son enseignement, riche, ouvert et mémorable, d'une volonté toujours sincère, aussi rare que précieuse, de recherche de sens ; merci également pour son support constant et pour les nombreuses heures de discussion amicale, ainsi que pour toutes celles à venir, où son sens critique et ses convictions arrivent toujours, quelles que soient les circonstances, à faire *grandir*.

Je remercie tout spécialement, enfin, mon directeur de recherche, professeur, collègue et ami Pierre Hébert, pour tant de qualités que son humilité admirable rendra toujours plus remarquables. Sa grandeur d'âme, d'abord, puis la confiance qu'il m'a toujours témoignée, et qui n'a pas peu contribué à enrichir considérablement mon encore balbutiant parcours universitaire ; pour son soutien inconditionnel, aussi, pour l'humanité et la passion qui émanent de son enseignement, pour son engagement méritoire et, bien sûr, pour toutes les portes que, généreusement, il m'a ouvertes – je ne les compte plus. Aujourd'hui, j'ai conscience de lui devoir beaucoup, et j'aimerais qu'il le sache. Qu'il reçoive ici l'expression de ma vive reconnaissance.

Au cours des dernières années, j'ai eu l'honneur de côtoyer un certain nombre d'enseignants, professeur-e-s ou chargé-e-s de cours, dont j'aimerais saluer la vaillance, l'intelligence et l'aptitude à la réflexivité. J'estime qu'il s'agit là de qualités admirables : à leur manière, à partir de leurs champs de compétence respectifs, tous et toutes ont travaillé à défendre une conception du savoir et de l'éducation que, à l'heure où j'écris ces lignes, il me paraît urgent de célébrer et d'endosser à mon tour.

Je tiens à remercier, également, les organismes subventionnaires, le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), pour leur appui financier hautement respectable et plus qu'apprécié. À travers ces deux institutions gouvernementales, que je perçois peut-être à tort comme des satellites un peu marginaux, tout à la fois intérieurs et extérieurs à une «économie du savoir» scandée par ailleurs sur toutes les tribunes, j'éprouve l'envie de remercier obliquement, non sans un cynisme parfois difficile à surmonter, le fait qu'il y ait toujours place, dans une société comme la nôtre, à la valorisation publique de la recherche fondamentale dans les domaines philosophiques, littéraires et culturels.

Aussi je ne saurais procéder au dépôt final de ce mémoire sans ajouter encore un mot. Et puisque la coupe est entamée, buvons jusqu'à la lie. Aujourd'hui, plusieurs mois après avoir posé le point final à ce mémoire, il me semble que mon travail repose en quelque sorte sur un impensé, sur quelque chose qui brille par son absence et qui, sans en miner le fondement, en relativise à mes yeux considérablement la portée. Cet hiver, ce printemps, j'ai véritablement *compris* ce que, lors de la rédaction, je *savais* déjà : j'ai compris qu'une *épistémologie* ou qu'une *théorie de la connaissance*, «critique» par nature et dans sa visée, se condamne à rester partielle – voire partielle – si elle demeure aveugle et muette devant l'urgente question des *politiques du savoir*.

Depuis plusieurs semaines, et dans un certain nombre de nos établissements d'enseignement québécois, il y a, dans le meilleur des cas, une amertume qui rampe sous les chaises, glisse le long des murs, occupe les bureaux, fragilise ou effrite certaines relations humaines alors que, en même temps, elle en renforce d'autres. Il y a aussi de la

colère, de la désobéissance légitime, de la violence et des victimes de plus en plus nombreuses d'un jeu complexe de discours et de pouvoirs qui s'est insensiblement acharné, au sens sociologique de l'expression, à *produire* un état de crise. Violence symbolique, violence masquée mais, aussi, violence physique, pour faire peur et pour faire mal. Ces victimes me sont, pour la vaste majorité, personnellement inconnues. Mais au-delà des différences infrangibles qui continueront immanquablement de nous séparer, il est une condition commune qui, en même temps, à travers un silence qui reprendra bientôt ses droits, nous unit et nous unira encore. Et comme le disait un philosophe bien connu : l'avenir dure longtemps. Or, il n'y a encore que quelques semaines, je ne croyais pas qu'un jour (si proche...) j'aurais la chance et l'honneur de pouvoir les considérer, en toute sincérité, comme mes compatriotes. Que ce mémoire leur soit dédié. Car en ce moment, comme dit quelque part Jacques Godbout, la rue est le lieu où, ensemble, nous «vivons la théorie».

Je conçois bien que, d'une façon générale, le dépôt de ce mémoire ne signifie absolument rien pour personne ; maintenant je conçois aussi qu'en un certain sens, il pourrait presque valoir, en lui-même, comme acte de révolte, dans la mesure où il parle un langage qu'une trop vaste part des décideurs travaille subrepticement à réduire au silence au profit d'un discours que trop de concitoyens et concitoyennes semblent né-e-s pour *comprendre*, lui qui, disait-on autrefois, parle avec ses «mots lacrymogènes» et ses «mots matraques».

Mais «pardonnez-nous de n'avoir pour réponse
Que les chants rauques de nos ancêtres
Et le chagrin de Nelligan».

Entendez-vous la berceuse qu'ils nous chantent? Ils veulent nous endormir ; j'espère seulement qu'ils nous ont réveillés.

Mai 2012

Littérature et subjectivité

Essai d'épistémologie de la théorie littéraire

*Ainsi tourne la parole autour du livre : lire, écrire :
d'un désir à l'autre va toute littérature [...].
La critique n'est qu'un moment de cette histoire dans laquelle nous entrons
et qui nous conduit à l'unité – à la vérité de l'écriture.*

Roland Barthes, *Critique et vérité*

Ouverture

Racines. Littérature, sens et signification

Définir l'écriture comme un ébranlement du sens du monde, comme ce qui y dispose «une interrogation *indirecte*, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre¹», c'est ouvrir un espace où la multiplicité du sens est privilégiée l'unité de la signification. Cette définition semble tenir tout entière dans le refus de clore le langage du texte sur lui-même. Elle suppose une certaine distension de la relation entre signifiant et signifié et l'ouverture corrélatrice du procès de la signifiante, infini dans le temps, indéfini dans ses formes : procès qui dure, interminablement différé, qui peut sédimenter ses objets mais qui n'élimine jamais la possibilité d'en déconstruire ensuite les repères. Elle attend à l'autorité de l'auteur et cherche à faire advenir le «texte idéal», où «les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés²». Barthes fonde ainsi l'acte d'interprétation sur une règle du pluriel en même temps qu'il lui donne pour moyen le pluriel des règles. Ici, ce n'est pas le texte qui fait loi, son langage a une *force* qui reste toujours en excès sur sa *forme*; c'est l'histoire, qui rend impossible sa clôture, parce qu'elle fait défiler un cortège de lectures possibles ; c'est une subjectivité qui, allant à sa rencontre, le libère de son origine et l'empêche de se fixer sur une éternelle identité parce que sa lecture est elle-même son engendrement.

Ce qui s'esquisse ainsi, c'est un espace de rapports où le langage est infini, le sens vulnérable et le texte, impossible. Il échappe à tout lieu stationnaire et à toute position arrêtée ; s'il peut être circonscrit, ce n'est pas comme produit final, mais dans l'activité constante qui, à la fois, assure sa permanence et la prolifération contrôlée de ses figures, de ses variations de sens, qui l'actualisent et le réactualisent. Si «l'écrivain s'abstient de répondre», alors la «réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté» ; mais «comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été

¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1963, p. 11.

² R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, p. 11.

écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure.³»

Barthes s'approche ainsi du point où une nécessité s'impose de repenser, sinon de dissoudre, la relation entre le texte littéraire et son métadiscours, celui de la critique et, à une nuance près⁴, de la lecture. De cette opposition entre langage et métalangage, qui risque toujours de fonctionner comme une protection épistémologique, sa conception exige l'assouplissement. Elle tend à en célébrer la déconstruction. Elle semble vouloir en consolider le renversement dans la mesure même où elle définit le travail de l'écrivain comme la mise en œuvre d'une écriture qui s'arrête avec l'interrogation qu'elle pose, dans l'abstention à répondre qui la caractériserait en propre. La lecture est alors *tenue* d'être son prolongement nécessaire, sa moitié fonctionnelle ; même silencieuse, elle articule son langage à celui du texte. Toujours en excès, comme une réserve intarissable, celui-ci lui échappera un jour, pour «accéder» à de nouvelles voix, et maintenir ouverte l'indécidabilité *a priori* du sens.

Bien sûr, ce type d'expérience du texte littéraire est lui-même historiquement situé : le rôle dont il investit la critique consiste à refuser la fixation du sens pour apprécier plus adéquatement, par la voie interprétative, «de quel pluriel il est fait.⁵» C'est en demeurant pris dans une forme d'idéalisme, dans la recherche fêtée du «texte idéal» que Barthes peut alors rejeter la dichotomie entre langage et métalangage, entre le sens inscrit et sa découverte, et définir l'activité critique comme une reprise de l'écriture dans le procès de laquelle vient se loger un nouveau langage, qui ne la trouve plus, comme de l'extérieur, toujours déjà là.

En ajoutant son langage à celui de l'auteur et ses symboles à ceux de l'œuvre, le critique [...] reproduit une fois de plus, comme un signe décroché et varié, le signe des œuvres elles-mêmes, dont le message, infiniment ressassé, n'est pas telle ``subjectivité``, mais la confusion même du sujet et du langage, en sorte que la critique et l'œuvre disent toujours : *je suis littérature*.⁶

³ R. Barthes, *Sur Racine*, p. 11.

⁴ Barthes écrit, dans *Critique et vérité* : «même si l'on définit le critique comme un lecteur qui écrit, cela veut dire que ce lecteur rencontre sur son chemin un médiateur redoutable : l'écriture.» Il note, plus loin : «Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage.» (*Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1966, p. 82 et 85.)

⁵ R. Barthes, *S/Z*, p. 11.

⁶ R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 76-77.

Nul métalangage critique qui ne soit en même temps, selon la formule de Barthes lui-même, une périphrase.

Définir l'écriture comme un ébranlement toujours différé, jamais identique à lui-même, du sens du monde, c'est donc aussi définir le sens comme une relation, non pas un produit, ni une structure, mais production et structuration. Non pas signification unique, mais procès ouvert de signifiante. C'est creuser la voie qui mène, pour Barthes, du *lisible* au *scriptible*⁷. Mais comment dissocier ce qui peut être écrit de ce qui peut être lu? L'écriture n'est-elle pas toujours déjà une lecture, celle qu'elle présuppose, qu'elle appelle ou que, par le fait même d'écrire, elle réalise? Le seul moyen d'établir l'opposition est d'en faire deux régimes de lecture ou de déchiffrement, distinguant la lecture qui reçoit de celle qui construit, de celle qui *récrit*, peut effacer et récrire encore. Barthes envisage bien, plutôt qu'il ne le définit⁸, le scriptible comme une relation jamais close, un développement sans fin, la production du sens elle-même, c'est-à-dire l'impossibilité pour le texte de se correspondre pleinement à lui-même, une fois pour toutes et dans l'invariable de sa structure, impossibilité de s'arrêter momentanément sur soi sans passer par les langages qui oscillent autour de lui, dont la fonction ne serait plus, dès lors, de clore des systèmes mais de déverrouiller des possibles.

Alors que le texte *lisible* semble impliquer une relation passive du lecteur au texte, comme si le second se livrait au premier ; alors qu'il semble supposer l'univocité, ou au mieux une plurivocité restreinte, et qu'il paraît confronter le lecteur au dilemme du rejet ou de l'adhésion à un texte qui lui demeure étranger en fait et en droit ; alors que ce contrat de *lisibilité* est fortement institutionnalisé, le *scriptible* que Barthes lui oppose cherche à redistribuer les rôles, à repenser leur partage et l'interaction entre texte et lecteur. Il redéfinit le rapport des fonctions subjectives et textuelles qui, sous des proportions variables, fondent l'interprétation. Il détache aussi la pratique de l'écrire du résultat de l'écrit, arrache le mouvement de l'écriture à l'institution réglée de la «littérature», à son type de savoir, ses formes de discours et ses catégories. «Le scriptible,

⁷ «Le texte scriptible est un présent perpétuel sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages.» (S/Z, p. 10-11)

⁸ S/Z n'est-il pas lui-même un texte scriptible, puisque *Sarrasine*, affirme Barthes, ne l'est pas?

c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure.⁹»

Mais en même temps, cette soustraction ne permet pas de s'arracher tout à fait aux catégories qu'elle cherche à débâter. L'ambivalence de cette négation vient du fait qu'en sous-jacence, elle n'est rien d'autre qu'une affirmation radicale. Croyant déloger la «littérature» pour y substituer l'«écriture¹⁰», pour les mettre en face l'une de l'autre, Barthes se place pourtant devant elle comme le critique devant le texte singulier : les «sens passent, la question demeure». L'ambiguïté, en effet, paraît significative, alors qu'il cherche à ressaisir la spécificité du littéraire là où, précisément, le concept de «littérature» semble lui faire obstacle. La littérature réapparaît donc derrière pendant qu'elle disparaît devant, elle renaît donc là pendant qu'ici, on cherche à la déconstruire.

La notion de *scriptible* ne vient-elle pas pointer du doigt la limite d'un horizon, à défaut de pouvoir viser et nommer ce qui se tient au-delà, encore invisible, un innommable sur lequel paradoxalement le concept de «littérature» fait ombrage, lui qui n'arrive plus à contenir la spécificité qu'il devrait subsumer? Elle apparaît, en tout cas, comme une autre façon d'identifier l'«enjeu du travail littéraire¹¹», de retrouver le propre de sa dynamique. La «littérature» semble échapper à elle-même, comme si elle ne parvenait plus à subsumer sa propre réalité, finalement déjouée, à l'usure, par la disparité des pratiques et des discours qui font éclater l'illusion de son unité. Ou alors le *scriptible* n'est peut-être qu'un mirage. Car il n'est pas absolument certain, autour de la «littérature», qu'une crise du mot corresponde à une crise de la chose. Entre les deux plans aucune logique ne vient nouer un lien de nécessité, parce qu'entre le plan des mots et celui des choses, il y a, qui vient les délier, le niveau proprement *discursif*, avec ses règles spécifiques et son ordonnancement propre ; on peut supposer, néanmoins, que la crise du concept est aussi le signe d'un déplacement dans l'expérience qu'il traduisait, l'indice, dans l'histoire de nos rapports au monde, au langage et à la subjectivité, d'une transformation épistémologique complexe, dont on semble bien apercevoir quelques traits fondamentaux, mais dont le visage, en revanche, demeure encore diffus. Qu'est-ce qui a

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ Le texte balzacien, «tout empoissé» du proverbe culturel, d'une stéréotypie qui ancre, contre toute déprise possible, son énonciation, apparaît pour Barthes comme ce qui «s'exclut de l'écriture (qui est un travail toujours contemporain)», comme le «condensé résiduel de ce qui ne peut être réécrit.» (*Ibid.*, p. 96.)

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

pu rendre la «littérature» si fragile, et faire germer autour d'elle le souhait que son règne s'épuise?

Ce problème est peut-être moins problématique qu'il ne paraît. C'est du moins celui que je voudrais, dans ce travail, examiner. Commençons donc par en poser plus attentivement certaines prémices, la trame générale du conflit entre Barthes et Picard permettant d'en «dramatiser» les principaux enjeux.

*

Signalant un point de sortie au régime du «lisible», Barthes semble donc aussi vouloir échapper à la littérature. «Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usage du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur.¹²» Il déplace le lieu d'où l'on peut tenir un discours sur elle, mais la retrouve toujours au bout de son chemin, réduisant la distance qui l'en sépare en élargissant l'ambiguïté même qui l'en rapproche. Ou alors la littérature qu'il cherche est-elle une autre «littérature»?

Le concept est ébranlé, le naturel qui le recouvre perd de son évidence. Quelque chose est dit, aussi indistincte que soit la formule employée, à partir de laquelle sa transparence devient suspecte. Barthes cherche la littérature en la retournant contre elle-même, en la revirant sur elle-même, en déplaçant ses lettres de noblesse, s'essayant au jeu du monogramme (*S/Z*)¹³ où s'annonce la mort d'une relation structurale qui cherchait à fonder la signification en contrôlant la dispersion du sens. Ce qu'il cherche à déceler, dans *Sarrasine*, ce n'est pas la «littérature» dans sa massive présence mais de la différence, ce qu'il appelle des «codes», et qu'il définit comme des points d'entrée et de sortie, des lieux transactionnels qui font du texte, pour le lecteur, un espace intertextuel continu, qui «désoriginent l'énonciation» et qui, mettant ainsi en rapport le texte avec le

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ Barthes identifie plus loin «la barre (/) qui oppose le S de SarraSine et le Z de Zambinella» à «l'index du sens.» (*Ibid.*, p. 104.). Plus précisément, il peut l'identifier à la fois à une «barre de censure» et au «miroir» dans la mesure où entre Sarrasine et Zambinella, il déchiffre une double relation, fondée sur le leurre : la barre représente donc ainsi, comme celle du refoulé, le prisme déformant à travers lequel Sarrasine peut continuer à désirer Zambinella, tout en contemplant en «elle» l'image de sa propre castration, celle qu'il devra subir, et de laquelle il détourne les yeux, alors que lui sera révélée la véritable identité du castrat. Quel serait l'enjeu de la lecture de Barthes, sinon, par la mise à distance de Sarrasine, le refus d'être castré, en tant que subjectivité lisante, par le texte?

«Livre (de la culture, de la vie, de la vie comme culture)», font «du texte le prospectus de ce Livre¹⁴». Le concept de «littérature» doit s'effriter, et l'essentiel ne réside pas dans la réalisation ou non de son effritement, mais dans le fait lui-même que son effacement soit, non pas nécessairement entré dans le domaine du pensable, mais clairement posé dans le discours. Là précisément où il désignait une masse d'objets, un ensemble d'écrits, il est dénoncé comme faisant masquage, comme occultant la *productivité* qui le rend possible mais qu'il tend, comme une idéologie, à réduire à l'arrêt du *produit* ; comme camouflant l'infini de la signifiante, qu'il recouvre avec les classements génériques, historiques et thématiques qu'il suppose et implique, et qu'il fait ainsi disparaître sous l'illusion des objets clos, des œuvres données, «sensées».

Qu'est-ce qui nous a menés à ce point, à divers égards décisif, où la *réflexion* critique et théorique sur le littéraire ne peut plus s'élaborer qu'en se prenant elle-même, dans une suspicion irréductible, pour objet? Qu'en montrant sa propre opération épistémologique, son inévitable réductionnisme, ses propres modes de connaissance, les stratégies de formulation et de construction de son objet? Sa propre incapacité, aussi, à définir la littérature, les impasses du concept, l'impossibilité d'en circonscrire l'essence, la difficulté, même, qu'il y a à le saisir dans ses manifestations ponctuelles? Mais également, les apories potentielles, inéluctables, de ses propres méthodes? Qu'est-ce qui nous a conduits à ce lieu où, faisant le procès de son propre langage, la théorie en exhibe les limites, en pointe les extrémités, démontant l'arbitraire de ses concepts? Le monde excède les possibilités de sa représentation, l'objet déjoue le savoir qui le prend en charge parce que le langage fait problème. C'est peut-être alors au tour du métadiscours à désigner «du doigt le masque qu'il porte¹⁵».

Il faut se demander, en empruntant ultimement la route longue d'un détour par les signes de notre culture¹⁶, en esquisant aussi les premières lignes d'une épistémologie

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1972 [1953], p. 33.

¹⁶ J'emprunte cette expression à l'herméneutique ricœurienne, en tant qu'elle relève de cette corrélation entre herméneutique et philosophie réflexive que Ricœur place, à plusieurs reprises, dans une relation d'enveloppement réciproque. «D'un côté, la compréhension de soi passe par le détour de la compréhension des signes de culture dans lesquels le soi se documente et se forme ; de l'autre, la compréhension du texte n'est pas à elle-même sa fin, elle médiatise le rapport à soi d'un sujet qui ne trouve pas dans le court-circuit de la réflexion immédiate le sens de sa propre vie.» (Paul Ricoeur, «Qu'est-ce qu'un texte?» [1970], *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1986, p. 171.)

historique, quel mouvement ou quelle transformation nous a menés, brisure ou continuité, à ce point où, dans l'épistémè occidentale, la «littérature» ne peut continuer d'exister qu'en s'imposant contre elle-même.

Le *scriptible* est une critique de la «littérature» dans la mesure où il cherche à prendre son effet dans un en deçà des catégories et classifications, des procédés de fixation, d'isolement ou de reconnaissance des genres, des structures, des thèmes, des auteurs, des écoles, etc. Il est lui-même un principe de classement, mais ce qu'il cherche à délimiter, c'est «la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages», dans la résistance même qu'ils opposent au travail taxinomique d'une institution littéraire qui fonctionne, au sens foucauldien, comme un espace partagé par diverses échelles et principes d'«ordre du discours¹⁷». Toute critique littéraire, sous l'une ou l'autre de ses formes, apparaît ainsi comme contrôle, répartition, division ou classification, des discours dont elle cherche à rendre compte, suggérant ou exigeant par là même la reproduction des règles discursives à partir et en fonction desquelles elle produit son savoir, délimite son objet en situant aussi son propre discours par rapport à lui.

On a l'habitude de voir dans la fécondité d'un auteur, dans la multiplicité des commentaires, dans le développement d'une discipline, comme autant de ressources infinies pour la création des discours. Peut-être, mais ce ne sont pas moins des principes de contrainte ; et il est probable qu'on ne peut pas rendre compte de leur rôle positif et multiplicateur, si on ne prend pas en considération leur fonction restrictive et contraignante¹⁸.

En ce sens, la littérature est productive : elle est un appel, un facteur primordial d'engendrement des discours. Elle mobilise aussi les règles de sa répartition : si elle produit du texte, elle organise également son classement. En un certain sens, la littérature est une contrainte à penser, de même sans doute qu'une contrainte que rencontre toute écriture «littéraire». Elle n'est absolument rien *avant* d'être une *notion*, donc une *médiation* au sens épistémologique de l'expression. Elle est elle-même, au sens le plus fondamental du terme, un métadiscours ; le discours de tous les discours qu'elle regroupe, qu'elle épingle ou dont elle médiatise l'intelligibilité, le métalangage de tous les langages indexés et reconnus comme «littéraires». Le *métadiscours*, en effet, se définit moins

¹⁷ L'analyse de Foucault «suppose que dans toute société la production du discours est contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures» (*L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1971, p. 10.).

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

comme un discours qui en suit un autre dont il parle, mais comme le discours qui, s'y superposant, l'en recouvre comme d'une pellicule, médiation qui permet de lire, de voir, de comprendre, qui lui produit, parmi d'autres possibles, une certaine *aptitude à l'intelligibilité*. Il faut se demander comment cette *chose* que l'on nomme littérature advient au discours, analyser les modes de sa présence dans le discours et examiner selon quelles modalités elle s'est livrée et se livre à l'intellection : serait-il possible de faire l'histoire, non plus des représentations littéraires, mais de la *représentation de la «littérature»*? Cherchant ainsi à la comprendre comme phénomène épistémologique, il faudrait donc se permettre, au moins provisoirement, d'envisager la possibilité qu'elle puisse désigner la ou les conditions de possibilité, historiquement délimitées, de la notion elle-même, sa formation, ses transformations et, en dépit de sa dispersion, sa relative régularité ; désigner une «expérience» générale, donc, que l'on doit supposer historiquement transitoire, de quelque chose comme la «littérature» au sens moderne du mot, domaine variable, constitutivement flou, secteur plus ou moins déterminé de l'ensemble de la production verbale qui forme et que forme une société.

Cette position souscrit, bien entendu, à la conception sociologique couramment admise – par les non sociologues tout autant que par les sociologues – selon laquelle «pour produire des énoncés reconnus comme littéraires, il faut bien se poser comme écrivain, se définir par rapport aux représentations et aux comportements associés à ce statut¹⁹». Elle voudrait cependant se permettre de déplacer l'éclairage à un autre niveau d'analyse, qui n'est pas exclusif mais complémentaire, et souligner la possibilité de découper et de décrire, à l'instar et à côté des phénomènes «sociologiques», le plan de réalité propre du discours de savoir lui-même. La *notion même* de «littérature» n'est, en effet, jamais aussi présente, problématisée, reconnue, opaque, palpable ou définie que dans les langages critiques et théoriques – y compris celui d'une certaine sociologie de la littérature – qui cherchent à rendre compte, par l'élaboration d'une connaissance sur la littérature et selon des modalités épistémologiques qu'il reste à décrire, de ses conditions d'apparition, de manifestation et de reconnaissance dans le discours, l'histoire ou l'organisation structurelle des pratiques sociales.

¹⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 70.

De ce point de vue, l'ensemble des théories littéraires se pose comme l'un des lieux privilégiés, sinon comme l'espace discursif par excellence, d'une analyse des enjeux *épistémologiques* du phénomène «littérature». À la fois sous-jacent et en surplomb, le métalangage *théorique* est généralement défini comme une «métacritique» ayant moins pour objet les textes littéraires eux-mêmes que le discours à tenir sur la littérature, dont elle chercherait à définir les conditions d'acceptabilité : «elle énoncerait ses conditions de possibilité» et rendrait «explicites ses présupposés²⁰». On verra, plus loin, que cette définition de la «théorie» est elle-même historiquement délimitable, issue et dépendante de la cristallisation de la notion de «théorie littéraire» ; sa valeur heuristique peut néanmoins fournir un point de départ et permettre d'emblée d'envisager la théorie comme une forme de transcendance textuelle. Le discours théorique est métatextuel dans la mesure où il est une relation qui l'unit «à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer²¹» ; relation qui le lie à des textes déjà écrits mais, aussi, à des discours possibles, à la fois critiques et littéraires, discours appelés ou voulus et qui demeurent encore à écrire. Ce qui «peut être théorisé, c'est la relation texte/commentaire (texte/discours sur le texte), car elle seule est susceptible de description, conceptualisation et généralisation²²».

À ce titre, il n'y a plus de critique, ni même de métadiscours, sans *théorie*, parce que toute critique, tout *métatexte* suppose une *métacritique*. Entre les deux, la distinction en est une de niveau, de degré, de posture ou de genre, jamais une de *nature* ou d'*essence* : tout commentaire, dans la façon dont il construit son discours, dans la manière dont il s'articule lui-même au texte qu'il prend pour objet, implique une théorie sous-jacente, inconnue ou inconsciente, indiscutée ou pleinement dévoilée, tenue secrète ou présupposée, souvent non formalisée, en tout cas une conception de la littérature et aussi, nécessairement, une conception du monde dans lequel elle prend forme. Genette avait raison de spécifier qu'il n'est «pas sûr que l'on ait considéré avec toute l'attention qu'elle mérite le *fait même* et le *statut* de la relation métatextuelle²³». Une *théorie*, ce serait donc un type de discours dont l'objet n'est pas un *objet*, discours réflexif dans la

²⁰ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1998, p. 19.

²¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982, p. 11.

²² Michel Charles, cité par Brian T. Fitch, *À l'ombre de la littérature. Pour une théorie de la critique littéraire*, Montréal, XYZ Éditeurs, coll. «Théorie et littérature», 2000, p. 270.

²³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 11-12. C'est moi qui souligne.

mesure où, mettant le monde à distance, il analyse la médiation épistémologique elle-même qui le livre à notre saisie en rendant possible qu'il devienne le sujet d'une expérience.

Assurément, cette strate théorique du métadiscours n'est pas seulement un ensemble historiquement variable de critères de classement des textes, des genres, des auteurs, des structures ou des thèmes ; ou plutôt, c'est en fonction même de ce travail taxinomique qu'elle est bien davantage, une forme d'engagement subjectif comme *être-dans-le-monde*. Elle n'est pas seulement, au sens que Foucault donne à la notion d'«ordre du discours», un corps varié et hétérogène de procédures de contrôle du secteur délimité de la production verbale qu'elle désigne ou problématise comme «littérature» ; elle participe à l'histoire du sens que l'on donne au monde, à l'intérieur de laquelle l'épistémologie peut trouver son objet en inversant la formule de Barthes pour interroger la dynamique historique des faits mêmes de *savoir* et de *faire signifier*, leurs catégories, leurs principes de découpe, leurs lignes de transformation : les questions passent, le sens demeure.

À travers son propre langage, le métadiscours peut rendre au texte le sien, faire parler sa multiplicité. En le faisant signifier d'une certaine manière, il pose et reconnaît ce qui, pour lui, constitue la ou les conditions mêmes de la production du sens. Qu'il le définisse comme un groupement clos de procédés analysables ou comme le champ d'expression d'un inconscient d'écrivain, il ordonne le texte à un régime de signification particulier, non universel, et lui donne ainsi un mode de présence ou d'existence déterminé. Peut-on, en retraçant l'histoire de ses figures, faire l'épistémologie de la «littérature»?

*

Le niveau «théorique» serait donc cette couche épistémologique où viennent se jouer les transformations fondamentales et sous-jacentes à l'ensemble de nos rapports au texte littéraire, prises de position, points de litige²⁴. Il serait aussi le lieu où se remuent les scandales : c'est que son histoire constitue une part importante de ce qui formerait

²⁴ Il est toujours question, ici, du *discours* théorique : la métaphore de la *profondeur* ne vise donc pas à retrouver tendancieusement la division d'une prééminence de la *pensée* sur le plat du *langage*.

l'histoire générale du sens. Scandales raciniens, par exemple : «Parler de Racine, ce n'est nullement proposer une vérité définitive sur Racine, c'est participer à notre propre histoire en essayant sur Racine *notre* langage.²⁵» Cet énoncé a une valeur épistémique et doxique très forte. Sa structure est essentiellement argumentative, et sa valeur historique est non moins primordiale dans la mesure où il cristallise le conflit entre les deux bords, les deux extrémités d'une opposition devenue célèbre, et donc aussi devenue banale, entre Roland Barthes et Raymond Picard, où l'enjeu premier était d'ordre à la fois sociologique et épistémologique. Bourdieu a bien montré comment ce conflit pour l'imposition d'une définition légitime du littéraire, et corrélativement du discours critique, peut apparaître comme la retraduction d'un antagonisme qui opposait en même temps, dans le champ universitaire, des institutions, des postes occupés et des positions de savoir. Du côté de la Sorbonne, de la vieille tradition instituée des études littéraires, l'«ancienne critique» constitue en orthodoxie, «profession de foi explicite, la *doxa* des docteurs, croyance silencieuse, et qui n'a pas besoin de justification²⁶» ; de l'autre, à l'École des Hautes Études, où se pratiquent les sciences sociales, Barthes positionne son discours comme «l'*hubris* du *lector* immodeste, petit prophète qui prétend se substituer au prophète d'origine, à l'*auctor*, usurpant l'*auctoritas* qui n'appartient qu'à lui²⁷.» S'efforçant, dans un langage critique, de concilier à la fois l'exactitude conceptuelle du discours scientifique et la désinvolture affirmée de la subjectivité d'interprète, Barthes pouvait ainsi tenter, «comme cela s'est beaucoup fait depuis le succès social de l'anthropologie structurale, de cumuler les profits de la science et les prestiges de la philosophie ou de la littérature.²⁸» Séparant, dans l'espace des prises de position discursives possibles, deux positions institutionnelles objectivement occupées dans le champ universitaire, le conflit est aussi celui qui, par excellence, dissocie deux logiques de formulation et d'élaboration du savoir sur le texte littéraire.

Barthes avait déjà, quelques années plus tôt dans les *Mythologies*, dénoncé les discours tautologiques cherchant à rendre à Racine sa vérité, à la fois première et dernière. «Nos critiques essentialistes passent leur temps à retrouver la ``vérité`` des

²⁵ R. Barthes, *Sur Racine*, 1966.

²⁶ Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1984, p. 153.

²⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁸ *Ibid.*, p. 154-155.

génies passés» ; ils seraient «comme des maîtres qui tirent brusquement sur la laisse du chien : il ne faut pas que la pensée prenne trop de champ²⁹». Entre l'«ancienne» et la «nouvelle», la critique a non seulement subi un déplacement dans les manières de penser le texte littéraire en tant que tel ; ce qui sépare les deux postures est aussi un renouvellement de large amplitude dans les façons de penser ses rapports à l'histoire, sa liaison au monde et ses relations à la subjectivité. L'énoncé de Barthes, selon lequel il faudrait «participer à notre propre histoire en essayant sur Racine *notre* langage», implique en effet, d'une part, l'articulation de l'histoire du sens des textes à une histoire des réceptions plutôt qu'à une histoire des contextes de production, et, d'autre part, le remplacement, par la relativité du sujet de la lecture, de l'unité du sujet de l'écriture comme critère de validation herméneutique.

Au-delà de Racine, le point de fracture entre «les deux critiques» était celui d'une définition légitime de la littérature, mais surtout des conditions sous lesquelles, au niveau théorique ou métacritique, peut et doit s'exercer le discours que l'on tient sur elle. Enjeu central autour duquel se cristallisent des luttes, le conflit force à la prise de discours³⁰. Il en règle le jeu et oblige à dévoiler aussi une part de soi, à transiger avec ses propres valeurs. «Définir la littérature, c'est pour la société et pour les hommes qui la composent, l'occasion de se juger.³¹» Celle aussi, sans doute, de se fermer les yeux pour mieux laisser parler l'ordre du discours. Picard a pratiqué sur Barthes la technique du démembrement, vieille procédure dont s'est abondamment servi l'exercice censorial, qualifiée par Doubrovsky de «logique inquisitoriale³²». *Sur Racine* apparaissait comme un texte «dangereux». En prise directe avec une certaine préciosité, avec le bon sens et la recherche d'une pureté du langage, de la transparence de la formule et de l'univocité de l'expression, Picard indique que les affirmations de la «nouvelle critique» sont «au-delà

²⁹ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1957, p. 91 et 90.

³⁰ On pourra consulter, sur ce point, l'entretien que Gérard Genette accorde au Collège de France, en février 2011 dans le cadre d'un séminaire d'Antoine Compagnon, où il procède à une rétrospective sur l'«année 1966». Il n'est pas superflu de noter que le registre est ici celui de la *mémoire*, donc d'une certaine immédiateté mémorielle, par opposition au régime de la reconstruction de l'*histoire*. (G. Genette, «Gérard Genette, Autour de Figures», *Site du Collège de France* [En ligne], 1^{er} février 2011, http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/lit_cont/Seminaire_du_1er_fevrier_2011_.htm (Page consultée le 11 septembre 2011).)

³¹ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 2.

³² *Ibid.*, p. 8.

(ou en deçà) de la vérification.³³» Soustrayant, du *Sur Racine*, des extraits de l'environnement théorique général où ils s'implantent, il pratique la dissection méticuleuse ; isolant des échantillons supposés exemplifier un projet global qui pourtant, en tant que tel, demeure chez lui impensé, Picard examine les propositions de Barthes – et réciproquement – ainsi que «la forme habituelle de son raisonnement³⁴», à partir de critères d'évaluation épistémologiquement décalés. La discussion paraît impossible parce qu'aucun terrain commun, qui formerait sa condition indiscutée, n'instaure des règles de jeu partagées et tacitement reconnues, qui rendraient possibles les échanges, le dialogue et les désaccords ; à moins que ce terrain commun ne soit ici constitué par le problème de la spécificité du littéraire? Il faudra y revenir.

Chez Picard, la notion de «structure» ne tombe pas seulement sous le discrédit ; plus fondamentalement, comme au degré zéro du commentaire, elle n'est nommée que pour mieux s'effacer, ne bénéficie d'aucune réception dans son discours. Reprenant l'analyse de la «relation fondamentale», par laquelle Barthes tente de dégager une structure du tragique racinien³⁵, il commente : «Et quel intérêt y a-t-il à constater que dans la tragédie, comme dans n'importe quelle société humaine, tel individu, pour des raisons politiques, familiales, spirituelles, a du pouvoir ou de l'influence sur tel autre?³⁶» D'une part, Picard procède à la recension des «fautes de goût³⁷» et décèle les passages qui échappent à tout contrôle de qualification voisin d'un régime de la preuve ; d'autre part, Barthes a pour lui le «désir de son propre langage», l'usage d'un style dont il défendait ailleurs l'«origine biologique», la liaison profonde avec «la structure charnelle de l'auteur³⁸». Ici, Picard incapable de se positionner sur le terrain de la «nouvelle critique» pour l'évaluer à partir des critères de validité qu'elle met en jeu, aveugle au projet théorique général qui sous-tend des énoncés épars qu'il n'arrive à lire que pour

³³ Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Coll. «Libertés», 1965, p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 40.

³⁵ «Le rapport essentiel est un rapport d'autorité, l'amour ne sert qu'à le révéler. Ce rapport est si général, si formel pourrait-on dire, que je n'hésiterai pas à le représenter sous l'espèce d'une double équation :

A a tout pouvoir sur B.

A aime B, qui ne l'aime pas.» (*Sur Racine*, p. 35.)

³⁶ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, p. 39-40.

³⁷ *Ibid.*, 32.

³⁸ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 16 et 15. Ou encore : «Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une humeur.» (p. 15.)

eux-mêmes ; là, Barthes croyant connaître et démonter la rhétorique d'une « ancienne critique » qu'il est tout aussi inapte à comprendre parce qu'elle fait intervenir un autre cadre épistémologique, qu'il décrit vaguement comme étant celui de la « critique universitaire ».

Le conflit est celui qui divise en les opposant deux langages : d'un côté l'apologie du langage dénotatif où le règne du signifié commande la justesse du signifiant, de l'autre, la célébration du « langage symbolique » qui retire à Racine toute prétention à une vérité immuable ; à l'une des extrémités, Picard rejoue la distinction de la logique symbolique entre langage-objet et métalangage³⁹, et à l'autre, Barthes propose la fusion, dans et par l'écriture, des langages du texte et de la critique. Le conflit est presque d'ordre légal, en tout cas, à certains moments, il est juridique : l'enjeu fondamental est bien le « droit⁴⁰ » ou non de tenir tel ou tel propos sur le texte, c'est un rapport de force entre le texte et la critique, un rapport de pouvoir entre deux autorités, et derrière la dispute, deux conceptions du langage qui se dressent l'une contre l'autre. « Les mots de Racine ont une signification littérale qui s'imposait aux spectateurs et aux lecteurs du XVIIe siècle et qu'on ne peut méconnaître à moins qu'on ne fasse du langage un jeu de hasard.⁴¹ » Devant le texte, la critique peut faire silence, s'épuiser à taire le langage qu'elle emploie pour en faire parler un autre. Telle serait, en un sens, sa tautologie : dire du texte ce qu'il dit lui-même, s'instituer, comme le disait Michel de Certeau, en « savoir de l'autre » qui, convertissant la distance historique en validité épistémologique, retrouve dans le discours du sujet *re-présenté* la vérité que lui-même ne pouvait pas connaître⁴². En réponse à cette circularité qu'il tente de décrire et démonter, Barthes oppose une théorie du langage qui n'a rien, pour lui, du « jeu de hasard ». Il s'agit plutôt d'une indécidabilité constitutive qui inscrit la polysémie dans le langage poétique, aux deux niveaux,

³⁹ Ainsi par exemple la logique de Carnap : « si nous avons à parler à propos d'un langage-objet, nous avons besoin d'un métalangage ». (Cité par Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 2003, p. 53.) La linguistique jakobsonienne spécifie, reprenant la distinction logique pour la description fonctionnelle des langues naturelles, que les deux langages peuvent utiliser le même code, et que la distinction essentielle, plutôt que de se situer au niveau du *système*, en est donc une de *fonction*, d'où la « fonction métalinguistique » du langage.

⁴⁰ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, p. 66.

⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

⁴² Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1975, 527 pages. En particulier, on retiendra cette formule aussi succincte que significative : toute forme d'écriture historiographique « re-présente des morts au long d'un itinéraire narratif. » (p. 139)

sémantique et syntaxique, de ses signifiants isolés et de leur enchaînement en structure : «la langue symbolique à laquelle appartiennent les œuvres littéraires est *par structure* une langue plurielle, dont le code est fait de telle sorte que toute parole (toute œuvre), par lui engendrée, a des sens multiples.⁴³»

Devant le langage des tragédies de Racine, la prévalence accordée par Barthes, en termes hjelmsleviens, au plan de l'expression a pour corollaire une secondarisation du plan du contenu. Par rapport à Picard, il n'y a pas seulement un déplacement du point de pression, et il y a davantage aussi qu'une simple tension entre l'historien de la littérature et le critique littéraire ; vis-à-vis de la théorie du langage revendiquée par Picard, la voie ouverte par Barthes est incompatible. Elle ne semble plus avoir le même sol épistémologique. Elle laisse à Racine ce qui est à Racine, toute une vie et une époque que son œuvre n'énonce plus parce que l'opacité de son texte est celle-là même qui nous sépare du sujet de son écriture. L'accès à l'univers racinien n'est plus possible qu'entièrement médiatisé par quelque chose qui devient trop palpable pour que l'on puisse l'occulter : le langage lui-même, dans sa matérialité, voire dans son être même, qui bloque ou trouble intrinsèquement le passage facile et complet vers autre chose située derrière. Le pont commence dès lors à se rompre définitivement avec une «ancienne critique» où, selon l'expression de Doubrovsky, «le signifié littéraire est tout entier épuisé par un signifiant en droit transparent : les mots, porteurs d'un sens univoque, pour le scripteur et le lecteur, communiquent directement ce choix intelligible qui constitue précisément l'écriture littéraire.⁴⁴»

Il n'y a plus, aujourd'hui, d'alternative entre les deux positions. Le dilemme est clos depuis que la «nouvelle critique» est généralement devenue naturelle, depuis qu'elle s'est effacée, ou bien pratiquée avec la certitude de son évidence, ou bien impraticable et perçue comme appartenant déjà à un âge lointain, époque révolue ; depuis qu'il n'est plus nécessaire de la nommer autrement qu'en «historien». La «nouvelle critique» semble en effet avoir eu une valeur essentiellement stratégique : cumulant en un seul terme une variété hétérogène de discours théoriques, l'expression permettait à Picard de *la* saisir en bloc pour en faire apparaître des tensions supposément «internes», mais qui sans l'effet

⁴³ R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 58.

⁴⁴ S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, p. 32.

ou l'illusion d'uniformité garantie par le syntagme lui-même, n'auraient pour ainsi dire rien d'endogène dès lors qu'ils diviseraient des théories distinctes.

*

À côté de l'option privilégiée par Barthes, en marge aussi de la critique de Picard, Racine demeure disponible pour d'autres langages théoriques. «Il ne peut y avoir un vrai Racine, que ce soit le Racine originel du XVII^e siècle ou notre Racine du XX^e siècle, mais il y a un certain Racine pour le XVII^e, un autre différent pour le XIX^e, encore un autre pour le XX^e⁴⁵». En réserve, il a d'autres sens possibles, inépuisables. Si Barthes a tenté de montrer les limites de plusieurs tentatives pour rabattre le *texte* racinien sur autre chose que lui-même⁴⁶, sur un fond historique ou sur une dominance psychique, d'autres discours théoriques ont produit d'autres Racine(s), disparates et étrangers les uns aux autres, et qui méritent ici d'être rappelés au passage dans la mesure où, indirectement, ils participent du conflit des interprétations mis en scène par le différend de la «nouvelle critique». Ainsi Goldmann, dans *Le dieu caché*, pouvait-il faire émerger le sens de la tragédie racinienne au point précis où elle pouvait être saisie dans l'épaisseur et la cohérence de ses rapports avec une «structure» historique significative. Une étude valable

du *théâtre racinien* suppose non seulement une analyse de [sa] structure interne, mais d'abord [son] insertion dans les courants de pensée et d'affectivité qui [lui] sont les plus rapprochées et cela signifie, en premier lieu, dans l'ensemble de ce que nous appellerons *la pensée et la spiritualité janséniste*, et ensuite, dans l'ensemble de la vie économique et sociale du groupe, ou, si l'on veut être précis, de la classe sociale à laquelle se rattache cette conscience et cette spiritualité, ce qui correspond dans le cas précis de notre étude à la situation économique, sociale et politique de la *noblesse de robe*⁴⁷.

La «pensée» subjective n'est ici possible, ne se manifeste qu'en tant qu'elle se rapporte à ce que Goldmann appelle une «vision du monde», et corrélativement, il n'y a d'écriture littéraire et d'«univers créé par l'écrivain» qu'en fonction d'une telle entité collective. Le

⁴⁵ Mircea Marghescou, *Le concept de littérature. Critique de la métalittérature*, Paris, Éditions Kimé, coll. «Détours littéraires», 2009 [1974], p. 108.

⁴⁶ C'est toujours sa conception du langage qui est en jeu : «pour un signifiant, il y a toujours plusieurs signifiés possibles : les signes sont éternellement ambigus, le déchiffrement est toujours un choix.» (R. Barthes, *Sur Racine*, p. 160.)

⁴⁷ Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1959, p. 110.

sujet de l'écriture, en tant que sujet d'une conscience, fait ici figure de médiation : «toutes les œuvres littéraires valables sont cohérentes et expriment une vision du monde⁴⁸». Quant à cette vision du monde, Goldmann la définit, dans une perspective marxiste hégélienne, comme «l'extrapolation conceptuelle jusqu'à l'extrême cohérence des tendances réelles, affectives, intellectuelles et même motrices des membres d'un groupe.⁴⁹»

La psychocritique a produit, pour sa part, un autre type d'interprétation. Mauron croyait trouver, dans l'œuvre de Racine, deux séries de personnages, alignant respectivement des figures issues d'une même logique caractérielle, selon une loi de récurrence qui est le principe même, dans la psychocritique, d'apparition du sens, la condition nécessaire pour qu'un élément devienne *signifiant* et *significatif*. «On obtient ainsi deux séries de personnages : les persécuteurs, armés et jaloux, d'Hermione à Joad, les persécutés désarmés ou vainement armés, d'Andromaque à Athalie.⁵⁰» Il ajoute :

Les deux séries se croisent parce que l'attitude du héros s'inverse dans *Mithridate*. Il résistait à la femme virile, il se soumet au père. *Mithridate* est un pivot. Mort ou absent d'*Andromaque* à *Bajazet* avec une continuité remarquable, le père surgit avec *Mithridate* et ne quitte plus la scène.⁵¹

L'«auteur» fonctionne ici comme principe de cohérence et de condensation d'une «œuvre» totale : si Mauron peut ainsi repérer un «virage» qui «domine toute l'œuvre racinienne», c'est que celle-ci est inféodée à une subjectivité qu'elle suit, à laquelle elle s'ordonne, dont elle trahit les obsessions, dont elle traduit les secrets. «Le conflit œdipien lui-même, qui occupe, avec *Mithridate*, le centre du schéma n'est imputable qu'à Racine ou à ses sources⁵²». «Racine» joue ici, selon Barthes, le rôle d'une protection contre l'arbitraire mal assumé d'une sémiologie qui se fait passer pour objective : puisque le «schéma» de Mauron n'est ni l'effet de son «œuvre, ni celle du hasard, il faut bien que Racine y soit pour quelque chose ; [...] l'hypothèse d'une origine inconsciente s'impose.⁵³»

⁴⁸ *Ibid.*, p. 349.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 349.

⁵⁰ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1964 [1962], p. 202.

⁵¹ *Ibid.*, p. 202.

⁵² *Ibid.*, p. 203.

⁵³ *Ibid.*, p. 203.

Pour Mauron, «la tragédie de Racine se noue et se dénoue au-dessous du débat public et conscient, dans le privé et le familial⁵⁴». La loi de la signification psychocritique est celle de la récurrence, non pas celle de la différence, et l'analyse d'une signification récurrentielle se mesure à la capacité de relever des métaphores *obsédantes*, elles-mêmes fédérées sous le signe d'un *mythe personnel*. Cette loi partage avec Goldmann et Picard une conception du sens ayant pour condition la cohérence, et prenant pour critère la généralisation à l'ensemble d'une œuvre dès lors descriptible comme totalité, dans laquelle on peut cheminer comme au sein d'un même réseau, rassemblant chaque partie dans la cohésion d'un tout. Il ne faut donc pas s'étonner si Barthes a ainsi pu, d'un même coup, insister sur l'arbitraire de la notion de cohérence⁵⁵, refuser l'aléatoire d'une signification soumise au principe de récurrence⁵⁶ et rejeter le principe de généralisation dont Picard fait un critère de validation épistémique des énoncés critiques, au profit d'une conception différentielle de la signification : «structuralement, écrit-il, le sens ne naît point par répétition mais par différence, en sorte qu'un terme rare, dès lors qu'il est saisi dans un système d'exclusions et de relations, signifie tout autant qu'un terme fréquent⁵⁷». Ce que Barthes rejette ici sous trois de ses formes, il l'a aussi *nommé*. En désignant cette «critique universitaire», il lui produit une consistance, une solidité et une uniformité par rapport auxquelles, stratégiquement, il peut positionner son propre discours, et surtout mettre en situation de force une autre conception de la littérature et le cadre d'interprétation adapté pour assurer l'intelligibilité des enjeux qu'elle porte et leur intégration dans une méthode d'analyse par là même légitimée. Ce qu'il cherche à objectiver pour mieux démarquer sa propre position, pour mieux marquer aussi un effet de rupture, c'est cette critique «universitaire» incompatible avec les principes d'une analyse immanente⁵⁸ ; une critique «positiviste» aussi où «tout est acceptable, pourvu que

⁵⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁵⁵ R. Barthes, *Sur Racine*, p. 159.

⁵⁶ Il reconnaît cependant d'autres mérites à la psychocritique de Mauron, celui, notamment, d'une certaine conception de la *mimésis* permettant d'envisager le texte littéraire non plus comme imitation mais comme «déformation». (*Ibid.*, p. 164.)

⁵⁷ R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 72.

⁵⁸ Le vœu d'immanence, chez Barthes, semble surtout avoir une fonction stratégique de distinction, et donc de légitimation, de ses propres options théoriques ; il doit être d'autant plus efficace qu'il masque une autre façon de soumettre le texte à des transcendances, transcendance d'un langage théorique modélisant dans le cas de l'analyse structurale du récit, et transcendance subjective du lecteur/critique dans le cas de la théorie du «scriptible» présentée dans *S/Z*, quelques années plus tard, entre 1968 et 1970.

l'œuvre puisse être mise en rapport avec *autre chose* qu'elle-même, c'est-à-dire avec autre chose que la littérature», dans le déni prolongé d'un travail structural qui, refusant l'analogie *a priori* des éléments textuels avec un ailleurs qui serait dépositaire du sens, privilégie plutôt la description endogène d'une œuvre, «dans ses fonctions, ou, comme on dit aujourd'hui, dans sa structure⁵⁹».

C'est donc dans le sillage de cette logique structurale que se situe l'analyse présentée dans *Sur Racine*. Les personnages n'y sont pas étudiés du point de vue d'un ancrage référentiel ; ils sont plutôt des acteurs qui occupent une fonction dans une configuration de rôles différenciés. Dans son parcours interprétatif, Barthes ne passe ainsi par les «personnages» que pour ressaisir dans les figures dont ils sont les instances les traces d'une structuration dramatique. Le tragique lui-même n'est plus un état, une ambiance, une atmosphère ; il est un principe formel, «la division est la structure fondamentale de l'univers tragique.» Cette division «est une forme pure : c'est la fonctionnelle qui compte, non ses termes.⁶⁰» Ainsi le mal, dans la tragédie racinienne, devient-il une forme, d'autant plus terrible qu'il est vide, formel, structurel. On en souffre comme on «souffre d'une forme⁶¹». On peut donc dire que ce que Barthes analyse dans le texte racinien, ce sont les voies de passage de la forme tragique à son contenu en tragédie. La tragédie est alors un genre et, à moindre échelle, une pièce, alors que le tragique est une forme et, à plus grande échelle, une structure fondamentale. Il analyse le texte comme un langage dont on ne sort pas, à proportion du fait, reconnu comme fondement de son analyse, que l'œuvre échappe à son contexte historique de production. L'idée d'un langage, qu'il définit comme «symbolique», et qui marque à la surface de toute parole une polysémie indélogeable achève de donner au texte son autonomie d'expression : «l'œuvre est pour nous sans contingence, et c'est même peut-être ce qui la définit le mieux⁶²». Hors situation, dégagé d'une ornière, entretenant une relation distendue avec des cadres de contrôle historiques, le texte est traversé par une multiplicité de *sens* possibles parce qu'il n'a déjà plus de *direction* unique. Il n'est déjà plus un objet déterminé dans ses frontières et réduit dans ses possibilités ; il est une écriture qui en

⁵⁹ R. Barthes, «Les deux critiques», *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. «Points», 1964, p. 260.

⁶⁰ R. Barthes, *Sur Racine*, p. 46.

⁶¹ *Ibid.*, p. 122.

⁶² R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 59.

demande une autre, Barthes dirait qui en «désire» une autre. Toujours dès lors en amont de son sens, le texte ne peut signifier qu'à la mesure de son énonciation *désoriginée*, que dans une lecture réputée être le nouveau point d'origine ; il ne se réalise que dans une critique qui y ajoute et y mêle son écriture, irréductiblement subjective.

Le conflit qui oppose cette conception à celle de Picard est donc aussi un conflit qui prend forme autour de la question de la subjectivité. Subjectivité critique reconnue, osée, cherchée, voulue, d'une part, sur la base d'une conception du langage arrachant le texte à une autre subjectivité qui aurait l'effet d'une protection, celle de l'auteur et de l'histoire où elle s'enracine ; ou subjectivité critique contrôlée, niée, dénoncée d'autre part au profit d'une objectivité du texte, qui signifie dans la mesure exacte où il a un auteur, qui ne dit pas n'importe quoi parce qu'il relève de son époque.

*

Autour de Racine se seront déchaînées toutes les passions, se sera jouée la tragédie du problème des puretés du «littéraire», le drame des scissions et des ruptures de tradition. Racine aura vu toutes les querelles. Celle dite, d'abord, «des Anciens et des Modernes». Puis celle, également, du classicisme et du romantisme français, dans laquelle s'est débattue la question d'une autre modernité. Le *Racine et Shakespeare* de Stendhal définissait le *romantique*, à partir d'un cadre d'opposition historique ou temporel, comme l'art de l'actuel ; il anticipe ainsi sur une «définition purement négative du classicisme», selon laquelle le «classique, au lieu d'être conçu comme le beau intemporel, se réduit au beau d'hier, c'est-à-dire qu'il n'est plus beau du tout.⁶³» Vacillant dans le culte de l'éphémère et du dépassement continu, l'opposition, déjà vieille dans son principe⁶⁴, des anciens et des modernes fournira alors son principe, vers la fin du XIXe siècle, à une césure plus radicale : alors que la formulation baudelairienne de la «modernité» préservait, pour sa part, une sorte d'ambivalence, les avant-gardes historiques successives afficheront plutôt une posture absolument présentiste, voire

⁶³ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 27.

⁶⁴ Selon l'analyse de Jauss, le principe de la querelle est un lieu commun littéraire dont l'origine remonte à «l'Antiquité, et dont la récurrence, déterminée par la révolte périodique des jeunes et le conflit des générations, ne témoigne plus que d'un changement qui s'opère, de siècle en siècle, dans l'équilibre entre les auteurs anciens et les modernes». (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1978, p. 176.)

futurologique. Jauss a montré comment l'avènement, avec Stendhal, d'une modernité «romantique» a contribué à rendre inopérant, dans la mesure où elle consacrait un mouvement historique ayant sa dynamique interne de renouvellement, le principe même de distinction franche entre le goût antique et le goût moderne : «la conscience de la modernité ne se définit plus qu'en opposition avec elle-même ; une évolution saccadée fait que sans cesse l'actualité d'aujourd'hui, bientôt dépassée, devient le romantisme d'hier et donc, tel quel, classique⁶⁵». La «modernité» n'a plus alors qu'à s'abolir elle-même dans le continu perpétuel de son dépassement, en prise directe avec le paradoxe qui lui est constitutif.

Plus récemment, la «querelle» opposant Barthes et Picard a cristallisé quelque chose comme un conflit de paradigmes. Racine s'y trouve dévisagé. Les deux figures, noire et blanche, qu'il y habite simultanément donnent toute sa tension dramatique au fait plus général de la démultiplication des visages qu'il a pu prendre, successivement, sous l'effet de la pluralité des discours théoriques, issus de la psychanalyse ou du marxisme, de la phénoménologie ou de l'histoire littéraire. C'est «au point que, par un paradoxe remarquable, l'auteur français qui est sans doute le plus lié à l'idée d'une *transparence* classique, est le seul qui ait réussi à faire converger sur lui tous les langages nouveaux du siècle.⁶⁶» La querelle n'a pas divisé, le temps d'une simple conjoncture, deux positions qui resteraient au demeurant complémentaires ; elle n'a pas posé une alternative entre histoire littéraire et critique d'interprétation, mais en amont des études historiques et des possibilités interprétatives elles-mêmes, elle a cristallisé un conflit fondamental en problématisant les rapports entre littérature, sens et signification⁶⁷, arrachant à une

⁶⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁶⁶ R. Barthes, *Sur Racine*, p. 10.

⁶⁷ La distinction qu'il est nécessaire de poser entre sens et signification ne doit pas recouvrir l'opposition entre subjectivité et objectivité ; elle distingue, sans nécessairement les séparer, deux types de rapport au texte. J'entendrai ici la «signification» comme une catégorie essentiellement sémiologique, définie comme «l'acte qui unit le signifiant et le signifié» (R. Barthes, «Éléments de sémiologie», *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1985, p. 46.), donc comme un aspect du signe lui-même, ou par analogie de toute unité distinctive significative, en tant qu'il occupe une fonction dans une structure de différences et de ressemblances. La notion de «sens», pour sa part, correspond ici à ce qui règle, selon l'expression de Ricœur lui-même, «le comportement interprétatif à l'égard des textes». Le sens se trouve «tiré du côté de la référence, donc vers le dehors du langage». Interpréter, c'est suivre la voie que le texte ouvre vers le monde qui le précède et qu'il contribue en même temps à refigurer, c'est «déployer les médiations nouvelles que le discours instaure entre l'homme et le monde.» (P. Ricœur, «Signe et sens», *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], 2008, <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.usherbrooke.ca/encyclopedie/signe-et-sens/> (Page consultée le 5 octobre 2011).

coutumière évidence, dans laquelle elle est aujourd'hui enveloppée, la question de la pluralité des façons possibles de faire signifier le texte littéraire en répondant aux interrogations qui le traversent. Le problème ainsi circonscrit devient celui du mode d'existence du texte, de la possibilité ou non de son «établissement», variable en fonction des diverses configurations possibles dans la manière de penser les relations entre le langage, le monde, la subjectivité et l'histoire.

Placé devant cet enjeu, Picard tente d'authentifier «une vérité de Racine, sur laquelle tout le monde peut arriver à se mettre d'accord», sur la triple base des «certitudes du langage», de la «cohérence psychologique⁶⁸» et du contrôle historique des données. Il essaye par là de faire émerger une plage ou un secteur de la production verbale que viendrait recouvrir ce qu'il appelle «la spécificité de la *littérature*⁶⁹». Sans doute, à proportion même de son importance épistémologique, cette question ne pouvait être «régulée», là, que dans la mesure où en même temps elle demeurerait indiscutée, prise dans le flou d'un général où son évidence gardait son entière sûreté : «la littérature, c'est-à-dire l'activité volontaire et lucide d'un homme qui se livre, en fonction de normes et d'exigences qu'il a faites siennes, à un travail d'expression.⁷⁰»

De l'autre côté, Barthes répond autrement au problème : il dessine plutôt l'image d'un texte littéraire sur lequel on peut tenir un discours hors de toute référence à une activité d'expression, texte dont l'auteur se tiendrait comme en bordure, sur la limite externe. La question n'est plus, alors, celle des règles, principes et mystères d'un *encodage* qu'il faudrait, en sens inverse, *décoder*, comme plaçant dans un face-à-face la rhétorique et l'herméneutique qui cumuleraient des fonctions réciproques, mais celle d'un ensemble de codes variés, à décrire, et formant un système de signes. Entre les deux options théoriques et les deux discours critiques qui les portent et supportent, l'espace irréductible qui se creuse est celui que vient remplir une «science de la littérature», qui cède à Racine ce qui est à Racine, ou plutôt ce qui *n'est qu'à lui* : une vie, un parcours singulier. «On peut proposer d'appeler *science de la littérature* (ou de l'écriture) ce discours général dont l'objet est, non pas tel sens, mais la pluralité des sens de

⁶⁸ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, p. 69.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 138.

l'œuvre⁷¹». Cette «science» n'est pas une théorie des contenus mais une théorie des conditions même du sens ; elle n'est pas une critique des significations mais pose la question, sur la base d'un modèle nommé tiré de la sémiologie, de savoir ce que cela veut dire que de «signifier», renvoyant la signification non pas à un donné ou à une substance mais à un procès ouvert ; elle n'est pas non plus une recension ou une énumération des sens possibles qu'un texte peut ouvrir, mais l'analyse de la possibilité même, intrinsèquement inscrite dans une structure transphrastique codée, d'une prolifération des sens. Avec ce pas que d'autres franchissent aussi, ailleurs, ce sont les règles mêmes de l'élaboration du savoir qui se modifient : autoréflexive, la théorie littéraire se retourne alors sur elle-même, prenant pour objet ses propres conditions d'exercice et cherchant à rendre compte des conditions de possibilité d'un discours sur le texte littéraire.

Frontalement abordée par Picard, la question de la spécificité se trouve, chez Barthes, contournée, ou plutôt retournée contre elle-même, effacée là où elle risque de faire tenir tout commentaire dans l'espace circulaire de sa tautologie : la littérature, c'est la littérature. Dans *Critique et vérité*, le «spécifique» n'est plus un présupposé mais l'horizon d'une recherche que viendrait ouvrir une «science de la littérature». L'analyse immanente dont parlait Barthes dans ses *Essais critiques*, il en fait, trois ans plus tard, le moyen de s'arracher à la «littérature» en la posant comme horizon à définir plutôt que comme point de départ⁷². L'analyse sera la distance à parcourir avant de parvenir à la «littérature», catégorie de plus en plus suspecte ; en un certain sens, la littérature se trouve prise dans son *étendue* plutôt que comme *substance*. À rebours d'une spécificité esthétique que l'«ancienne critique» postule d'emblée pour éviter d'avoir à la délimiter par l'analyse, Barthes dit replacer la question dans un cadre logique et ne pouvoir l'atteindre qu'à partir d'un détour par la sémiologie : «en fait, la spécificité de la

⁷¹ R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 60.

⁷² Entre son texte «Les deux critiques», en 1963, et *Critique et vérité*, en 1966, Barthes semble avoir révisé sa position sur la question des rapports entre l'analyse immanente et le concept général de «littérature». Ce qui lui paraissait d'abord être le moyen de rester *dans* la littérature contre une «ancienne critique» qui rabattait le texte particulier sur autre chose que sa dimension propre, contexte ou psychologie, lui semble ensuite permettre de dénaturer la notion même de «littérature» en faisant d'elle non plus un objet à défendre mais un objet à construire et délimiter dans le champ général des systèmes de signes. Quelques années plus tard dans *S/Z*, il tentera, comme on l'a vu plus haut, de se libérer complètement de la «littérature».

littérature ne peut être postulée qu'à l'intérieur d'une théorie générale des signes [...] ; bref, pour rendre l'œuvre à la littérature, il faut précisément en sortir et faire appel à une culture anthropologique.⁷³»

Enjeu du conflit, point de fracture, cette question de la spécificité du «littéraire» est probablement le point de pivot fondamental du conflit entre Barthes et Picard. Question théorique par excellence, dont on ne voit pas encore, aujourd'hui, comment on pourrait en faire l'économie. Si on la pose, les réponses ne viennent plus, mais si on l'esquive, la réponse spontanée qu'on ne manque jamais de lui donner implicitement, dès lors que l'on parle de «littérature», paraît aussitôt insuffisante et vulnérable, marquée du sceau de la suspicion. Si, devant elle, on tranche trop vite, elle revient et marque un creux dans nos discours, élément trouble à positionner, difficile à accepter, impossible à rejeter⁷⁴. Il faudrait montrer comment cette question du «spécifique» s'est construite et se demander pourquoi elle est si fondamentale, se demander si, d'un point de vue épistémologique, cette durabilité ne vient pas de ce qu'elle engage autre chose qu'elle-même, de ce qu'elle se trouve prise dans une configuration plus large qui caractérise nos savoirs et nos sociétés.

La querelle donne à lire une ligne de faille, de poser le problème épistémologique en termes de configurations de savoir et de marquer l'importance, en en laissant voir l'extension, de la question de la «spécificité».

La littérature, lieu trouble, lieu sensible, que parcourent les sens, lieu de culminance que traverse une ramification d'enjeux circonvoisins, système nerveux d'un rapport à nous-mêmes ; comme à la racine de conflits irréductibles, elle appelle le discours autant qu'elle disloque la possibilité même d'une objectivité sur elle. Or, cette irréductibilité au statut d'*objet* n'est pas le corrélat d'une «nature» profonde ou d'une «essence» du littéraire ; elle tient à la structure épistémologique par la médiation de laquelle la «littérature» nous est rendue intelligible, notion qui n'existe que prise dans une configuration de rapports entre des théories du monde, du langage, de l'histoire et du sujet. Ancrée dans une forme d'indescriptible, celui d'un conflit irrésoluble des interprétations et des médiations, la littérature frôle l'inconnaissable. Comment a-t-on pu

⁷³ R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 39.

⁷⁴ «À notre sens, le discours littéraire n'est pas isolé, même s'il a sa spécificité». (D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 47.)

et comment peut-on la penser? Barthes se demandait, dans *Sur Racine* : «que peut être, littéralement, une histoire de la littérature, sinon l'histoire de l'idée même de littérature?⁷⁵» Cette histoire n'aurait rien d'une histoire sémantique ; on voit bien qu'elle engage une histoire épistémologique, où avec la «littérature», il faudrait parcourir l'histoire de la pensée moderne.

La présente étude constitue moins une réponse à ce problème que l'amorce d'une réflexion, une tentative pour y porter une certaine clarté plutôt qu'une solution définitive. L'étendue en sera donc relativement restreinte, et la scansion fort simple. Partant d'ici, il faut retracer, dans ses grandes lignes, la généalogie de cette théorie générale de la spécificité littéraire, de cette vaste *analyse du spécifique* telle que ses contours se dessinent autour du problème de la «littéarité». Ce que j'appelle l'*analyse du spécifique* n'est pas une théorie isolée, mais une figure, une plage épistémologique, c'est-à-dire un ensemble de discours théoriques où circule, dans sa diversité même, une problématique commune : une appréhension ou un type de saisie du phénomène «littérature» comme phénomène irréductible et spécifique.

Les racines de ce travail sont maintenant posées : il trouve son origine et, ultimement, son horizon, non pas dans ce qui a fait la substance d'une «querelle» déjà oubliée, c'est-à-dire devenue généralement «naturelle», mais dans le fait qu'elle puisse encore, à la relire aujourd'hui, perdre de son évidence en faisant perdre la sienne à une question fondamentale mais qui, elle-même trop souvent inquestionnée, mérite peut-être d'être reformulée autrement. Qu'est-ce qui a rendu et continue de rendre possible une question comme : «Qu'est-ce que la littérature?»?

Il faut se demander, montrer et rappeler pourquoi elle mérite d'être posée.

⁷⁵ R. Barthes, *Sur Racine*, p. 155.

Première partie

L'analyse du spécifique.

Les grandes lignes d'une critique épistémologique de la littérature

Précisions liminaires

J'ai voulu montrer, dans l'«ouverture», comment la querelle entre Barthes et Picard pouvait faire l'objet d'une relecture en tant qu'elle fait apparaître la complexité des enjeux et certaines ramifications épistémologiques constitutives du conflit : non seulement litige autour d'une conception de la «littérature» dans sa spécificité, mais aussi, nécessairement, plus profondément, conflit dans la manière de la *représenter* dans ses rapports au *langage*, au *monde*, à l'*histoire* et à la *subjectivité*, pôles entre lesquels la notion prenait forme. Sur cette base, il semble justifié de supposer aux jeux de relations entre ces catégories une fonction épistémologique structurante dans les modes de représentation de la «littérature».

L'analyse qu'on va lire est, toutes choses mesurées, une première approximation ; non pas qu'elle doive être, d'emblée, placée sous la menace d'un discrédit qui en limiterait la pertinence, mais elle doit être considérée comme la première démarche un peu sérieuse, et de relative envergure, d'une entreprise de recherche générale et beaucoup plus vaste que je qualifierais volontiers d'«épistémologie de la littérature», et dans laquelle je demeure encore, pour l'instant, à l'étape des premiers balbutiements. Premier essai de dégagement d'un modèle d'analyse historique, le présent travail voudrait donc prévenir, à l'état où il se trouve actuellement, toute tentative de réduction en système fini. Il n'a pas l'audace de se prendre pour une enceinte fixe ou définitive : tout le drame qu'il y a à en entreprendre l'écriture est donc bien de savoir, dès le commencement, qu'il faudra, éventuellement, finir... et donner fatalement au lecteur, à rebours d'une intention pourtant bien présente, l'impression d'une clôture.

Il est aussi une seconde raison, pragmatique cette fois, pour laquelle cette analyse est en quelque sorte condamnée, ici, à se présenter sous une forme inachevée. Le cadre d'un mémoire étant balisé serré, je n'ai pu offrir tout l'espace et la discussion souhaités à certaines théories qui, à tout prendre, auraient pourtant mérité davantage que le silence, ou dans certains cas plus qu'une seule ou simple allusion. Du Cercle linguistique de Prague aux théories de la lecture et à certains aspects de l'herméneutique, de la critique sociologique à la diversité des linguistiques du signe et de l'énonciation, de la sémiotique au domaine de la stylistique depuis Proust, Spitzer et Bally, l'énumération en serait

longue et, par nature, incomplète. Partant du réseau de questions dégagé dans l'introduction générale, j'ai donc, en abordant l'*analyse du spécifique*, resserré autour de certains grands enjeux fondamentaux qui retracent, dans les configurations de rapports entre le monde, le langage, l'histoire et la subjectivité, les conditions d'apparition, puis de «disparition», de la forme de pensée qui préside à la notion de «littérarité».

Du reste, il importe peut-être de spécifier, d'entrée de jeu et en deux mots, les règles de l'approche qui sera privilégiée ici, que d'autres, avec plus d'âpreté, appelleraient une «méthode» de lecture. L'analyse des discours théoriques procédera selon deux mouvements complémentaires, qu'il ne sert à rien de séparer - mais qu'il est légitime, en revanche, de distinguer - puisqu'ils s'accomplissent simultanément, sans pour autant se confondre sous chaque énoncé. D'une part, l'analyse épistémologique doit tendre, dans la reconstruction des configurations théoriques, à la plus grande objectivité, c'est-à-dire prendre celle-ci pour une visée ou une exigence, attendu qu'elle n'est jamais parfaitement possible ; d'autre part, elle cherche aussi à questionner, dans un mouvement *réflexif* qui accompagne nécessairement cette première posture *reconstructive*, les savoirs historiques à partir de l'horizon du présent, que l'on ne peut ni ne doit occulter, lieu d'où l'on parle, espace où l'on se tient, ancrage de l'expérience que l'on fait de la «littérature».

Il s'agit donc, en quelque sorte, de faire de nécessité vertu en reconnaissant le processus de ce que Gadamer appelle «histoire de l'action» ou «de l'influence», et qui insiste sur une forme d'engagement nécessaire de l'interprète, qui est partie prenante de l'histoire elle-même qu'il analyse. Non pas, donc, reconstruire dans leur indéfectible objectivité les tranches synchroniques du passé ; mais, depuis la nécessité du lieu historique où nous sommes, reconstituer pour chacune d'elles la manière subjective dont il était possible de «recevoir» l'histoire de la discipline, comme on la reçoit aujourd'hui à travers de nouvelles médiations historiques. L'histoire de l'action «détermine d'avance ce qui à nos yeux fait problème et est objet de recherche». En dernière analyse, cet effet n'est pas une détermination parasitaire ; «La conscience propre à l'histoire de l'influence est au contraire un moment de l'acte même de compréhension»⁷⁶.

⁷⁶ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1996, p. 322 et 323.

Les quatre sections qui composent cette première partie retracent, dans quelques paradigmes, le traitement réservé au concept de littérarité et à ses implications épistémologiques. Les deux premières analysent une filiation à travers les déplacements qui lui sont constitutifs : dans chaque cas, pour le formalisme russe et pour la poétique issue d'une règle structurale d'élaboration du savoir, il s'agit de redessiner les lignes d'une figure épistémologique, dans son fonctionnement interne, c'est-à-dire dans la logique qui organise la liaison de ses *objets* et des *règles* de leur formation. Ces contours et les figures qu'ils esquissent forment un réseau de liaisons, d'implications et de ramifications qui définissent, pour un ensemble discursif et théorique donné, le lieu d'une cohérence, un espace dont il faut chercher à faire apparaître la canalisation ou le système d'engrenages. On y découvre, notamment, le caractère fondamental de la question de *l'être même du langage*, que parcourront diversement les rationalités analytiques du XXe siècle.

Les troisième et quatrième sections, quant à elles, cherchent à soupeser quelques «massifs» épistémologiques, les problèmes de la *lecture*, de l'*écriture* et du *discours*, dont l'enjeu essentiel peut être compris comme une critique de la «théorie littéraire», et plus précisément comme une *critique de l'objectivation* de la littérature. On analyse ainsi le redécoupage des lieux, des divisions et des catégories d'intelligibilité du littéraire qui ont pu contribuer à l'éclatement de la «littérarité», et corrélativement à une certaine problématisation croissante de la notion de «littérature».

L'ensemble de ce développement, qui nous mène en quelque sorte d'un bord à l'autre de notre rapport au texte littéraire, vient fournir un étayage minimal à l'épistémologie de la littérature que la deuxième partie tentera de fonder, pour sa part, sur des bases théoriques et, pour l'instant, largement programmatiques.

I

Formes, fonctions, systèmes. L'être de la littérature

« - Maître, je vois le cheval,
mais je ne vois pas la caballéité.
- Parce tu as des yeux pour voir le cheval,
mais tu n'en as pas pour voir la caballéité. »

Platon

La question du spécifique est celle qui, par excellence, problématise la possibilité et les conditions d'un savoir sur la littérature. Bien sûr, elle n'a trouvé ni son unique ni même sa première formulation avec l'apparition du concept de «littérarité», qui marque un déplacement, sinon un seuil épistémologique, et non le moment précis de son émergence. Déjà posée à la fin du XVIII^e siècle, dans le cadre par exemple de l'esthétique kantienne, elle constitue aussi l'enjeu fondamental, après que Kant eut rendu impensable la fondation d'une ontologie par le discours philosophique⁷⁷, de la théorie romantique allemande développée par l'École d'Iéna. Celle-ci, en effet, a longuement insisté sur la différenciation d'une propriété poétique du langage, qui fait «ainsi savoir d'emblée qu'elle veut s'élever au-dessus de la réalité commune, et l'auditeur éprouve l'autorité d'une autre faculté de l'âme que de celle qui gouverne à l'ordinaire le discours.⁷⁸» Reprise différemment par la stylistique proustienne, qui rejoue dans un autre espace notionnel la geste mallarméenne divisant l'usage transitif du discours et l'énoncé idéal d'une parole pure et sans concession aux lois de la communication, la question de la spécificité s'est également trouvée, chez Léo Spitzer, au centre d'une critique de

⁷⁷ Du point de vue transcendantal, l'ontologie est toujours déjà une épistémologie ; la réflexion kantienne sur les conditions de possibilité a rendu impossible l'établissement d'un rapport à l'Être qui se donnerait à penser sous le signe d'une pleine présence à soi. Reversant l'ontologie dans l'esthétique, le romantisme allemand révèle une «crise du discours philosophique, crise instaurée par la philosophie critique de Kant qui semblait interdire tout discours sur l'Être en soi, sur l'Absolu.» (Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983, p. 21.)

⁷⁸ August Wilhelm Schlegel, «Leçons sur l'art et la littérature», *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, présentée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1978, p. 367.

l'histoire littéraire, pour laquelle «les œuvres existantes devaient permettre de se hisser jusqu'à d'autres phénomènes contemporains ou antérieurs, mais qui en fait leur étaient hétérogènes.⁷⁹» Discutée déjà par Karl Moritz, dans le cadre de la vieille distinction entre allégorie et symbole⁸⁰, elle a aussi été mobilisée par Brunetière dans la réflexion sur les conditions de l'histoire littéraire au XIXe siècle. Chklovski et Eichenbaum le rappelaient pour appuyer le modèle formaliste d'une autonomie historique de la série littéraire, évitant de «confondre l'histoire de la littérature avec celle des mœurs. Elles sont bien deux.⁸¹»

L'inventaire n'est nullement exhaustif ; en revanche il atteste pleinement d'une récurrence significative de la question du spécifique, qui a structuré différemment une pluralité de figures épistémologiques. L'invention de la littérarité ne délimite donc pas à elle seule le territoire propre à l'intérieur duquel la notion de spécificité a pu se mouvoir, ni ne vient dater, dans l'histoire des théories de la littérature et du langage, le point de sa naissance ; elle indique cependant un moment particulièrement significatif de ses transformations successives, quelque chose comme le franchissement d'une lisière, d'où se profile un nouvel horizon. La spécificité tient dans une double opération : *définir* et *distinguer*. Elle vise à circonscrire un secteur irréductible de la production verbale, et dont l'autonomie ne se «donne» à définir que dans et par un acte qui consiste à l'isoler pour suspendre ce qui, en lui, ne se rapporte pas à lui-même. L'acte de spécification va découper, dans toute l'épaisseur sociohistorique et subjective des pratiques discursives, l'espace où le langage sera seul avec lui-même, où tout pourra circuler qui n'appartient qu'à ses propres déterminations et légalités internes.

Factualité et spécificité

⁷⁹ Léo Spitzer, *Études de style*, cité par D. Maingueneau, *Contre Saint-Proust. La fin de la littérature*, Paris, Édition Belin, 2006, p. 25.

⁸⁰ «Si une œuvre d'art ne devait être là que pour indiquer quelque chose à l'extérieur d'elle, elle deviendrait par là même une chose accessoire – alors qu'il s'agit toujours dans le cas du beau, qu'il soit lui-même la chose principale.» (Karl Moritz, cité par Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977, p. 195.)

⁸¹ Ferdinand Brunetière, cité par Boris Eichenbaum, «La théorie de la ``méthode formelle``» [1925], *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, coll. «Points», 1965, p. 49.

Avec ce qu'on appelle commodément le «formalisme russe» et l'installation du concept de littérarité, la nouveauté ne vient donc pas de ce que l'intelligence analytique accèderait enfin à une spécificité trop longtemps inaperçue ; ce qui change, c'est le cadre dans lequel se trouve prise la question du spécifique, liée désormais à la revendication d'un mode de connaître contigu à la science positive. Il n'y a, en un sens, rien d'étonnant à ce que dans le vaste sillage des méthodes formelles et structurales, *spécificité* et *scientificité* aient pu, de façon relativement durable, être définies conjointement : en distinguant le littéraire comme fait spécifique, la théorie classait en même temps sa propre activité. En inscrivant la littérature, ramenée à la condition d'*objet*, dans son espace propre, elle s'assurait ainsi que son discours n'y appartienne pas, et qu'il puisse plutôt être contenu, parlant dès lors de l'extérieur, dans le périmètre de la «science». Avec les «formalistes russes», le problème du spécifique irrigue un nouveau territoire épistémologique, caractérisé par tout un domaine de concepts corrélatifs qui ont permis de produire une ou plusieurs nouvelles représentations du phénomène littéraire.

C'est cette configuration discursive que cette première section vise à modéliser : il faut décrire, en commençant par les rapports généraux entre factualité et spécificité, son articulation logique sans réduire à la stagnation l'historicité interne du formalisme.

La spécificité est précisément ce en fonction de quoi les formalistes, en marge des théories symbolistes russes et de l'histoire littéraire européenne, positionnent leur discours en le définissant comme une «science» des faits. Dans le texte rétrospectif qu'il consacre en 1925 à l'évolution des théories de la «méthode formelle»⁸², Boris Eichenbaum cherche à montrer comment celle-ci parvient à dépasser le seuil de la simple méthode de classification et de recension pour s'élever «en une science autonome ayant pour objet la littérature considérée comme série spécifique de faits.⁸³» *Factualité* et *spécificité* sont ici corrélées : elles passent mutuellement l'une dans l'autre et se rejoignent comme les deux traits d'un objet dont elles circonscrivent l'espace précis. Distinguée d'une part du «subjectivisme» symboliste, rattachée plutôt aux

⁸² Le premier recueil de travaux des formalistes paraît en 1916. On sait que «formalisme» fut d'abord, pour désigner le mouvement de critique littéraire organisé autour de l'*Opoïaz* entre 1915 et 1930, le terme péjoratif mis en circulation par ses adversaires, et récupéré ensuite comme épithète repoussoir par le discours du réalisme socialiste soviétique. Pour une présentation plus circonstanciée, on peut consulter l'ouvrage de Michel Aucouturier, *Le Formalisme russe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1994, 127 pages.

⁸³ B. Eichenbaum, «La théorie de la «méthode formelle» [1925], *Théorie de la littérature*, p. 31.

développements et expérimentations de la nouvelle poésie futuriste sur l'autonomie du langage dans sa matérialité même, entretenant aussi avec la linguistique un «rapport analogue à celui qui existe par exemple entre la physique et la chimie⁸⁴», la théorie formaliste a pu s'instituer comme «science» dans la mesure où, prétendant situer ses positions hors des perspectives de l'esthétique philosophique, prétendant trouver ses objets à l'extérieur d'une théorie générale du beau⁸⁵, elle replace la littérature dans l'ordre des faits qui, la constituant, rendent possibles l'appréhension de sa spécificité, essentiellement *langagière*. Opposé d'autre part à l'éparpillement des études historiques et psychologiques où, dans le fourmillement des facteurs externes, venait se dissoudre le propre du littéraire, le discours formaliste vient abstraire la littérature du champ général d'un vécu historique où elle peut apparaître comme un simple *donné*. Cette abstraction n'est cependant pas, dans son principe, exclusive : il demeure indéniable, pour les formalistes, que le texte littéraire tisse avec le monde extérieur d'innombrables rapports, mais la description de ces relations, qui n'établissent aucune propriété spécifique factuellement descriptible, doit relever d'autres disciplines, d'autres sciences, de la spécificité d'autres discours théoriques pour lesquels, dès lors, le texte littéraire peut jouer le rôle d'un objet auxiliaire. L'analyse du spécifique, ici, n'est donc pas réduction de la littérature à sa pure spécificité, mais plutôt abstraction de cette *littéarité* de l'espace général de la *littérature*.

«L'art exigeait d'être examiné de tout près, la science se voulait concrète⁸⁶.» Le niveau des faits est celui où se manifeste en propre l'essence du «littéraire», celui où la littérature peut apparaître *en tant que telle* ; mais la détermination joue aussi en sens inverse, c'est-à-dire que si la factualité détermine la spécificité, la spécificité (im)pose également ses conditions. Car si elle se manifeste factuellement, tous les faits, pourtant, ne sont pas spécifiquement littéraires. L'objectivation du spécifique s'effectue sur la base

⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁵ Dans l'un des textes fondamentaux du développement formaliste, «Le fait littéraire» paru pour la première fois en 1924, Iouri Tynianov distingue ce qui dans la variabilité et l'évolutivité des formes littéraires demeure invariable, le fait que la littérature soit «perçue précisément comme construction». Il écrit aussi : «les qualités de la *littérature* qui semblaient *fondamentales*, premières, changent constamment et ne caractérisent pas la littérature en tant que telle. C'est le cas, par exemple, des concepts de ce qui est «esthétique», au sens de ce qui est «beau»» (Iouri Tynianov, «Le fait littéraire» [1923-1924], *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, coll. «Slavica», 1991, p. 219.)

⁸⁶ B. Eichenbaum, «La théorie de la «méthode formelle»» [1925], *Théorie de la littérature*, p. 35.

d'une prise en compte et d'un balisage du matériau littéraire lui-même. La littérature est langage : le «mot», le «vers» et le «son» ont donc d'abord constitué le niveau privilégié de manifestation des objets à connaître. Il apparaissait possible d'en produire une description sans les soustraire à ce plan de réalité spécifique que définit la littérarité. Le mode d'existence irréductible de la littérature correspond donc à un certain mode de présence du langage : c'est sur ce plan que devait prendre corps «l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière⁸⁷», sur ce plan où le texte apparaît dans son détachement, arraché à la subjectivité écrivante qui forme l'horizon invisible de sa genèse et au monde historique où il croise, mais sans s'y confondre entièrement, sans y mêler son être propre, une série de phénomènes sociaux et d'usages du langage. Sur ce plan, donc, où le langage se manifeste précisément en tant que *littérature*, et où réciproquement la littérature se manifeste comme étant *le langage* lui-même.

Cette opération épistémologique, qui institue l'espace où prend forme la «littérarité», se donne en quelque sorte comme une *abstraction objective*. Son enjeu est épistémologique, d'abord, parce qu'avant d'engager une définition globalisante de la littérature, elle définit la régularité d'un savoir lui-même «spécifique». La spécificité est donc autant une propriété de l'*objet* que la *règle* disciplinaire qui médiatise son apparition, sa «découverte» comme fait de langage. Cette théorisation objective la littérature en lui imposant un repli intensif sur elle-même : elle fait correspondre sa spécificité à la distance qu'elle prend par rapport à l'ensemble de facteurs externes qui lui donnent une extensivité historique plus large. Si l'*abstraction objective* peut définir quelque chose, ce n'est pas la littérature mais, précisément, le continent épistémologique d'où la théorie formaliste peut tenir sur elle son discours ; ce qu'elle réduit au factuel d'une «littérarité», c'est moins la littérature que son propre faisceau d'éclairage, distinct dès lors d'autres sciences qui la prennent comme objet auxiliaire. «Ce que nous soulignons, ce n'est pas un séparatisme de l'art, mais l'autonomie de la fonction esthétique⁸⁸.» Le coup de force du formalisme russe a donc été de resituer l'*analyse du spécifique*, que les esthétiques et théories antérieures disposaient autrement, en termes de

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁸ Roman Jakobson, «Qu'est-ce que la poésie?» [1933-1934], *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 45.

littérarité plutôt qu'en termes de *littérature*, avec tout le jeu de concepts que ce déplacement implique.

Mais l'*abstraction objective* ne substitue pas, à celui de «littérature», un nouveau concept qui lui serait entièrement exclusif ; les deux notions ne se recouvrent pas. En excès sur la littérarité, la littérature demeure comme son supplément historique, excédent d'histoire qui la fait déborder, dans le monde, de la seule dimension proprement *littéraire* où elle s'enroule sur elle-même. L'ordre des faits de langage qui fonde sa spécificité, où se signale et se manifeste, pour les formalistes, le noyau de son être, n'épuise donc pas l'ensemble complexe de phénomènes au croisement desquels existe le texte. Aussi faut-il prendre en son sens strict et premier la célèbre déclaration de Jakobson, dans *La nouvelle poésie russe* :

l'objet de la *science* de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. [...] Au lieu d'une *science* de la littérature, on créait un conglomérat de recherches artisanales, comme si l'on oubliait que ces objets reviennent aux sciences correspondantes : l'histoire de la philosophie, l'histoire de la culture, la psychologie, etc., et que ces dernières peuvent parfaitement utiliser les monuments littéraires comme des documents défectueux, de deuxième ordre⁸⁹.»

Cette objectivation n'implique donc pas nécessairement la réductibilité de la littérature à la littérarité, notion plus dense qui viendrait dès lors s'y substituer ; la littérature, phénomène général aux multiples visages, reste trop hétérogène pour pouvoir constituer l'objet uniforme et clos sur lui-même d'un savoir unique, d'une configuration discursive cherchant à satisfaire aux conditions de qualification épistémique d'une science des faits, c'est-à-dire à la fois des faits spécifiques et du spécifique en tant qu'il s'analyse comme un fait. Ce qui la spécifie, en particularise la manifestation, ce n'est donc pas exactement ce qui vient l'arracher à son étendue et sa généralité. La littérarité n'épuise pas complètement la littérature, ni ne ferme entièrement son bavardage sur lui-même ; elle est sa fonction dominante. Si elle s'impose comme objet, c'est parce qu'elle médiatise les rapports qu'entretient la littérature avec les autres ordres de phénomène. Comme un prisme, la littérarité est une *médiation*.

⁸⁹ R. Jakobson, «Fragments de "La nouvelle poésie russe"» [1919-1921], *Huit questions de poétique*, p. 16-17 (C'est moi qui souligne).

La «littérarité» a trouvé son lieu dans une configuration de rapports où a pu se dessiner un visage singulier de la littérature, non pas nécessairement sa face négative, ni, à parler strictement, la face radiographiée⁹⁰ qu'analysera la poétique structurale, mais quelque chose comme son visage fait masque, montré dans la conventionalité de ses traits. La difficulté, en retraçant les lignes de force de cette représentation théorique, tient à la nécessité de ne pas occulter l'évolutivité elle-même et le caractère non fini du développement formaliste. Sa configuration de savoir est caractérisée par une triple orientation, où s'indiquent trois voies entre lesquelles il faut restituer les relations de complémentarité, d'homologation et d'implication. On peut donc analyser les différentes options qu'elles ouvrent et l'articulation qui les traverse en cimentant un terrain commun, un *champ d'enjeux* où elles tracent, conjointement, leur sillon. Quelle serait la dynamique interne de cette configuration discursive, le tissu de ses hiérarchies épistémiques?

Trois voies théoriques enroulées autour de trois concepts cardinaux, forme, fonction et système ; trois voies suffisamment distinctes pour que l'on puisse les parcourir isolément, tout en faisant émerger le jeu de corrélations qui les unissent au sein d'une même plage épistémologique, où ils partagent de nombreux points de contact. J'examinerai d'abord les ramifications du concept de «forme», pour retracer les enjeux d'une théorie de la motivation poétique et narrative ; les rapports de consubstantialité qui lient «forme» et «fonction» permettront de faire apparaître les bornes d'une théorie de la perception esthétique ; viendront se greffer, enfin, la notion de «système» et le nouveau domaine d'implications qu'il ouvre en fondant les bases d'une théorie de l'évolution littéraire. Quelle surface permet de solidariser l'ensemble de ces composantes, et de faire en sorte que de l'une à l'autre les mêmes enjeux circulent?

Differentia specifica. Forme et sens

«Les faits artistiques témoignaient que la *differentia specifica* de l'art ne s'exprimait pas dans les éléments qui constituent l'œuvre, mais dans l'utilisation particulière qu'on en

⁹⁰ L'analyse structurale, selon l'expression de Genette, traverse «la substance de l'œuvre pour atteindre son ossature : regard non pas certes de surface, mais d'une pénétration en quelque sorte radioscopique» (G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1966, p. 158.).

fait⁹¹.» Le spécifique est essentiellement, ici, une catégorie fonctionnelle ; mais il ne s'affranchit pas pour autant du critère formel. D'emblée, on voit se dessiner la corrélation qui va lier la théorie générale de la forme littéraire au cadre fonctionnaliste : forme et fonction, comme dans un enveloppement réciproque, passent l'une dans l'autre. Alors qu'une fonction n'est toujours que la fonction d'une forme, une forme ne peut être que la forme d'une fonction. On verra apparaître, au point de jonction où elles se croisent, le concept de «procédé», l'un des premiers, en date, de la méthode formelle. Sa fonction d'abord polémique permettait aux formalistes de décrire le mode, en lui donnant un ancrage formel, selon lequel le littéraire manifeste sa présence, sa *perceptibilité* propre.

Avant même la mise en place de l'*Opoïaz*, «Société d'étude du langage poétique», Chklovski fait paraître, en 1914, un texte où il définit la perception esthétique comme une «perception dans laquelle nous éprouvons la forme⁹²». C'est dans le cadre des premières études formalistes, articulées autour du problème général de la matière phonique du vers, que s'est constituée cette première conception de la forme. À l'écart de la métaphore symboliste et visuelle de la poésie comme une pensée par images, dont la fonction serait de permettre une économie des forces mentales en redécrivant l'inconnu à partir des éléments du connu, Chklovski a insisté, dans «L'art comme procédé» en 1917, suivant sur cette voie les travaux fondateurs de Jakoubinski, sur la possibilité de différencier, par rapport à l'usage conventionnel du mot, un système poétique du langage caractérisé par une distension des rapports entre son et sens. Le mot ne s'efface plus derrière sa fonction de représentation, qui épuiserait ses virtualités ; il acquiert, dans sa matérialité même, une valeur autonome. Le «changement qui détermine le mouvement profond de la poésie n'est pas celui des images» ; «quant à ce nous appellerons des œuvres littéraires au sens étroit du mot, ce seront des œuvres» faisant usage «de procédés spécifiques visant à ce que ces œuvres soient avec le maximum de sûreté perçues comme littéraires⁹³.»

Restitué à sa dimension proprement phonique ou articulatoire, à sa pure présence ineffaçable et chosifiée, le mot n'est pas signe, mais matière, substance. Il existe comme

⁹¹ B. Eichenbaum, «La théorie de la ``méthode formelle``» [1925], *Théorie de la littérature*, p. 41.

⁹² Victor Chklovski, «La résurrection du mot» [1914], cité par B. Eichenbaum, *Ibid.*, p. 42. Ce texte est en fait «une petite brochure imprimée à compte d'auteur», que Chklovski tire d'une conférence prononcée le 23 décembre 1913 à Saint-Petersbourg, dans laquelle il interrogeait la «place du futurisme dans l'histoire de la langue» (M. Aucouturier, *Le formalisme russe*, p. 5.).

⁹³ V. Chklovski, «L'art comme procédé» [1917], *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1973, p. 12.

objet et se livre comme tel à la perception sensible. Avec son opacité, dès lors, s'ouvre la possibilité pour les sons du vers de ne plus fabriquer les contours d'une image à laquelle ils renverraient, extérieure à eux-mêmes et comme en excès par rapport à leur présence nue ; hors de toute relation *a priori* à un rôle imageant, le son du vers peut être investi, comme le note Eichenbaum, d'«une fonction verbale autonome». En un certain sens, on peut bien déceler dans cette autonomisation quelque chose comme une libération du signe à l'égard de sa fonction représentative, de son rôle de *tenant lieu* ; à strictement parler, toutefois, il ne semble pas s'agir d'une délivrance du «signifiant», de son dégagement de l'emprise instantanée du «signifié». Le formalisme n'est pas une sémiologie, ni un «structuralisme», même si, historiquement, son héritage demeure lié à la constitution d'une poétique structurale. Il prend forme dans le cadre d'une analyse du langage comme *objet* plutôt que *signe*, où le son et le mot pourront être pensés, soit à la façon radicale du premier formalisme à valeur hautement polémique, *hors de tout rapport au sens et à la signification*, soit en tirant les conséquences qui s'imposent d'un recours à la linguistique et en renégociant le rapport du langage à ses aspects sémantiques, *hors d'une relation de transparence* qui fonderait le lien du langage vers autre chose que lui-même.

La première voie, dans sa radicalité même, sera vite écartée ; la seconde, en revanche, sera longuement développée par les formalistes russes, et c'est donc à cette deuxième conception du langage littéraire, où la signification est *formelle* plutôt que *référentielle* ou *différentielle*, que l'analyse du concept de forme sera surtout consacrée. L'objectalité même du signe ne rompt pas la possibilité du sens ; elle la médiatise. «En vers, le mot est avant tout une signification déterminée par la sonorité (par le signe extérieur) ; mais cette signification dépend aussi en grande partie de la façon dont le matériau a déjà été utilisé⁹⁴».

L'opacification de toute présence immédiate de la signification à elle-même n'implique donc pas que le mot, en tant qu'entité linguistique, soit dépourvu de valeur sémantique ; elle n'implique pas non plus que le son, en tant que réalité phonique, soit délié de tout procès de sens, comme le serait une pure matière indifférente. La théorie de l'autonomie verbale du son n'est pas une théorie générale de la signification ; elle repose sur la dissociation, première et heuristique, entre des usages distincts du langage, selon

⁹⁴ Iouri Tynianov, «Tioutchev et Heine» [1922], *Formalisme et histoire littéraire*, p. 182.

laquelle la fonction poétique de la langue s'opposerait, selon l'expression de Jakoubinski, au «système du *langage pratique* (de la pensée verbale); dans laquelle les représentations linguistiques (sons, éléments morphologiques, etc.) n'ont pas de valeur autonome et ne sont qu'un *moyen* de communication⁹⁵.» Le langage poétique n'est pas une totale évacuation du sémantique ; il est bien suspension de la référence, mais suspension organisée, médiatisation par la matière sonore du vers qui n'implique pas son absence mais sa temporisation. Il peut *reverser* ce que sa formalité, en elle-même, arrache d'abord au procès de la signification. Même ramené à lui-même, enroulé sur lui-même, il conserve encore une potentialité de sens. Il ne se fixe donc jamais entièrement dans le spectacle fini de son opacité.

Si Chklovski rejetait, fondamentalement, la métaphore symboliste d'une spécificité du poétique entendue comme «pensée par images», il ne refusait pas intégralement la relation entre image et poésie, mais insistait sur la nécessité de définir un usage spécifiquement poétique de l'image ou de la représentation, dont la fonction, «équivalente à celle des autres procédés de la langue poétique» et contrastant en cela même avec la notion d'économie des forces mentales proposée par Potebnia, serait de «rendre les choses plus sensibles (lesquelles choses peuvent être aussi bien les mots ou même les sons de l'œuvre proprement dite)⁹⁶». La perceptibilité de la formalité même du langage n'est donc pas exclusive de la perception simultanée d'autre chose, d'un sens ou d'un référent logé derrière le langage ; ce que la règle chklovskienne d'un «art comme procédé» énonce, c'est l'impossibilité d'une perception référentielle *qui ne soit en même temps* une perception formelle, condition de possibilité de la signification telle qu'elle fonctionne dans le langage poétique. Entre forme et sens, la relation est d'implication mutuelle : si la forme ne peut exclure le sens, le sens n'exclut jamais la forme. Il la montre en même temps qu'il est révélé par elle. Jakobson reconnaissait, dans *La nouvelle poésie russe*, une valeur sémantique au langage poétique ; en revanche il ne pouvait concevoir une sémantique de la transparence du signe, où un procès de sens ou de signification fonctionnerait sans la médiation des procédés caractéristiques de l'usage

⁹⁵ Lev Yakoubinski, «Des sons du langage poétique» [1916], cité par B. Eichenbaum, «La théorie de la ``méthode formelle``», p. 37.

⁹⁶ V. Chklovski, «L'art comme procédé» [1917], *Sur la théorie de la prose*, p. 12.

poétique du langage, «parallélismes», ou autres figures du «rapprochement de deux unités⁹⁷».

De là sa définition de la «poéticité», qu'il résumera, en 1933-1934 dans *Qu'est-ce que la poésie?*, en relevant l'importance d'une perception du mot comme mot autonome. Objet lui-même, le mot se trouve dégagé de sa fonction de substitut d'objet extérieur : la poéticité se manifeste «en ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur⁹⁸.» Régime d'opacification du langage, ce qui s'énonce «langage poétique» n'est donc pas, ni absolument ni nécessairement, le lieu d'un divorce irréversible du son et du sens ; cette superposition entre son et sens permet de rendre compte de l'importance accordée par les formalistes à la *motivation* poétique, qui implique l'investissement sémantique de la matière sonore, de sa sonorité même. Qu'il vienne troubler la *relation de signification* n'implique pas automatiquement que le langage poétique soit extérieur à toute signification. S'il peut signifier, il *signifie* en montrant qu'il est langage, par cette exhibition elle-même, à travers sa matérialité irréductible, mais signifiante, qui le rend opaque et palpable. Les lois du sens se rapportent aux lois du son. Sa légalité est celle de la construction formelle, et par extension celle de la perception sensible : elle est une physique du langage. Refusant toute soumission à une pure transparence, elle fait du langage quelque chose comme un corps, que les sens peuvent parcourir et percevoir.

L'autonomie du langage poétique relève à la fois, et simultanément, du trait formel et du caractère fonctionnel. Si la *forme* poétique est indéfinie dans sa substance, c'est parce que son rôle est d'actualiser une *fonction*, d'activer un mode spécifique de la perception du langage. «La poésie c'est le langage dans sa fonction esthétique⁹⁹.» Dans sa formulation même, cette insistance sur la *fonctionnalité* de la *forme* présente la possibilité d'affranchir la formalité même des textes d'un principe de construction substantiellement défini, que tendaient à supposer les premiers textes formalistes distinguant, comme deux dialectes, genres ou corps nettement distincts, «une langue

⁹⁷ R. Jakobson, «Fragments de ``La nouvelle poésie russe``», *Huit questions de poétique*, p. 25.

⁹⁸ R. Jakobson, «Qu'est-ce que la poésie?», *Huit questions de poétique*, p. 46.

⁹⁹ R. Jakobson, «Fragments de ``La nouvelle poésie russe``», *Huit questions de poétique*, p. 16.

``prosaïque`` et une langue ``poétique`` dont les lois sont différentes¹⁰⁰». *La forme*, c'est donc d'abord un certain mode d'utilisation du langage, où sa perceptibilité médiatise la signification. Il faut maintenant préciser les implications fondamentales de cet enjeu en montrant la liaison qui permet de passer du problème des sonorités à la construction formelle comme arrangement et disposition textuelle.

*

L'analyse formaliste du son et de l'autonomie poétique de sa fonction verbale a mis en évidence, en pointant la question de la répétition des séries sonores comme principe de construction du vers, le problème général de la combinaison des éléments linguistiques. Les travaux d'Ossip Brik sur l'organisation euphonique du vers ont contribué, notamment, à fournir une valeur concrète à la question du *parallélisme*, dont Jakobson fera, dans «Linguistique et poétique» en 1960, l'enjeu principal d'une définition structurale du langage poétique¹⁰¹. Celle-ci va rattacher, en effet, la productivité sémantique des jeux d'équivalences et de différences phoniques qui structurent le vers à une logique de projection du paradigme sur la combinatoire syntagmatique¹⁰².

Le problème du *parallélisme* implique d'emblée une précision importante quant aux rapports entre forme et sens : l'économie du langage poétique n'est en prise directe avec une sémantique que dans la mesure où l'on pose une séparation entre la signification et la référence. S'il y a du sens, celui-ci ne peut s'épuiser dans une relation où le signe *réfère* à ; il peut *se produire*, indépendamment de la réalité extérieure d'un objet, c'est-à-dire *dans* la séquence linguistique considérée pour elle-même, *par* sa «séquentialité» même, par le réseau de corrélations qui lient ses éléments et produit leur système. Ce fonctionnement signifiant est un mode où la «similitude phonologique est sentie comme

¹⁰⁰ V. Chklovski, «Potebnia» [1916], cité dans M. Aucouturier, *Le Formalisme russe*, p. 12.

¹⁰¹ «*La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence.» (R. Jakobson, «Linguistique et poétique» [1960], *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Reprise», 2003, p. 220.)

¹⁰² Jakobson écrit : «l'équivalence des sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique, et sur chaque plan du langage, chaque constituant d'une telle séquence suggère une des deux expériences corrélatives que Hopkins dépeint joliment comme ``la comparaison pour l'amour de la ressemblance et la comparaison pour l'amour de la dissemblance (*Ibid.*, p. 235-236.)

une parenté sémantique¹⁰³.» Signifier sans référer. Autonomie verbale du son, mais qui n'implique pourtant aucune déliaison d'avec la signification. Ce statut sémantique particulier, qui dans les premières années du formalisme paraît parfois «dérangeant» pour le développement théorique et sa valeur polémique, mais qui pourtant est nécessaire à la description des faits poétiques, vient du statut lui-même *para-doxal* du langage poétique : il est *le langage*, dans son être matériel, qui n'est pourtant pas *le langage* ordinaire.

C'est en fonction de cette nature de «fait linguistique» que Brik est forcé d'investir le vers d'une dimension sémantique ; et en vertu de sa nature de fait poétique, en même temps, qu'il doit déterminer pour cette sémantique des lois de fonctionnement spécifiques, distinctives par rapport à la relation de transparence qui, dans l'usage pratique du langage, assure la liaison d'un signe à l'objet signifié ou au référent extérieur dont il tient lieu. Le vers «est une sémantique particulière qui existe de manière indépendante et qui se développe suivant ses propres lois¹⁰⁴.» Aucune sémantique qui ne soit en même temps une rythmique ; aucune rythmique ne se réduit à une syntaxe. Nûtement distingué de la métrique du vers, isolé, comme dimension de ce que Brik appelle le «discours poétique», de l'ensemble des traces graphiques qui scandent son passage mais qui ne sont que les signes de son dépôt ou sa forme vide, le rythme est défini comme un mouvement «antérieur au vers. On ne peut pas comprendre le rythme à partir de la ligne des vers ; au contraire, on comprendra le vers à partir du mouvement rythmique¹⁰⁵.» La théorie du rythme dégagée par Brik dans «Rythme et syntaxe», en 1920, a la même fonction épistémologique que la théorie de l'autonomie verbale du son à l'égard de la signification conventionnelle et de la référence : dans le refus de ramener le rythme à un élément ornemental, au strict accompagnement d'un vers qui trouverait son essence ailleurs qu'en lui-même, elle accomplit en sens inverse le chemin qui mène, traditionnellement, du vers au rythme. Celui-ci devient un principe de construction. Il résulte moins du vers qu'il n'est, justement, son principe même de versification, en état d'antériorité par rapport à lui. Le rythme n'est plus un résultat, comme une surface lisse, finale, purement décorative derrière laquelle viendrait se mouvoir, intacts dans leur essence, le «mètre», la signification et telle ou telle rime d'un vers ; il est le facteur

¹⁰³ R. Jakobson, «Aspects linguistiques de la traduction» [1959], *Ibid.*, p. 86.

¹⁰⁴ Ossip Brik, «Rythme et syntaxe» [1920], *Théorie de la littérature*, p. 154.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 146.

constructif qui détermine à chaque instant la forme qu'il prend, à la fois la métrique qui le divise, la matière sonore qu'il répartit, le sens qu'il est susceptible de produire.

En apparence, Tomachevski semble renverser, pour sa part, cette précédence du rythme sur le vers, alors que la distinction de la rythmique et de la métrique débouche chez lui sur une conception du rythme comme résultat, non plus comme la règle d'engendrement du vers mais comme ce qui «est engendré par lui» dans une prononciation, verbalisée ou non, qui rend perceptible la matérialité même du vers dans la mesure où elle «exige une division vocalique profonde du discours prononcé en unités élémentaires, en périodes phoniques équipotentielles¹⁰⁶.» Il faut cependant éviter de voir, entre ces deux théorisations, le signe d'une contradiction ; l'inconséquence n'est, en effet, qu'apparente. Elle est elle-même déterminée, sinon rendue possible, par l'unité plus fondamentale d'une théorie générale de la «forme». Quel que soit, dans la modélisation du système de la versification, l'ordre d'apparition qui fixe les rapports entre le rythme et le mètre, dans les deux cas l'analyse du vers définit la préséance d'une forme sur le fond, l'impossibilité d'«atteindre» un fond qui ouvrirait toute sa profondeur derrière la barrière d'une forme strictement ornementale. Toujours déjà formé par le rythme, chez Brik, le vers est, pour Tomachevski, l'objet d'une diction, diction lue ou diction dite, qui ne peut obvier au rythme parce qu'elle est elle-même cette forme rythmique¹⁰⁷. Le «fond» est toujours déjà une «forme», et le poème, l'impression qu'il crée, toute la perception qu'il provoque, n'est toujours que le produit de l'assemblage de ses éléments, de ses parallélismes phoniques et de son mouvement rythmique. Si le fond ne peut apparaître que *formé*, il faut donc dire en même temps que la forme *fonde* le vers, que le vers *est* sa construction. Il se produit, en marge du déroulement de la chaîne syntagmatique du langage ordinaire, dans une «répétition organisée de séries semblables dans leur sonorité», à travers laquelle se dégage «l'impression d'un caractère ``rythmique`` ou ``poétique`` du discours.» L'intégration de tous ses éléments, syntaxiques, phoniques, rythmiques et sémantiques, au sein d'une séquence corrélée fait du vers un phénomène de langage particulier et caractérisé par un fonctionnement propre.

¹⁰⁶ Boris Tomachevski, «Du vers» [1927], *Théorie de la littérature*, p. 159.

¹⁰⁷ «Mais le rythme est toujours concret, il est fondé uniquement sur les éléments de prononciation que nous pouvons entendre ou prendre réellement en considération, éléments qui se trouvent aussi bien dans un discours rythmique que dans un discours non rythmique.» (*Ibid.*, p. 159.)

Le langage poétique manifeste sa spécificité en dramatisant le *langage* comme système. Il montre sa propre opacité, et dans cette impossibilité d'effacer son épaisseur, de la dissoudre dans une transparence de la signification, il est lui-même le sens, le signal même, et non pas le *signe référentiel*, d'une littéarité dont, en acte, il est la monstration, une littéarité, donc, que le langage ne *pense* pas. Il faut donc, de proche en proche, introduire une précision supplémentaire, dont il faudra suivre les ramifications : cette sémantique formaliste du langage poétique se trouve définie, à proprement parler, hors de la relation sémiologique de «signification». La théorie de la *forme* semble ainsi se rapprocher du sens par «évocation». Le vers ne vient pas *signifier* sa littéarité comme le ferait un discours autoréférentiel, autoréflexif, prenant pour objet sa propre existence ou ses rouages internes ; le vers des formalistes, il «exemplifie» la littéarité, au sens où Nelson Goodman définit la relation d'exemplification, qui implique un type de procès de sens étranger au règne de la signification discursive. Cette relation d'exemple suppose la manifestation ou l'expression directe. Comme le livre est un exemplaire du texte qu'il porte, le texte devient l'exemplaire d'une fonction littéraire générale. Sa forme peut ainsi valoir, par analogie, comme *échantillonnage* de «certaines structures de forme, de couleur, de texture¹⁰⁸» que l'œuvre expose.

Comme on vient de le voir, cette formalité du texte littéraire, qui manifeste le langage dans l'objectivité de son être, ne signe pas la mort du contenu, ni ne s'impose là où, absolument, le sens viendrait à disparaître. Dans la perspective des formalistes, la forme ne peut donc plus s'opposer, comme l'un des bords d'une dichotomie traditionnelle, à la profondeur d'un «fond» qu'elle couvrirait comme un voile. Il n'y a plus de descente progressive d'un contenant vers un contenu ; la «forme» des formalistes s'institue en remplacement à l'ancienne opposition *elle-même*, qui en dissociait le fond. «La forme poétique ainsi comprise n'est pas opposée à un fond qui lui serait extérieur et difficile à intégrer, mais elle est traitée comme le véritable fond du discours poétique¹⁰⁹.» En traitant le problème du son dans le vers, les formalistes libèrent l'analyse de ce cadre oppositionnel et ouvrent un espace où forme et littéarité vont tendre à se confondre ; leur liaison est, dans une certaine mesure, la même qui lie un mouvement à sa trace

¹⁰⁸ Nelson Goodman, «Quand y a-t-il art?» [1977], *Esthétique et poétique*, Textes traduits et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. «Points», 1992, p. 76.

¹⁰⁹ B. Eichenbaum, «La théorie de la ``méthode formelle``», p. 59.

visible. En ce sens, la forme est le substrat d'une fonction d'assemblage, d'une littéarité qui consiste dans le mode d'utilisation et de configuration de ses éléments, manière de les faire *fonctionner* ensemble dans un système dès lors perceptible comme tel. Dans le texte littéraire, pas de forme sans fonction, ni de fonction sans effet de forme : la forme est elle-même le texte, où chaque élément entre, selon sa fonction dans l'ensemble, en corrélation avec les autres pour former cette configuration analysable qu'est le texte objectif. «J'appelle *fonction* de construction le rapport de corrélation de tout élément d'une œuvre littéraire, prise comme système, avec les autres éléments et avec, de fait, l'ensemble du système¹¹⁰.» On voit déjà se dessiner, par anticipation, une configuration générale : dans le champ d'enjeux du formalisme russe, la *forme* est un *système* de *fonctions*.

La forme n'est pas un signifiant qui serait déliée de son signifié. L'élément *formel* n'est pas, à proprement parler, un *signe* au sens saussurien, c'est-à-dire une découpe du monde qui, en tant que réalité biface, fonctionne comme relation arbitraire d'un signifiant à son signifié, selon une règle d'«isologie» du langage¹¹¹. On a vu comment la relation entre forme et sens se laisse ramener à une superposition : le sens s'ancre dans la forme, qui en condense l'entière virtualité et qui médiatise le faisceau de rapports entre le langage et ce qui s'étend en *dehors* de lui. Cette théorie de la forme débouche donc directement sur une description de la non-arbitrarité du langage poétique, c'est-à-dire précisément de sa *motivation*. Enfermé dans son propre circuit, autotélique, le langage littéraire pourra briller et tenir son sens de son être même. Le texte narratif comme construction formelle sera l'homologue du langage comme matière. Choses opaques.

Differentia specifica. Forme et motivation

Dans les premières analyses formalistes des éléments constitutifs du vers, l'extension même de la notion de «langage poétique» tend à devenir problématique.

¹¹⁰ I. Tynianov, «De l'évolution littéraire» [1925-1927], *Formalisme et histoire littéraire*, p. 234.

¹¹¹ «On pourrait donner le nom d'*isologie* au phénomène par lequel la langue ``colle`` d'une façon indiscernable et indissociable ses signifiants et ses signifiés, de façon à réserver le cas des systèmes non-isologues (système fatalement complexe), où le signifié peut être simplement *juxtaposé* à son signifiant.» (R. Barthes, «Éléments de sémiologie» [1964], *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1985, p. 116.)

Alors qu'elle semble supposer un critère structural de définition, l'étendue exacte du domaine qu'elle recouvre demeure indécidable, ce à quoi permet d'échapper la perspective fonctionnelle. L'équivoque tient essentiellement à ce que le «langage poétique» paraît fonctionner à la fois sur deux échelles distinctes, dont les rapports restent non explicités : comme catégorie *linguistique* opposée à l'usage pratique du langage et, comme sous l'effet d'une restriction de champ qui demeure impensée, comme catégorie *générique* subsumant, à l'écart du vaste domaine de la prose littéraire narrative, l'unique secteur de la poésie versifiée. J'aimerais maintenant montrer que, d'un point de vue épistémologique, cette tension entre prose et poésie n'apparaît pas, en elle-même, significative. En effet, les théories du vers et de la prose n'appartiennent pas à deux configurations discursives distinctes mais constituent les deux bords d'une même théorie de la forme, qui s'élabore essentiellement comme une théorie de la motivation. L'analyse formaliste de la prose peut donc nous servir à mesurer l'extension du problème *formel*.

Avec le texte narratif, il s'agit toujours également de faire apparaître l'être du langage, son opacité constitutive, de rendre présent à l'analyse ce qui manifeste suffisamment sa construction pour le rendre perceptible comme langage, et pour qu'il devienne impossible, dès lors, d'opérer, ou simplement de reconduire, une distinction entre l'expression et le contenu, la forme et le fond. Mais si la même opération épistémologique demande est transposable, du vers à la prose, elle devra néanmoins tenir compte de certaines propriétés distinctives de son nouvel objet : passant du texte versifié au texte narratif, elle déplace son point d'intervention et substitue à l'analyse de la rythmique et des parallélismes sonores l'étude des procédés narratifs. «Le récit composé n'est pas suffisamment lié au mot pour servir comme point de départ à l'analyse de tous les types de prose littéraire. En ce sens, seul le problème de la forme du récit, me semble-t-il, y pourvoit¹¹².»

¹¹² B. Eichenbaum, «Théorie de la prose» [1925], *Théorie de la littérature*, p. 201. On peut donc étendre jusqu'aux rapports entre prose et poésie la remarque de Victor Erlich concernant les élargissements progressifs qu'a connus l'analyse formaliste des rapports entre le phonique et le sémantique : «From the phoneme, the smallest unit of sound capable of differentiating meanings, and the word, the smallest independent unit of meaning, the Formalist theory of verse moved upward toward higher unit, the sentence. Problems of poetic syntax appeared as a natural link between purely metrical analysis and the study of poetic semantics.» (Victor Erlich, *Russian formalism. History – Doctrine*, third edition, The Hague – Paris, Mouton, 1969, p. 220.)

«L'art comme procédé», abordé plus haut, constitue certainement l'un des textes fondamentaux où se marque le plus clairement cette communauté, dans le cadre d'une théorie de la forme et de la motivation, entre le vers et le récit, tel que de l'un à l'autre il puisse y avoir enchaînement. Chklovski y développe longuement le principe bien connu de l'*ostranenie*, «représentation insolite», «singularisation» ou «défamiliarisation»¹¹³, en fonction duquel il propose une définition générale de l'art comme désautomatisation de la perception.

L'art est fait pour donner la sensation de la chose en tant que chose vue et non que chose reconnue ; le procédé de l'art, c'est le procédé de la «représentation insolite» des choses et le procédé de la forme embarrassée qui augmente la difficulté et la durée de la perception, parce qu'en art le processus de perception est une fin en soi et qu'il doit être prolongé¹¹⁴.

Si la fonction représentative du langage ne va pas, ici, jusqu'à s'abolir dans l'épaisseur d'une forme qui obscurcit, en la rendant «difficile», la référence, elle ne peut déjà plus s'afficher dans sa pure transparence ; si le texte narratif peut *représenter*, c'est toujours en montrant qu'il le fait, et s'il ouvre une fenêtre sur un monde, c'est toujours simultanément pour en faire apercevoir le cadrage. Dénonçant, dans un autre texte sur les «Rapports entre procédés d'affabulation et procédés généraux du style», la «doctrine» ethnographique qui proposait de rendre compte des «ressemblances entre thèmes narratifs par une identité des formes de vie et des croyances religieuses¹¹⁵», Chklovski peut alors porter son regard sur ce qui, dans le texte littéraire, manifeste sa littéarité même, irréductiblement, dans l'isolement maintenu à l'égard de l'histoire et du monde extérieur, hors de son rapport, aussi, à toute l'épaisseur des subjectivités qui délogent le texte littéraire du centre où il se correspond pleinement à lui-même. Opposant à la récurrence

¹¹³ Dans sa traduction française de l'ouvrage de Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, Guy Verret propose de rendre compte de ce principe formaliste fondamental, l'*ostranenie*, avec la notion de «représentation insolite» ; Todorov, pour sa part, traduit le même concept par «singularisation», et Michel Aucouturier, commentant ce choix en indiquant que la singularisation suppose «l'unicité plus que l'étrangeté», préfère traduire l'*ostranenie* par la notion de «défamiliarisation». Je conserverai ici, alternativement ou selon les cas, les trois expressions, non pas par souplesse ou paresse, mais pour conserver autant qu'il est possible la complexité même du concept chklovskien. Les trois (re)formulations respectives me paraissent, en effet, porter l'accent sur le principe de l'*ostranenie* de façons légèrement différentes : si la «représentation insolite» définit plutôt une *forme* textuelle qui se rend perceptible, la notion de «singularisation», comme celle de «défamiliarisation» qui demeure néanmoins plus générale, met plutôt en évidence l'effet de cette forme, donc sa *fonction* sur le lecteur entendu comme sujet d'une perception.

¹¹⁴ V. Chklovski, «L'art comme procédé», *Sur la théorie de la prose*, p. 16.

¹¹⁵ V. Chklovski, «Rapports entre procédés d'affabulation et procédés généraux du style», *Ibid.*, p. 33.

des thèmes l'analyse de la répétition et de la structuration des schémas de représentation, Chklovski décrit en les recensant certaines techniques de progression narrative. Elles dédoublent le récit ou ralentissent le déroulement purement fonctionnel de l'intrigue, prolongent la durée de la lecture et de l'attention en rendant perceptible la forme même du texte, la résorption de ce qu'il raconte dans le fait même qu'il le raconte, ou plutôt la dépendance de la *matière du raconté* à l'égard de la *manière de raconter*. «Il n'est aucun besoin du concept de ``contenu`` quand on analyse une œuvre littéraire du point de vue de l'affabulation. Quant à la forme, elle doit être entendue ici comme une loi régissant la construction de l'objet¹¹⁶.»

Sans doute, par rapport à la théorie du vers, l'analyse formaliste de la prose a dû faire certaines concessions supplémentaires à la fonction référentielle du langage, ne pouvant plus, avec la même aisance, déporter le mot hors du circuit de la signification discursive. Chklovski écrit, par exemple, dans «La construction de la nouvelle et du roman» : le texte

opère un déplacement sémantique, il prend un concept de la chaîne de signification où il se trouvait, et il le transpose au moyen d'un mot (d'un trope) dans une autre chaîne de signification en nous rendant sensibles la nouveauté, la présence de l'objet dans une chaîne nouvelle. Le mot nouveau va à l'objet comme un habit neuf. L'enseigne a été décrochée¹¹⁷.

Et raccrochée ailleurs. Cette recatégorisation de l'objet signifié ne peut s'accomplir sans une médiatisation par la forme. Nulle relocalisation sémantique des mots, nulle singularisation sans le passage obligé par une «représentation insolite» : affichant le code de sa loi, celle-ci n'autorise, pour le lecteur, l'accès au monde représenté qu'en révélant du même coup le principe même de sa représentation. Elle est «insolite» dans la mesure où elle trouble la référence en la faisant dévier, comme sous l'effet du prisme d'une forme qui s'impose au lecteur, dans sa visibilité/lisibilité. Si l'art *est* procédé, alors le procédé peut se définir comme ce qui a pour effet de rendre sensible la forme, d'opacifier la fonction représentative du langage, de rappeler sa présence en enlevant une fois pour toutes le «contenu» à son évidence trompeuse, et la signification à sa pleine clarté. Le texte *procède* ainsi de ce qui le fait exister comme «littéraire» : non pas une idée, ni une

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁷ V. Chklovski, «L'architecture du récit et du roman», *Ibid.*, p. 94-95.

pensée située dans l'au-delà des mots, ni même seulement des sons, des mots et leur enchaînement syntagmatique, mais précisément un ensemble de moyens, de modes et de procédés qui exhibent ce qui, du langage, assure son essence même de langage, comme système construit permettant de reconstruire la réalité. Producteur d'intelligibilité, le langage est à la fois l'objet et la visée de la littérarité : il a une opacité propre que le texte, dans sa fonction littéraire, actualise.

Dès lors, au même titre que la forme n'était pas structurellement définie, la littérarité, dans sa pureté même, est une fonction vide : jamais épuisée, dans son essence, par l'une ou l'autre de ses manifestations particulières, elle est ce que la littérature permet de remplir. Dans les cas les plus paradigmatiques, celle-ci, ayant la littérarité pour destination première, ne fait que s'épuiser à combler une fonction formelle, un mandat qui, comme une dictée trouée, la précède et la demande. Prétexte à l'utilisation de procédés littéraires, de modes de construction qui sont également des manières d'écrire, le texte singulier agence dès lors ses éléments comme un ensemble de pièces dont l'arrangement particulier vient justifier un usage littéraire du langage, en fournir une *motivation*. Cette conception se laisse dériver du principe d'autonomie, voire d'autotélisme du langage poétique. Tout semble se passer comme si, étant à lui-même sa propre fin, le texte avait pour visée fondamentale la «réalisation» concrète d'une littérarité, d'un abstrait de littérature.

Cette théorie de la *motivation* ne semble pas, *a priori*, pouvoir se développer hors d'un recours, implicite ou latéral, à une forme d'intentionnalité subjective. Pour en évaluer les implications, on peut prendre pour point de départ la définition, formulée par Fonagy, de la motivation linguistique, concept qui parcourt en sens inverse la notion saussurienne d'arbitraire du signe :

Un signe motivé est un signe qui admet la présence partielle de la réalité, qui incorpore cette parcelle de la réalité en son signifiant, au lieu de se contenter de sa dénotation pure et simple. [...] Le signe motivé ne pourrait jamais prétendre à la transparence du signe démotivé [ou] du signe pur qui naît du sacrifice d'une substance se consumant pour se transformer en référence, une fenêtre qui ouvre sur une tranche bien déterminée de la réalité¹¹⁸.

¹¹⁸ Ivan Fonagy, «Motivation et remotivation», *Poétique*, no. 11, 1972, p. 414.

Cette définition exprime bien en quoi la motivation redonne au «signe» sa dimension d'objet, incorporant sa matière même au procès de signification, décrivant une relation sémantique où matière et sens du signe entretiennent une relation d'implication (onto)logique. Elle ne peut cependant valoir, ici, que comme un fondement heuristique : le formalisme, en effet, propose moins une théorie de la motivation linguistique du «signe» qu'une analyse de la motivation poétique et narrative. La motivation poétique, pour sa part, paraît relever directement de la motivation linguistique. Elle se résume à l'essentiel de la sémantique formaliste de la poésie, analysée plus haut, «domaine où le symbolisme des sons [fait] sentir ses effets», ou encore «province où le lien entre son et sens, de latent, devient patent, et se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense¹¹⁹.» Je me pencherai donc essentiellement sur la théorie de la *motivation narrative*, pour soupeser la nature des liens qui la rattachent à la problématique générale de la motivation linguistique, dont l'intérêt philosophique vient de ce qu'elle pose directement le problème de la dualité du langage, à la fois chose et signe : d'une façon générale, la question de la motivation ne peut être posée, ne peut avoir de sens que dans la mesure où la nature même du langage vient à perdre son évidence. Avec l'apparition de son être autonome, le sens du monde autour tend à s'y dissoudre.

Le principe formaliste de la motivation narrative a été défini, dans sa plus grande généralité, par Tomachevski : «l'introduction de tout motif particulier ou de chaque ensemble de motifs doit être justifié (motivé). Le système de procédés qui justifie l'introduction de motifs particuliers et de leurs ensembles s'appelle motivation¹²⁰.» La motivation est ce qui permet de passer de la régularité formelle et thématique de la littérature, de la détermination codale et esthétique exercée par les genres et les procédés canoniques à la singularité des textes, qui s'approprient ces déterminations en faisant passer cette appropriation sous le masque d'une justification. Les textes motivent leur appartenance à la littérature, de la même manière qu'un récit peut justifier le désir de raconter par l'histoire racontée elle-même. Comme si, pour porter l'analyse à sa pleine dramatisation, le monde inventé et ouvert par le texte ne figurait que le développement singulier, que la fiction abondante qu'il faut dérouler pour faire oublier, en évitant d'avoir

¹¹⁹ R. Jakobson, «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale*, p. 241.

¹²⁰ B. Tomachevski, «Thématique» [1925], *Théorie de la littérature*, p. 286.

à la prononcer dans sa radicale nudité, la seule phrase, première et dernière, qui formerait comme le concentré du texte littéraire : «je suis littérature».

«La forme se crée un contenu¹²¹.» On sait, dans cette perspective, que Chklovski considérait *Tristram Shandy* comme «le roman le plus caractéristique de la littérature universelle¹²².» Analysant dans le texte de Sterne les multiples procédés de retardement de l'action narrative, de bouleversement de la chronologie et d'insertion parodique des «histoires adventices» dans l'«histoire principale», il conclut en affirmant ne pas avoir «la moindre envie d'étudier le roman de Sterne jusqu'au bout, puisque ce n'est pas lui qui m'intéresse, mais la théorie de la fable¹²³.» En y décelant ce qu'il appelle la «mise à nu du procédé», Chklovski analyse le langage littéraire dans sa fonction de motivation, découvrant, dans tel ou tel texte, l'exemplification des procédés d'organisation narrative. À travers le découpage qu'il impose à l'œuvre, il cherche à objectiver les assises de sa littérarité, délivrant l'écriture de toute fonction subjective et d'une *mimésis* du monde, substituant à celle-ci une *mimésis* du langage.

Les formes de la littérature s'expliquent par leur logique littéraire, non par les prétextes que leur offre la vie courante. Lorsqu'un écrivain ne freine pas l'action de son roman en y introduisant, par exemple, des personnages qui obligeront ses héros à se séparer, mais simplement en procédant à une interversion des parties, il nous montre quelles lois esthétiques se trouvent derrière les deux procédés de composition¹²⁴.

Sur cette base, Chklovski distingue alors la *fable* de l'*intrigue*, non pas dans un acte de séparation qui viendrait les isoler l'une de l'autre, mais pour les faire correspondre, respectivement, aux deux facettes ou aux deux bords d'une même *forme* textuelle. D'un seul tenant, la forme, ensemble de procédés corrélés, se donne comme la mise en fable de l'intrigue, et le choix thématique apparaît, du point de vue formel, comme la motivation de l'affabulation. «En réalité, l'intrigue n'est qu'une matière destinée à prendre la forme d'une fable¹²⁵.» Ou encore, comme le signale Jakobson dans *La nouvelle poésie russe*, si «les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le *procédé*

¹²¹ V. Chklovski, «Rapports entre procédés d'affabulation et procédés généraux du style», *Sur la théorie de la prose*, p. 41.

¹²² V. Chklovski, «Le roman parodique», *Ibid.*, p. 244.

¹²³ *Ibid.*, p. 242.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 244.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 244.

comme leur ``personnage`` unique. Ensuite, la question fondamentale est celle de l'application, de la justification du procédé¹²⁶.» Au même titre que les *équivalences phoniques et sémantiques* permettaient, au sein de la séquence linguistique du vers, de motiver le procédé général du parallélisme¹²⁷, motivant par là la signification elle-même, les procédés narratifs d'emboîtement ou d'«enfilage» exhibent, par *répétitions et équivalences narratives*, la formalité même d'un récit qui, dans la forme particulière que lui donne l'écrivain, se ramène à la motivation d'une fonction narrative plus générale, la fonction nue de raconter, qui exige un remplissage et une justification locale. La correspondance, évoquée plus haut, entre forme et littéarité, se rejoue ici, en liant constitutivement littéarité et motivation : sans le concept de motivation, qui se porte garant de la certitude que la forme du texte singulier motive autre chose que lui-même, une spécificité littéraire qui transcende les particularités régionales, la littéarité n'existerait plus ; il ne lui resterait, dans l'essence désormais sans forme ni support de sa fonction vide, qu'à faire disparaître les traces de son absence. Avec la motivation, en revanche, le texte est projeté sur une essence littéraire qui l'excède et le précède, en un mot qui le transcende, sur une littéarité à laquelle son appartenance est rendue formellement perceptible. La *forme* est, en quelque sorte, *motivation* de la *littéarité*.

*

Si l'on porte les conséquences de cette conception à leur dernière extrémité, il se dessine sous nos regards une littérature qui ne serait elle-même que motivation d'une littéarité. La théorie formaliste de la forme est, dans son principe, parfaitement circulaire, et cela résulte de la forclusion de la subjectivité sur laquelle elle se construit, subjectivité toujours dans l'ombre, mais constamment appelée, latéralement, par les notions de *motivation* et de *perception*. Autour de la motivation, l'objectivité ferme son

¹²⁶ R. Jakobson, «Fragments de ``La nouvelle poésie russe``», *Huit questions de poésie*, p. 17.

¹²⁷ C'est ici l'un des cas de ce que Jean-Marie Schaeffer, suivant la terminologie de Todorov, appelle une «motivation horizontale» : «La théorie de la motivation horizontale peut être illustrée par la définition jakobsonienne de la poésie comme projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique (équivalences, assimilation et dissimulation régressives).» (J.-M. Schaeffer, «Romantisme et langage poétique», *Poétique*, no. 42, 1980, p.182.) La motivation est ici horizontale dans la mesure où, sur l'axe de combinaison, le choix d'un mot est motivé par l'environnement immédiat où il s'insère, formé par les autres mots avec lesquels il entre en corrélation dans un jeu de correspondances, d'oppositions et de réverbérations phoniques qui participent, selon l'analyse formaliste, de façon privilégiée de la production du sens.

cercle, dès lors qu'avec la fonction propre du texte littéraire, le langage, imitant le langage, motive l'utilisation du langage. Mais pourquoi cette utilisation, si le langage ne permet au sujet que de dire ou de lire le langage? Autrement dit quelle serait la métafonction subjective de cette fonction ou de cet usage littéraire du langage? Quant à la relation brisée entre perception et subjectivité, il faudra y revenir après avoir soupesé toutes les conséquences du concept de motivation, les voies qu'il ouvre autant que celles qu'il ferme.

Chklovski a longuement analysé, dans le *Kholstomer* de Tolstoï, l'une des motivations significatives du procédé de singularisation : «le récit est mené au nom d'un cheval et les objets sont singularisés par la perception prêtée à l'animal, et non pas par la nôtre.» Remarquant ensuite, à la fin de la nouvelle, le maintien de cette focalisation «insolite» nonobstant la mort de l'animal qui la justifiait thématiquement, Chklovski indique que «le procédé est appliqué hors de sa motivation occasionnelle¹²⁸.» La singularisation se trouve «dénudée», mise à nu, exhibée sans son masque ; mais la narration des séquences finales du *Kholstomer* relatant l'inhumation du corps de Serpoukhovskoï devient-elle, pour autant, entièrement immotivée, singularisation nue et sans prétexte? En poussant à sa limite la logique chklovskienne, il faudrait soutenir l'idée d'une impossibilité du procédé de défamiliarisation sans motivation au moins minimale : une dénudation intégrale ne serait finalement que la résorption de tout texte dans l'absence de mot. Page absolument blanche. En tant que principe abstrait d'une littéarité, le procédé de singularisation ne peut en effet se manifester qu'en s'inscrivant, sous une forme particulière, dans un environnement narratif ou textuel particulier : il ne peut se rendre présent sans être motivé par les éléments formels qui servent, sinon de prétexte, au moins de support à son exécution. Cela n'indique-t-il pas l'impossibilité d'indexer un *procédé* à ce qui serait son identité abstraite, reproductible d'un texte à l'autre, et donc de la difficulté qu'il y a à saisir le procédé dans sa pure objectivité, hors du sens qu'il peut prendre?

Impossible, en effet, pour le procédé de se manifester lui-même, en son essence absolue et sans support aucun ; son usage, situationnel, est nécessairement motivé par l'introduction en texte des «motifs» à travers lesquels il se réalise, même s'il existe des

¹²⁸ V. Chklovski, «L'art comme procédé», *Théorie de la littérature*. p. 84 et 86.

degrés de dénudation, et des mises à nu plus intégrales lorsque, par exemple, toute intrigue se démasque, se désamorce au profit d'une pure loi d'affabulation excessivement montrée. Autrement dit, entre la dénudation du procédé et la pleine motivation d'une poétique «réaliste» par laquelle la fable arrive à masquer une part de son artificialité ou de ses lois narratives structurantes, il faut moins voir une opposition franche entre deux logiques qu'une simple différence de degrés, un continuum. «Comme toujours en art, tout ici n'est qu'une motivation imposée par les règles du métier¹²⁹.»

Dans les travaux d'Iouri Tynianov, avec les notions de *construction* et de *matériau*, les enjeux fondamentaux de la motivation narrative s'étendent au domaine plus large de la textualité. La théorie de la forme se trouve en quelque sorte portée à son achèvement, alors qu'elle efface véritablement, derrière le texte littéraire comme catégorie générale, la distinction entre prose et poésie. La distinction opératoire, chez Tynianov, entre *construction* et *matériau*, n'est nullement superposable à celle qui divisait, dans l'analyse chklouvsienne des formes narratives, la *fable* et l'*intrigue* ; elle en conserve la logique mais porte celle-ci à un plus haut niveau de généralité. Elle n'apparaît pas non plus comme une renaissance détournée de l'opposition entre forme et fond¹³⁰. La forme, pour Tynianov, est elle-même construction et matériau, relation d'assemblage ou de conjugaison entre les deux. Nul contenant, ici, qui viendrait s'opposer, en sa mince surface, à la profondeur d'un contenu. Le facteur constructif et le matériau ne peuvent être, une fois pour toutes, définis substantiellement : échappant à la constance d'une forme fixe et déjà pleine, ils remplissent plutôt un rôle fonctionnel, un peu comme le procédé, par sa forme perceptible, pouvait avoir une fonction de motivation.

Ce qui caractérise construction et matériau, c'est la variabilité infinie des éléments formels sous la permanence d'une même fonction. «Le matériau est l'élément de la forme subordonné aux éléments constructifs, mis en avant¹³¹.» Tynianov définit tout texte, toute mise en forme particulière comme l'«application» d'un facteur constructif, que l'on peut

¹²⁹ V. Chklouvski, «La construction de la nouvelle et du roman», *Théorie de la littérature*, p. 191.

¹³⁰ «Cela étant, il va de soi que le ``matériau`` n'est absolument pas opposé à la ``forme``, il est également ``formel`` car il n'y a pas de matériau ``hors construction``.» (T. Tynianov, «Le fait littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 219.)

¹³¹ *Ibid.*, p. 219:

associer par exemple aux traits constitutifs des genres littéraires¹³², à un matériau, qui se trouve dès lors subordonné au principe de construction. Le matériau est cet ensemble d'éléments dont la fonction est d'assurer la motivation de ce principe constructif. On peut bien, ainsi, différencier prose et poésie selon les fonctions divergentes qu'y exercent, respectivement, des éléments linguistiques similaires ; à un niveau plus fondamental, les deux se trouvent subsumées sous la même fonction littéraire, littéarité montrant qu'elle est *construction* et mise en forme d'un matériau. Par exemple, dans le vers en général, le «facteur dorsal, constructif est le *rythme* et le matériau au sens large, ce sont les *groupes sémantiques*», alors que dans certains textes narratifs, «le facteur constructif est le *regroupement sémantique* (le sujet) et le matériau, ce sont les éléments rythmiques au sens large¹³³.»

Toute œuvre est *construction*, et si la présence d'un facteur constructif sans un degré minimal de matériau assurant sa motivation demeure impossible, il n'y a pas non plus de matériau qui puisse échapper, comme retiré dans sa pureté originale, à sa mise en forme dans une construction particulière¹³⁴. C'est ce que Tynianov appelle le point de vue «dynamique». Si la littérature «est une *construction verbale dynamique*», elle manifeste sa littéarité en tant qu'elle est «perçue précisément comme construction¹³⁵», construction plus ou moins motivée à proportion même de sa dénudation. Ces nouvelles notions permettent, en retour, de définir précisément le concept formaliste de «procédé : en tant qu'il est un principe de construction, tel qu'il s'«exerce» dans telle ou telle de ses applications textuelles concrètes, il apparaît comme la conjonction particulière d'un facteur constructif et d'un matériau à travers lequel il trouve la motivation nécessaire à son fonctionnement. La «dénudation» est donc une tendance du facteur constructif vers un degré zéro du matériau : dans la mesure où les mises à nu du procédé tendent vers l'effacement maximal de la motivation, vers un point d'absence qui ne peut être

¹³² L'un des exemples les plus péremptores, que discute également Tomachevski, est celui de la structure narrative de l'enquête pour le roman policier canonique, genre littéraire exemplairement constitué.

¹³³ T. Tynianov, «Le fait littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 219.

¹³⁴ «La notion de ``matériau`` ne déborde pas les limites de la forme, le matériau est également formel ; et c'est une erreur que de le confondre avec des éléments extérieurs à la construction.» (I. Tynianov, «La notion de construction» [1923], *Théorie de la littérature*, p. 117.)

¹³⁵ I. Tynianov, «Le fait littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 219.

parfaitement atteint, comme je l'ai noté plus haut, sous peine d'abolition du procédé lui-même, elles «ne font que souligner la force du facteur constructif¹³⁶.»

La théorie formaliste de la motivation peut ainsi nous amener au point radical où la littérature, ensemble des textes littéraires produits, tend à se dissoudre dans une détermination universelle, dans la fonction vide, et donc à remplir, d'une littéarité valant à la fois comme origine et légalité, et selon laquelle, pour reprendre la formule de Genette, le «`contenu`» peut n'être qu'une motivation, c'est-à-dire une justification *a posteriori*, de la forme, qui, en fait, le détermine¹³⁷». On voit sans peine, à ce stade, apparaître les lignes qui relient, dans une même configuration de savoir présidée par le concept fantôme de «littéarité», les notions de forme, de motivation et de procédé : le réseau qu'elles tracent dessine l'espace où le langage s'enroule sur son être, se parlant à lui-même, hors du monde, sans histoire, à l'écart du sujet. J'ai placé l'un sur l'autre les deux rapports, entre forme et sens puis entre forme et motivation : cela a permis de faire apparaître la circularité objectivante de la théorie de la forme, mais aussi d'en désigner des points fragiles, là où avec le sens, d'une part, et la motivation, d'autre part, la subjectivité semble impliquée, et pourtant forclosée. J'ajouterai maintenant une troisième couche, celle des rapports entre forme et perception, en poursuivant l'analyse de cette ligne de faille qui, en postulant l'autonomie et l'autotélisme du langage, disloque toute articulation entre objectivité et subjectivité.

Differentia specifica. Forme et perception

En subsumant, à l'aune d'une théorie de la motivation «textuelle», les formes prosaïques et poétiques sous une même fonctionnalité littéraire¹³⁸, Tynianov a marqué l'indissociabilité des notions de forme et de fonction. Comme l'indique Todorov, dire «que la poésie est un langage autonome ou autotélique revient à lui donner une définition

¹³⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹³⁷ G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1969, p. 96.

¹³⁸ Jean-Marie Schaeffer a déjà mis en évidence, dans la linguistique jakobsonienne, cette déstructuralisation du «langage poétique» : en effet, s'il «désignait vraiment un langage au sens linguistique du terme», il devrait être possible, ce qui n'est pas le cas chez les formalistes, d'en faire la description structurale, «en commençant par construire une collection finie d'éléments de base correspondant aux différents niveaux d'analyse : phonologique, morphologique, etc.» (J.-M. Schaeffer, «Romantisme et langage poétique», p. 192.)

fonctionnelle : par ce qu'elle fait plutôt que par ce qu'elle est¹³⁹». On a vu que, selon cette logique fonctionnaliste, la notion de forme comme *perceptibilité* du langage se rattachait, comme par inhérence, au développement d'une théorie de la perception esthétique. C'est autour de cette liaison constitutive qu'il importe maintenant de reprendre la discussion du concept de «singularisation» : on peut rappeler que, s'il y a défamiliarisation, c'est dans l'exacte mesure où la forme médiatise le sens.

Si nous étudions le langage poétique aussi bien dans ses éléments phonétiques et lexicaux que dans le caractère qu'y revêt la disposition des mots et dans le caractère des constructions sémantiques résultant de ses mots, nous trouverons partout le même signe de l'expression littéraire : à savoir qu'elle est spécialement destinée à une perception libérée de l'automatisme et que sa vision y constitue le but de l'artiste, qu'elle est ``artificiellement`` ainsi faite que la perception s'y attarde et y atteint sa plus grande intensité et sa plus grande durée possibles¹⁴⁰.

La perceptibilité même du texte active donc une prise de distance par rapport au monde et permet ainsi de reconfigurer l'expérience perceptive que nous faisons des choses représentées par le langage littéraire. Comme si d'un seul tenant, dans la superposition des fonctions esthétique et référentielle du langage, le fait pour l'œuvre d'opérer une *représentation* insolite en donnant «la sensation de la chose en tant chose» se ramenait, et réciproquement, au fait de se *présenter* elle-même en rendant sa texture palpable.

Plusieurs ont cru déceler, dans cette superposition des fonctions du langage qu'implique la notion de défamiliarisation, une contradiction. Et il existe bien, en un certain sens, une tension entre une autonomie du poétique d'une part et, d'autre part, une fonction de singularisation impliquant par nature des points de contact et d'échange entre le texte et le monde extérieur, monde reconfiguré en représentation. La tension semble venir en effet «de ce que cette fonction de l'art (renouveler notre perception du monde) ne peut plus être assimilée à l'autotélisme, ou absence de fonction externe¹⁴¹». Todorov poursuit en écrivant que l'«absence d'articulation est particulièrement frappante dans ``L'art comme procédé``, où sera introduit le fameux concept d'*ostranenie*¹⁴²». Mais pour l'essentiel, cette contradiction relevée par Todorov me paraît être l'effet d'un certain

¹³⁹ T. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1984, p. 19.

¹⁴⁰ V. Chklovski, «L'art comme procédé», *Sur la théorie de la prose*, p. 25-26.

¹⁴¹ T. Todorov, *Critique de la critique*, p. 28.

¹⁴² *Ibid.*, p. 28.

mode de lecture à travers lequel l'intelligibilité même de la théorie formaliste se trouve rabattue sur autre chose que sur sa configuration épistémologique propre. La contradiction n'en est une que si, avec l'effet de la distance historique, l'analyste se positionne, comme le fait aussi Pierre Zima, dans un cadre de référence kantien¹⁴³ ; or, rien n'est moins certain que la lecture qui invite à penser que «le cadre de la doctrine formaliste du langage poétique [soit] l'esthétique kantienne et, devrait-on ajouter, son élaboration ultérieure à l'époque du romantisme allemand¹⁴⁴». Jean-Marie Schaeffer a d'ailleurs montré, dans son ouvrage sur *La naissance de la littérature*, que l'esthétique kantienne et la théorie littéraire du romantisme allemand ne partagent ni le même cadre épistémologique, ni le même jeu de concepts, ni les mêmes enjeux ontologico-philosophiques. La contradiction inhérente au concept formaliste de défamiliarisation n'apparaît donc comme telle que si l'«autotélisme», sous l'effet d'un glissement conceptuel, se trouve rapportée à son sens kantien.

La notion chklovskienne d'autonomie ne relève pas du même ordre. Si elle implique bien, dans les premières analyses entre 1914 et 1916, une forme d'autotélisme du langage poétique¹⁴⁵, en revanche dans le texte que pointe Todorov, «L'art comme procédé», le postulat d'autonomie n'a déjà plus les mêmes règles, alors que Chklovski déplace l'éclairage vers l'analyse de la prose narrative. On a vu en effet que, placés devant le caractère précisément linguistique des éléments formels du langage poétique, les formalistes ont été forcés de renouer avec la sémantique, d'intégrer cette dimension à l'analyse en négociant un rapport spécifiquement littéraire à la signification dans le langage. Cette greffe du sens a conduit, notamment, à l'esquisse d'une sémantique formelle qui retrouve les *conditions mêmes du sens* dans la perceptibilité de la forme littéraire, c'est-à-dire dans le caractère systématique, déterminé ou «insolite» de sa

¹⁴³ Dans la section qu'il consacre aux formalistes russes, Zima écrit : la «contradiction entre le kantisme et l'engagement de l'avant-garde saute aux yeux. Car nous ne saurions adopter une attitude désintéressée à l'égard d'une œuvre d'art et exiger en même temps que la production artistique viole des normes et des valeurs établies». (Pierre Zima, *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, coll. «Ouverture philosophique», 2003, p. 44.)

¹⁴⁴ T. Todorov, *Critique de la critique*, p. 24. Cette dernière mise en rapport entre le formalisme et le romantisme allemand paraît, à plusieurs égards, largement plus juste et plus précise.

¹⁴⁵ Chklovski écrit, dans «De la poésie et de la langue transmentale» (1916) : «les mots ont-ils toujours un sens dans la langue poétique (et non seulement dans la langue transrationnelle), ou bien ne faut-il voir dans cette opinion qu'une vue de l'esprit résultant de notre manque d'attention?» (Cité par B. Eichenbaum, «La théorie de la "méthode formelle"», *Théorie de la littérature*, p. 39.)

représentation. Aucune opposition ne divise donc, ici, le sens et l'autonomie de la forme littéraire, aucune tension ne mène au divorce irrévocable de l'autotélisme désengagé du monde et d'une défamiliarisation subversive ; dans une perspective épistémologique, il faut arriver à décrire le rapport nécessaire qui lie, dans une même configuration, ces deux principes apparemment contradictoires ; analyser le champ d'enjeux dans lequel ces deux notions ont pu apparaître conjointement, en prise directe sur le même territoire, corrélées au sein d'une même cohérence théorique.

Cette relation est celle qui associe forme et perception : elle se trouve prise dans la dialectique de l'automatisme et de la désautomatisation, qui permet de rendre compte, parallèlement, et de l'évolution des formes littéraires, et de la transformation de la perception dans la vie sociale. Si le mouvement de l'histoire littéraire est celui d'une automatisation progressive des procédés littéraires, par lequel les formes naissent, révolutionnent, se sédimentent et disparaissent enfin au profit de nouveaux renouvellements, il y a également dans la vie quotidienne fondée pour une part sur l'aliénation par l'habitude, selon le même principe d'explication, un phénomène d'automatisation graduelle de la perception subjective¹⁴⁶. «Pour soustraire une chose à l'automatisme de la perception, l'art dispose de plusieurs moyens¹⁴⁷», c'est-à-dire d'une certaine quantité de procédés textuels disponibles qui, réalisant la singularisation par leur nouveauté ou leur caractère historiquement «insolite», se substituent à des procédés littéraires sédimentés, devenus habituels et dépassés par le temps dont ils avaient eux-mêmes d'abord «accélééré» la marche. Ils viennent en remplacement à des procédés fixés par l'histoire et qui n'attestent plus, à moins de servir un usage parodique et donc renversé, que d'une conscience aliénée¹⁴⁸. Renouvelant leur forme, retrem pant le lexique

¹⁴⁶ «Dès qu'on perçoit les choses plusieurs fois, la perception commence à opérer par reconnaissance : la chose est devant nous, nous le savons, mais nous ne la voyons pas.» (Chklóvski, «L'art comme procédé», *Sur la théorie de la prose*, p. 17.)

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁸ Bien sûr, conscience et perception ne se superposent nullement, même s'ils communiquent nécessairement ; les modalités de cette relation n'ont pas été développées par la théorie formaliste, mais au même titre que la *forme* débouche sur le *sens*, la désautomatisation de la *perception* implique, au moins latéralement, la possibilité d'un renouvellement sur le plan de la *conscience*. Si la perception est formelle, comme la «prime d'appât» définie par Freud dans son texte sur «l'activité de fantaisie», le sens sur lequel elle débouche doit être lié à une fonction de lecture supplémentaire, ou à un supplément de subjectivité, quelque chose comme la conscience. Comment, sinon, comprendre l'analyse chklóvskienne de la «représentation insolite» dans le *Kholstomer* de Tolstoï, où la focalisation particulière assurée par le point de vue d'un animal sur le monde défamiliarise, en le mettant en question, le principe social de propriété?

ou réveillant l'autre de la signification arbitraire, les textes littéraires renouvellent aussi la perception des objets dont ils proposent la représentation ; rendant perceptible leur propre construction, ils rendent également sensible «la chose en tant que chose»¹⁴⁹, la chose dénaturalisée, mise à distance, redonnée à l'étonnement, désappropriée par la réappropriation même qui la singularise. Ils contribuent ainsi à désaliéner ou à prévenir l'enlèvement complet de la perception dans les codes perceptifs naturalisés ou «arrêtés» par une culture.

C'est en tant que la forme s'autonomise par rapport au monde, déjouant la signification transparente qui fonde le langage dans sa fonction pratique de communication, qu'elle peut prendre cet effet de désaliénation. Elle est liée au sens parce que, fondamentalement, elle est une force : elle fait bouger, déplace, «force» le lecteur à reconfigurer son monde, ce qu'il en perçoit et le filtre à travers lequel il l'aperçoit. La littérarité doit donc être, nécessairement, à la fois un être et un avoir : elle *est* forme perceptible et, en cela précisément, *a* pour fonction de (ré)former la perception. Encore ici, l'espace vacant du sujet marque une limite extérieure de la théorie formaliste : l'objectivation de la perception, en tout cas sa désobjectivisation flagrante, la place au service d'une théorie de la forme, et non sous le signe d'une phénoménologie de la lecture.

Ces remarques ne font pas disparaître la disharmonie révélée par Zima et Todorov ; elles permettent néanmoins de supposer que la possibilité elle-même de découvrir une tension, entre autonomie de la forme et singularisation, dépend d'une transformation,

Même si Chklovski n'aborde pas, au profit d'une analyse de sa manifestation formelle, le problème éthique qui se posait vraisemblablement chez Tolstoï, il ne peut, dès lors qu'il s'intéresse au procès de «défamiliarisation», le faire disparaître entièrement. On peut noter, à cet effet, les remarques de J. Striedter, rapportées par Jauss : «dans les notes de journal et les extraits de prose de Tolstoï auxquels Chklovski se réfère dans le premier exposé qu'il donne de la ``distanciation`` (*Verfremdung*), l'aspect proprement esthétique était encore lié à l'aspect éthique et à l'aspect épistémologique. ``Ce qui à vrai dire intéresse d'abord Chklovski – au contraire de Tolstoï –, c'est le ``procédé`` artistique et non pas le problème de ses présupposés et de ses répercussions éthiques.``» (H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 83.)

¹⁴⁹ Tynianov a exprimé cette corrélation générale entre automatisation des procédés et automatisme de la perception, en tant que celui-ci passe par l'automatisation du langage dans son fonctionnement arbitraire. Il écrit : «En d'autres termes, qu'est-ce que ``l'automatisation`` de tel ou tel élément? J'emprunte un exemple à la linguistique : quand l'image significative s'use, le mot qui exprime l'image devient une expression de la relation, devient un mot-outil, auxiliaire. En d'autres termes, sa fonction change. Il en va de même avec l'automatisation, avec l'``usure`` d'un élément littéraire quelconque : il ne disparaît pas, seule sa fonction change, devient auxiliaire. Si le mètre d'un poème est usé, il cède son rôle à d'autres traits du vers présents dans cette œuvre et lui-même se charge d'autres fonctions». (I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Théorie de la littérature*, p. 127.)

depuis les formalistes, de nos rapports à la littérature, et corrélativement de l'expérience épistémologique que l'on fait de la littérature.

Fonction et dominance

La fonction poétique du langage « nous protège contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de la négation¹⁵⁰. » Cette relation fonctionnelle du littéraire à ce qu'il représente ne supprime donc pas entièrement, comme on vient de le voir avec la notion de singularisation, la relation du langage au monde ; elle la médiatise en régénérant le mode de présence des objets représentés, les insérant dans un nouvel environnement formel qui en assure la resémantisation. La fonction poétique, ainsi définie, est une liaison entre le sens et l'être même du langage, sa matérialité : construit et rendant perceptibles les règles de sa propre construction, le texte littéraire tend en même temps à construire le monde.

L'adjonction de la notion de « fonction » paraît donc creuser une brèche dans la circularité qu'impliquait, prise en elle-même, la théorie de la motivation ; elle semble permettre de dérouler le langage, de le déprendre de lui-même dans la mesure où, par excellence, la « fonction » est une notion dont la règle est d'établir des *rappports*. Elle est constitutivement liée au concept de « dominante », qu'elle implique et qui la complète. C'est donc cette nouvelle voie qu'il faut maintenant explorer, toujours dans la perspective de restituer, de proche en proche, la configuration discursive où s'est enracinée, avec le formalisme russe, la forme de pensée sous-jacente au concept de « littérature ».

La « fonction poétique », dans sa logique de défamiliarisation, permet de préserver une part de référentialité : elle est moins l'abolition du monde que sa médiatisation par l'être du langage. Cette référentialité du texte littéraire est possible dans la mesure où la fonction poétique n'épuise pas le texte : elle n'est que sa fonction *dominante*, donc non exclusive¹⁵¹. Cette dominance signifie que, « en général, la poéticité n'est qu'une

¹⁵⁰ R. Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie? », *Huit questions de poétique*, p. 47.

¹⁵¹ « Ni Tynianov, ni Mukarovsky, ni Chklovski, ni moi, nous ne prêchons que l'art se suffit à lui-même ; nous montrons au contraire que l'art est une partie de l'édifice social, une composante en corrélation avec les autres, une composante variable, car la sphère de l'art et son rapport aux autres secteurs de la structure

composante d'une structure complexe, mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble¹⁵².» En raison de cette dominance fonctionnelle, la fonction référentielle se trouve médiatisée plutôt que supprimée. La référence sera déformante à proportion même du fait que le texte est *formé*. Il y a référence parce que dominance n'est pas *encore* exclusivité de la fonction poétique ; la référence est défamiliarisante parce que cette fonction, qui assure la spécificité littéraire, est dominante et non pas *seulement* auxiliaire. On a vu que cette défamiliarisation, qui bloque l'accès à une stricte reconnaissance des objets, a moins pour fonction première de signifier, rapporter, rendre présent ou faire voir que de déplacer les cadres d'intelligibilité («L'enseigne est décrochée») pour les fixer ailleurs, en resituant le point de vue. La dominance de la fonction poétique du langage signale donc, comme le remarque avec justesse Thomas Aron, «l'existence de messages à *référence non univoque*, à référence, si l'on peut dire ``troublée``. Plus que d'un problème de *visée*, il s'agirait d'un problème de *vision*.¹⁵³»

Jakobson a développé cette idée dans son texte sur «La dominante», où il retrace, dans le discours formaliste, les enjeux liés à cette notion, qui implique une modélisation du langage comme hiérarchie de fonctions variablement subordonnées les unes aux autres. Le langage poétique, suivant cette représentation générale, n'est donc pas un ensemble de fonctions simplement juxtaposées, adjacentes mais sans corrélation, alignées mais sans empiètement, compartimentées mais sans emmêlement ; s'il n'est pas le lieu parfaitement hermétique où règnerait sans partage une fonction esthétique totalement souveraine, on ne peut le représenter «non plus comme une œuvre qui remplirait une fonction esthétique parallèlement à d'autres fonctions ; l'œuvre poétique doit en réalité se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante¹⁵⁴.» L'état de *dominance* qualifie donc toujours ce qui, dans un texte particulier, ou plus généralement dans tout usage du langage, «gouverne, détermine et transforme les autres

sociale se modifient sans cesse dialectiquement. Ce que nous soulignons, ce n'est pas un séparatisme de l'art, mais l'autonomie de la fonction esthétique.» (R. Jakobson, «Qu'est-ce que la poésie?», *Huit questions de poétique*, p. 45.)

¹⁵² *Ibid.*, p. 46.

¹⁵³ Thomas Aron, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Groupe de recherches en linguistique et sémiotique (GRELIS), 1984, p. 23.

¹⁵⁴ R. Jakobson, «La dominante» [1935], *Huit questions de poétique*, p. 80.

éléments¹⁵⁵.» Il est, dans la terminologie d'une théorie des fonctions, l'équivalent de ce que Tynianov désignait, du point de vue d'une description des formes, comme le «facteur constructif». L'homologie est, en effet, déterminante : au même titre que *construction* d'un *matériau* faisait apparaître, dans son épaisseur, la formalité même d'un texte qui devenait perceptible en tant que tel, la *dominance* de la *fonction* poétique du discours permet, à travers un trouble de la référence, de placer le monde représenté dans un régime de perception renouvelé. Mais ici encore, l'analyse atteint une limite, comme si le déploiement des implications de la *dominance* ne pouvait être contenu tout entier dans l'espace épistémologique qui fixe le lieu d'un savoir formaliste. La notion soulève une question qui doit demeurer en suspens : «Existe-t-il un mode spécifiquement ``littéraire`` du trouble de la référentialité?¹⁵⁶», que l'on peut reformuler autrement en fonction du parcours proposé ici : qu'est-ce que ce mode fait subir au *monde* pour que ce *monde* puisse se distancier et susciter le renouvellement de la perception d'un sujet?

L'ambiguïté de la théorie formaliste de la perception, qui ne peut sortir du cadre défini par la coextensivité du *factuel* et du *spécifique*, vient de ce qu'elle n'est fondée sur aucune théorie du sujet¹⁵⁷, alors même qu'elle en dessine la case vide. Les rapports entre texte et subjectivité n'ont pu être pensés, ainsi, que sous le mode de la distension ou de la perte du lien ; entre les deux, la littéarité fait barrière, qui désobjectivise le langage par sa formalité, ses codes, règles, genres et procédés institués, et par la fonctionnalité de celle-ci, qui définit son autonomie. Sans équivoque : elle médiatise toute écriture, jusqu'à en effacer la trace¹⁵⁸. Chklovski pouvait dire qu'à travers l'écriture, c'est la fonction littéraire elle-même qui écrit ; avec la singularisation permise par la dominance de la fonction poétique, c'est essentiellement le texte qui perçoit. Tout se passe donc comme si

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵⁶ T. Aron, *Littérature et littéarité. Un essai de mise au point*, p. 24.

¹⁵⁷ Chklovski écrivait, par exemple, dans *Sur la théorie de la prose* : «Il ne faut pas se laisser emporter par la biographie d'un écrivain, il écrit et se cherche ensuite des prétextes. Il ne faut surtout pas se laisser emporter par la psychanalyse. La psychanalyse analyse les troubles mentaux d'UN individu ; or, ce n'est pas UN individu qui écrit, c'est une époque, c'est une école ou un groupe.» («La prose ornementale», *Sur la théorie de la prose*, p. 251.) Cette remarque de Chklovski semble définir le texte littéraire comme produit fini, à l'énonciation sans origine, subjectivement vidée ; la trace *écrite* fait échec à l'expression pure, assignable, d'une subjectivité consistante qui se livrerait dans son écriture.

¹⁵⁸ «L'œuvre d'art est un objet achevé auquel on a donné forme, que l'on a inventé, qui est non seulement artistique mais artificiel dans le meilleur des sens de ce mot ; c'est pourquoi il *n'est pas et ne peut pas* être une projection de l'expérience psychologique.» (B. Eichenbaum, «Comment est fait *Le Manteau* de Gogol» [1918], *Théorie de la littérature*, p. 232.)

la notion même de «perception», suggérant ce qu'elle ne pouvait développer, disait tout en ne dévoilant rien. Il est dès lors difficile de définir, sous ce qui serait une «influence de l'esthétique kantienne», le formalisme russe comme «une esthétique du spectateur¹⁵⁹» ; sans doute – et c'est la fissure que j'analyse ici – la notion même de défamiliarisation nous force-t-elle à inférer la présence d'un lecteur, mais il n'y a, chez les formalistes, de spectateur qu'en négatif, que sous la forme d'une ombre sans substance ni présence, mais vaguement impliquée par une «perception». Le *spectateur* n'est «présent» que dans la mesure où le formalisme le retranche pour énoncer une théorie, non pas même du *spectacle* mais de sa *mise en scène*. Ce qui permet à la «perception» d'échapper au problème de la subjectivité, c'est l'orientation vers un système perceptif abstrait et général, à savoir le système du langage ordinaire pris dans sa fonction conventionnelle de communication : l'automatisation de la perception, chez les formalistes, est assimilable à l'automatisation du code langagier¹⁶⁰.

Cela permet de comprendre, rétrospectivement, pourquoi la notion de «singularisation», en dépit des vastes possibilités théoriques qu'elle ouvre, réfère nécessairement à un procédé objectivé, à un strict «fait» de langage. Le concept s'insère et fonctionne non pas dans une théorie du sujet mais dans une théorie de la littéarité qui porte l'accent sur l'être même du langage. Le point de départ des formalistes est, en effet, une *forme perceptible* plutôt que la *perception d'une forme*. C'est le langage qui opère directement sur le non-sujet de la perception, en transférant sur lui l'objectivité de sa construction. Du côté de l'écriture comme de celui de la lecture, le langage a un pouvoir d'opération sur le sujet que le sujet ne semble pas avoir sur lui.

Pâle et peu précisé, présent par son absence même, le sujet se marque en creux. Il se consume en cette position incertaine. De là par exemple cette remarque ambivalente, qui semble osciller entre une définition subjectiviste et une conception essentialiste du littéraire :

le caractère littéraire, l'appartenance à la poésie résultent de notre mode de perception ; quant à ce que nous appellerons œuvres littéraires au sens étroit du mot, ce seront des œuvres dans lesquelles l'auteur aura usé de procédés

¹⁵⁹ Pierre V. Zima, *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, p. 46.

¹⁶⁰ Voir ici-même, page 60, note 149.

spécifiques visant à ce que ces œuvres soient avec le maximum de sûreté perçues comme littéraires¹⁶¹.

On retrouve une oscillation similaire dans les observations de Tynianov sur le rôle de la dominance dans la saisie de l'histoire littéraire, où la littérarité du texte se présente, à la fois, comme prenant des formes historiquement variables, et comme le fond d'invariance générale, transhistorique, donnant au langage sa fonction littéraire :

Étant donné qu'un système ne repose pas sur l'interaction égalitaire de tous ses éléments mais suppose la mise en avant d'un groupe d'éléments (la «dominante») et la déformation des autres, c'est précisément par cette dominante qu'une œuvre pénètre dans la littérature, y acquiert sa fonction littéraire¹⁶².

Un élément formel ne peut donc être substantiellement littéraire ; sa littérarité dépend directement de la fonction qu'il exerce, comme matériau ou facteur constructif, dans l'œuvre entendue comme «système» d'éléments ; dépend directement de sa capacité à valoir comme dominante et à subordonner les autres éléments pour rendre perceptible la construction du texte. On voit ici comment, en introduisant la variabilité du «littéraire», les rapports entre *fonction* et *dominance* esquissent l'espace que vient combler le concept de «système». Comment ressaisir la spécificité de la littérature dès lors que l'introduction d'une relativité et d'une historicité semble conduire à une modification de la littérarité?

De là, deux conséquences épistémologiques.

D'une part, sous la permanence d'une fonction littéraire pourra maintenant glisser et varier la chaîne des formes, et inversement, un même élément formel pourra prendre diverses fonctions : la littérarité aura elle-même son histoire, des lois de variation, des forces internes de changement, échappant à l'élément stationnaire d'une *forme* pour se déployer dans la dynamique incessante de la *transformation*. Elle sera comme un point de fuite. C'est sur cette base que l'«évolution littéraire» de Tynianov est en quelque sorte rendue possible.

D'autre part, avec la pluralité et la variabilité historique, le texte littéraire et la «fonction littéraire¹⁶³» ne se correspondent plus nécessairement, de même que chez

¹⁶¹ V. Chklovski, «L'art comme procédé», *Sur la théorie de la prose*, p. 11-12.

¹⁶² I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 240.

¹⁶³ Tynianov définit cette «fonction littéraire d'une œuvre» comme «sa corrélation avec les séries littéraires» («De l'évolution littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 241), ce qui sans doute doit être

Jakobson *la poésie et la fonction poétique du langage* ne seront plus superposables, équation que tendait à reconduire le premier formalisme issu des analyses de la matière phonique de la versification. Ces deux conséquences forment les extensions du concept de «dominance» : il consolide la déliaison entre une forme et sa fonction, dégage leur lien de l'emprise d'une nécessité substantielle, où un élément formel aurait, par essence ou nature, une fonction littéraire pré-assignée. Dès lors que la possibilité est donnée pour une forme de devenir fonctionnellement différente à elle-même tout en maintenant son apparence, la *differentia specifica* se trouve prise dans la dynamique de son historicité.

L'analyse de ce dernier point complètera l'étude de la configuration épistémologique du formalisme russe.

L'évolution littéraire. Fonction et système

Sur la base de cet examen des rapports entre fonction et dominance, j'aimerais mettre en évidence les dernières ramifications essentielles de la représentation formaliste du littéraire en montrant la structure de la relation qui vient lier les notions de *fonction* et de *système* : cette relation est celle qui fonde la théorie de l'«évolution littéraire».

On pourrait résumer une part de ce qui a été dit plus haut en avançant que le propre épistémologique de la «fonction» est toujours d'analyser des relations *entre* : entre les éléments formels d'un même texte, facteurs constructifs et matériaux, entre des textes eux-mêmes, entre un procédé et la perception qu'il implique, entre des époques littéraires séparées, des esthétiques répertoriées ou des usages distincts du langage. Décrivant des relations, la fonction fournit aussi le moyen d'une analyse du changement, que suppose la déliaison entre formes et fonctions : certains faits de langage, certains procédés peuvent conserver le même corps en remplaçant leur figure, garder leur identité formelle que garantit l'activité taxinomique de l'analyste («enfilage», «singularisation», «emboîtement», «construction par paliers», etc.) en remplissant, d'un texte à un autre, une fonction renouvelée. Le littéraire est fonctionnel : il tient à un certain mode de leur présence, à un co(n)texte qui fixe leur apparition dans un environnement langagier donné.

lié à sa définition du «statut littéraire d'un fait» de langage comme dépendant de sa «qualité différentielle» (p. 235.) par rapport aux faits du langage ordinaire et aux procédés littéraires automatisés.

Ces remarques caractérisent surtout le formalisme tardif. Eichenbaum écrit, en 1929, que le «fait littéraire et la période littéraire sont des notions complexes et changeantes, dans la mesure où sont également changeantes les relations des éléments qui constituent la littérature, ainsi que leurs fonctions¹⁶⁴». Comment va-t-on pouvoir, dès lors que le spécifique se relativise, maintenir ou sauver les fondements du cadre épistémologique général de la «littérarité»? Faudra-t-il se contenter, dorénavant, de la pâle, seule et vide présence des taxons, qui à la stricte surface du discours théorique continueraient de s'utiliser sans se formaliser : fait «littéraire», période «littéraire», «littérature»? Comment le concept de «système» vient-il s'articuler à cette nouvelle réalité fonctionnelle?

Fonction et système sont corrélatifs. La systématité elle-même, dans la représentation formaliste du fait littéraire, vient de ce que le système n'est toujours qu'un système de fonctions¹⁶⁵. Le système est un arrangement hiérarchisé d'éléments, un espace de relations où chaque *position* tient sa fonction de la place qu'elle occupe dans la *disposition* générale. En lui-même, le concept n'implique aucune échelle de grandeur, et comme le notait Robert Dion, dans son étude sur le structuralisme français, la «notion de système est applicable à plusieurs ordres de réalité¹⁶⁶.» Sa valeur est structurelle : un «système» peut définir aussi bien une œuvre singulière, un genre littéraire particulier que la littérature et, dans sa plus grande généralité, le langage verbal lui-même, en tant que ces ensembles forment tous, à leur niveau respectif, des systèmes d'éléments corrélés par des positions fonctionnelles. Si donc le système ne se réduit pas à une forme, la forme d'un texte particulier est donc, en elle-même, un système : le facteur constructif y occupe par rapport au matériau, et réciproquement, une certaine fonction de construction. «J'appelle *fonction* de construction le rapport de corrélation de tout élément d'une œuvre littéraire, prise comme système, avec les autres éléments et avec, de fait, l'ensemble du système¹⁶⁷.»

¹⁶⁴ B. Eichenbaum, *Mon périodique* [1929], cité par T. Todorov, *Critique de la critique*, p. 36.

¹⁶⁵ «Le système d'une série littéraire est avant tout le système des fonctions de cette série, en corrélation constante avec les autres séries. La composition des séries change mais le caractère différencié des activités humaines demeure.» (I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 240.)

¹⁶⁶ Robert Dion, *Le structuralisme littéraire en France*, Cadiac, Les Éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1993, p. 116.

¹⁶⁷ I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 234.

Ainsi défini, l'enveloppement mutuel des notions de *fonction* et de *système* a permis à l'analyse formaliste de se développer à la fois dans une perspective *comparative* et *évolutive* : la différence des fonctions que peuvent occuper les mêmes procédés ou faits de langage dans deux systèmes textuels distincts, ou les déplacements hiérarchiques qui font varier dans le temps, au sein d'un même système générique ou du système littéraire, le jeu des fonctions et le répertoire des éléments formels qui les occupent successivement, rendent inefficace toute distinction franche entre études synchronique et diachronique¹⁶⁸.

Le travail de la notion de fonction est donc doublement orienté. Elle permet, en synchronie, de différencier des systèmes sur une même échelle de grandeur, des textes, des genres, des «œuvres» entendues comme le système d'un «auteur», des usages du langage ; et permet aussi, en diachronie, de décrire l'évolution interne des systèmes en eux-mêmes, du système général «littérature», considéré du point de vue de la succession des différentes figures historiques de la littérarité, aux systèmes des textes particuliers dont la succession des réceptions produit une «tradition»¹⁶⁹. De là, il s'avère que la notion de «fonction» est toujours ce qui autorise à spécifier *un fait de langage* selon quatre directions possibles, donc dans le croisement de deux critères :

- 1) *Externe en synchronie* s'il est défini du point de vue des diverses fonctions qu'il exerce simultanément dans plusieurs systèmes distincts de faits de langage ;
- 2) *Interne en diachronie* s'il est défini du point de vue de sa propre variation fonctionnelle dans le temps, au sein d'un seul système ou d'une pluralité de systèmes ;
- 3) *Externe en diachronie* s'il est défini par rapport à d'autres faits de langage dont il peut prendre, à un moment donné, la fonction constructive ou auxquels il peut céder celle qu'il exerçait ;
- 4) *Interne en synchronie* s'il est défini du point de vue de la fonction, dominante ou non, qu'il occupe à l'intérieur d'un système donné.

¹⁶⁸ «Si l'on poursuit l'analyse, on constate que cette fonction est une notion complexe. Un élément se trouve d'emblée dans un double rapport de corrélation : d'une part avec la série des éléments semblables d'autres œuvres-systèmes et même d'autres séries, de l'autre avec les autres éléments de son système (fonction paradigmatique et fonction syntagmatique)» (*Ibid.*, p. 234.)

¹⁶⁹ Chaque «courant littéraire cherche, à un moment donné, des points d'appui dans les systèmes précédents, recherche ce qu'on pourrait appeler «une tradition»» (*Ibid.*, p. 245.).

Entre les éléments formels et les fonctions de construction qu'ils exercent, nulle nécessité substantielle, nulle attache absolument durable : la «variabilité de la fonction d'un élément formel donné, l'apparition de telle ou telle fonction pour un élément formel précis, sa fixation à cette fonction, sont des questions importantes de l'histoire littéraire¹⁷⁰.» Pour rendre compte de ce rapport évolutionnel qui conjugue variablement des formes et des fonctions, Tynianov recourt à l'exemple du vers : ce qui assure la reconnaissance taxinomique d'un fait de langage comme «vers», ce qui assure la pérennité de cette classe distinctive à travers la fluctuation même qui est la condition historique de son maintien, c'est la durabilité d'une fonction qui se rejoue continument, mais différemment, à travers la succession des éléments formels qui l'exercent à titre de dominantes constructives du fait de langage appelé «vers»¹⁷¹. Il introduit alors une nouvelle précision, cherchant à montrer que la *possibilité* pour un élément formel d'occuper, au sein d'une œuvre-système, une certaine fonction constructive est donnée ou déterminée par la relation que cet élément entretient avec les éléments homologues d'une autre œuvre-système, où ils exercent telle ou telle fonction.

Autrement dit, la production littéraire n'est pas seulement action créatrice mais réaction constructive¹⁷². Le texte n'est pas une apparition, génération libre de toutes attaches ou engendrement spontané ; sa survenue, son advenue au monde ne relève pas d'une épiphanie qui célébrerait son absence d'origine, mais est en prise directe avec une part au moins significative du monde des œuvres qui lui préexiste, par rapport auquel le texte littéraire entretient un rapport à la fois de déprise critique et de reprise créatrice. Si, du point de vue génétique, le texte peut être avènement d'une nouveauté, cette innovation ne peut être abstraite d'un environnement préalable de textes et de codes esthétiques : le texte est réponse, opposition, réplique dans un champ d'interactions des œuvres, des formes, des procédés. «La fonction paradigmatique, c'est-à-dire la corrélation d'un élément quel qu'il soit avec la série des éléments semblables appartenant à d'autres systèmes et à d'autres séries est la condition de la fonction syntagmatique, de la fonction

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 240.

¹⁷¹ «Cela signifie qu'en poésie, la fonction-vers est passée du mètre à d'autres éléments, en partie secondaires, résultatifs : au rythme comme marque des unités de vers, à une syntaxe, à un vocabulaire particuliers, etc. La fonction de la prose par rapport au vers demeure mais les éléments formels qui la remplissent sont autres.» (*Ibid.*, p. 239)

¹⁷² «`La liberté créatrice` est un slogan optimiste qui ne correspond pas à la réalité et qui doit céder la place à la `nécessité créatrice`.» (*Ibid.*, p. 241.)

constructive d'un élément donné¹⁷³.» On comprend, dans cette perspective, que Tynianov ait pu proposer une reconsidération des rapports entre la poésie de Tioutchev et le romantisme allemand : si Tioutchev semble intégrer, dans ses vers, des éléments constructifs propres à une esthétique romantique, c'est toujours d'abord sur la base d'une «stylisation» d'éléments qu'il reprend, en réponse ou réplique, des systèmes de l'ode, de la poésie et de la chanson idyllique russe du XVIII^e siècle, donc du système «littérature russe», éléments formels auxquels il donne, par cette réintégration même, une nouvelle fonction. «Alors le manifeste romantique [...] prend la valeur d'une nouvelle étape de l'ode». Tioutchev «stylise les formes anciennes de Dierjavine et leur donne une vie nouvelle, - par contraste avec Pouchkine¹⁷⁴.»

Les systèmes ne définissent donc pas des structures isolées, finies, arrêtées ; entre eux se produisent des échanges de force, des équilibres, des débalancements, des reprises, bref une circulation généralisée à l'ensemble du grand système de la littérature.

L'isolement est ailleurs. Ce qui se trouve en quelque sorte structuralisé, soumis à des lois de fonctionnement internes, c'est la *dynamique de circulation elle-même* qui fait bouger, d'un système à un autre, les formes et les fonctions. Cette dynamique du littéraire est elle-même un système : «L'histoire du système est à son tour un système¹⁷⁵.»

L'innovation formelle se trouve réinscrite dans un répertoire historique transcendant les subjectivités locales, et qui doit permettre d'en fournir une explication ; la production innovante, désormais, relèvera moins de la pure création que du déplacement, de la redistribution des éléments, matériaux et procédés existants pour substituer aux formes sédimentées des formes nouvelles, ou pour investir les formes vieilles de fonctions nouvelles. Dans «Le fait littéraire», en 1924, Tynianov faisait de ce principe la loi la plus générale de l'histoire littéraire. Élément moteur, il devient la condition même pour que, dans l'histoire, il y ait historicité : «*toute l'essence d'une nouvelle construction peut être dans l'utilisation neuve de procédés anciens, dans la nouvelle signification constructive qu'ils acquièrent*¹⁷⁶».

¹⁷³ *Ibid.*, p. 236.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹⁷⁵ I. Tynianov et R. Jakobson, «Problèmes des études littéraires et linguistiques» [1928], *Théorie de la littérature*, p. 141.

¹⁷⁶ I. Tynianov, «Le fait littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 217.

De là, par exemple, la loi formalisée d'une dégénérescence «naturelle» des formes et des genres, que l'on retrouve dans les analyses d'Eichenbaum¹⁷⁷. Elle a une face négative, ou plutôt involutive, et une dimension progressive, évolutive, comme la ligne de croissance d'une force qui se trouve à renaître continuellement de ses cendres : cette loi fonctionne, dans une perspective macrohistorique, sur le temps long de la succession des systèmes, à la fois comme une contrainte de développement, puisque les textes repassent interminablement dans les mêmes sillons qu'ils retracent à nouveau, et comme une condition d'évolutivité, dans la mesure où ce rapport au passé est aussi de l'ordre du dépassement historique. «*Lors de sa désagrégation, un genre se déplace du centre vers la périphérie et à partir des riens de la littérature, de ses arrières et de ses profondeurs, monte à sa place vers le centre un nouveau phénomène*¹⁷⁸». L'histoire formaliste est une dialectique historique des formes, et comme dans toute dialectique, qu'elle soit ou non téléologique, l'*historicité* menace, dans le mouvement même de la cohérence qu'on lui «découvre», d'effacer l'*histoire*. Au même titre que l'être du langage traçait l'espace vide de toute subjectivité dans le monde, l'historicité radicalisée de l'histoire ferme le mouvement historique sur soi.

Du coup, l'histoire littéraire doit devenir une «évolution littéraire» ; le point de vue évolutif doit se substituer à l'analyse génétique, et dans le débordement des sources, dans l'abondance des causes et la marée des influences, l'historien de la littérature doit affiner le spectre qui gouverne son champ de vision et ressaisir le mouvement *spécifique* du littéraire, la ligne mince sur laquelle se déroule son histoire propre, qui l'arrache au gonflement des facteurs externes. Le recueil des menus faits ne suffit plus. La «petite

¹⁷⁷ «Dans l'évolution de chaque genre, il se produit des moments où le genre utilisé jusqu'alors avec des objectifs entièrement sérieux ou ``élevés`` dégénère et prend une forme comique ou parodique.» Eichenbaum parle, quelques lignes plus bas, d'un «processus» qui «garde cette action en tant que loi évolutive» (B. Eichenbaum, «Théorie de la prose», *Théorie de la littérature*, p. 212.). On sait, par ailleurs, quelle position fondamentale Lukács accordait, dans sa *Théorie du roman* de 1920, à cet emportement historique orienté vers la dégénérescence des grandes formes romanesques, liée dans sa théorisation au substrat ontologique d'une perte progressive de l'immanence du sens et de l'«inadéquation» qui en résulte, «entre l'âme et l'œuvre, entre l'intériorité et l'aventure». Il peut alors rendre compte, à partir du *Don Quichotte*, de la transformation fonctionnelle qui affecte le roman de chevalerie, passé de «grande œuvre épique» à «littérature de divertissement». Ce genre «avait succombé au sort qui attend toute épopée dès lors qu'à partir d'éléments qui ne sont que formels, elle prétend soutenir et prolonger la vie d'une forme au-delà du moment où la dialectique historico-philosophique en a déjà condamné les conditions transcendantales d'existence» (Georg Lukács, *La théorie du roman*, suivi de *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács*, par Lucien Goldmann, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1968, p. 92 et 96.).

¹⁷⁸ I. Tynianov, «Le fait littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 215.

histoire» cache la grande, et le jugement esthétique est ajourné au profit d'une saisie des objets dans leur double factualité et spécificité. Pour «devenir enfin une science», l'histoire littéraire doit enlever le fait littéraire à l'«appréciation naïve», à la «confusion des points d'observation» et aux «jugements de valeurs¹⁷⁹» pour le placer dans la sphère du spécifique. Il ne s'agit plus de recenser l'infini de ce que la littérature doit à l'immensité de l'histoire, mais de relever ce que, dans son évolution propre, elle ne doit généralement qu'à elle-même. À strictement parler, il n'y a plus ici d'«histoire littéraire», mais plutôt l'étude d'une «variabilité littéraire», c'est-à-dire celle de «l'évolution de la série littéraire¹⁸⁰», du mouvement propre de la substitution des systèmes. L'histoire littéraire se trouve condamnée précisément parce que «ses représentants» y voyaient «l'établissement de telles et telles lois et normes traditionnelles et confondent «l'historicité» du phénomène littéraire avec «l'historicisme» propre à son étude¹⁸¹.»

D'un point de vue général, l'«évolution littéraire» du formalisme est liée à trois enjeux épistémologiques majeurs et concomitants, qui me paraissent avoir été, malgré l'espace qu'ils ouvrent à la relativité, l'une des conditions nécessaires au maintien du concept de littéarité, qui ne se trouve pas supplanté par la relativité, mais qui intègre plutôt à son sens la dimension du relatif.

1. Le premier enjeu est lié au refus d'opposer les analyses synchronique et diachronique, refus qui permet de définir le «système» non pas comme état statique mais du point de vue de la chaîne évolutive qui lui est constitutive. En effet, les notions de «variabilité» et de «substitution» historique des systèmes, qui fondent l'«évolution littéraire» de Tynianov, rendent impossible l'immobilisation d'un système sur lui-même, dès lors que celui-ci fonctionne toujours en corrélation avec les autres systèmes de la «série littéraire» : «chaque système synchronique contient son passé et son avenir qui sont ses éléments structuraux inhérents¹⁸²». Dans la mesure où un système est non seulement un arrangement synchronique mais la règle même d'une trajectoire, dans la mesure où il comporte en lui-même ses propres lois de variation, le principe d'évolutivité est aussi un système, le système des systèmes, ou plutôt la «systématique» qui régit leur

¹⁷⁹ «De l'évolution littéraire», *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸¹ I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Théorie de la littérature*, p. 122.

¹⁸² I. Tynianov et R. Jakobson, «Problèmes des études littéraires et linguistiques», *Théorie de la littérature*, p. 141.

corrélation et leur substitution dans le temps. Il faut insister : «L'histoire du système est à son tour un système¹⁸³.»

2. Le deuxième enjeu découle directement du premier. Il a trait à la définition d'une histoire littéraire qui serait elle-même structurale, systématique. Pour Jakobson et Tynianov, la possibilité de soupeser les rapports du système de la littérature aux «autres séries historiques» n'est donnée qu'à proportion du fait d'avoir examiné préalablement le «faisceau complexe de lois structurales qui lui sont propres¹⁸⁴.» L'évolution littéraire n'est plus la voie de sortie d'une spécificité, qui viendrait immerger définitivement la littérature dans le monde extérieur ; l'autonomie du fait littéraire ne se défigure pas au contact de l'histoire, c'est plutôt l'histoire littéraire qui se trouve amenée, déportée et enracinée sur le terrain d'une théorie de la spécificité et de l'autonomie. Devenue «évolutive», l'histoire semble contenir elle-même les lois de sa dynamique. Sa force de changement devient, pour ainsi dire, endogène. Champ d'activité avec une vitesse de changement spécifique, elle ne communique avec les autres «séries» sociales, historiques et culturelles qu'à travers le prisme, ou la médiation, de ses propriétés singulières, qui fixent son régime de croissance.

Certes, Tynianov insistait sur la nécessité d'analyser les relations entre les séries historiques, de postuler entre elles des rapprochements, mais il ne le faisait qu'en délimitant au préalable le point précis où la limite entre ces séries devient poreuse, le point de communauté qui rend possible la concomitance. «Telle est donc la corrélation des séries littéraires et de la vie courante. Elle s'effectue selon la ligne *verbale*, la littérature a, par rapport à la vie courante, une fonction *verbale*¹⁸⁵.» Il peut alors réarticuler, mais de façon contrôlée, les points de vue évolutif et génétique : rendant compte du mouvement historique le long duquel des formes peuvent se chercher de nouvelles fonctions et des fonctions de nouvelles formes, Tynianov montre que certains éléments verbaux appelés à jouer une fonction littéraire importante doivent leur fixation dans le langage aux pratiques ayant cours dans les lieux de sociabilité littéraire, comme les salons à l'époque de Karamzine. «Fait de la vie quotidienne, le salon devient, à cette époque, fait littéraire. Voilà comment à des formes de la vie quotidienne se fixe une

¹⁸³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸⁵ I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 241.

fonction littéraire¹⁸⁶.» Certes, donc, l'évolution littéraire ne se ferme pas entièrement à la relation qui lie entre elles des séries essentiellement irréductibles les unes aux autres, série littéraire et séries sociales et culturelles ; mais «seul l'examen des séries les plus proches peut permettre de la délimiter et de l'étudier.» Les causes externes ne sont pas des causes évolutives ; elles semblent représenter, pour Tynianov, quelque chose comme une impureté, car elles «modifient» ou «déforment» les conditions de l'environnement spécifique du littéraire. Il écrit, dans «De l'évolution littéraire» :

En faisant intervenir d'emblée les séries causales les plus éloignées à propos d'œuvres et d'auteurs isolés, nous n'étudions pas l'évolution de la littérature mais sa modification, nous ne montrons pas comment la littérature se transforme mais comment elle est déformée par les autres séries¹⁸⁷.

L'«historicité» formaliste définit donc le plan d'une histoire littéraire elle-même autonome. On retrouve, ici encore, l'enjeu épistémologique de l'*abstraction objective* : cette historicité n'engage pas, constitutivement, une définition globale de la littérature mais découpe, dans l'ensemble des ramifications historiques du phénomène littéraire, le sillon qui fait figure de «dominante», et qui dès lors pourra se constituer comme objet d'une «science» des faits spécifiques, donc relatifs au point de vue «évolutif». Ce sillon est, dans le champ général de l'histoire, le seul qui puisse garantir, à l'exclusion des autres qui partagent pourtant le même espace historique, que la littérature est précisément «littérature». De celle-ci, il médiatise les rapports qu'elle noue avec le monde et les autres séries historiques, caractérisées par des rythmes d'évolution différents.

Cela montre bien que la relativité qu'introduit, dans la pensée formaliste, le principe de variabilité et d'évolution du littéraire ne forme pas, comme par nécessité, l'envers négatif du concept de «littéarité». L'évolution littéraire lui aménage plutôt un nouveau terrain d'accueil, un lieu qui le renouvelle sans impliquer son discrédit. Cela relève, chez les formalistes, d'une certaine conception de l'histoire : «les changements ne menacent pas le système général de l'évolution¹⁸⁸.» Avec celle-ci, la littéarité ne perd pas en universalité ; ce qui change, comme sous l'effet d'un *modus vivendi*, c'est l'extension du domaine qu'elle peut recouvrir : elle est une *fonction* pérenne, qui se maintient

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 242.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 243.

¹⁸⁸ R. Dion, *Le structuralisme littéraire en France*, p. 118.

historiquement à travers la multitude des formes qui, successivement, viennent se subsumer sous son empire. Avec l'«évolution littéraire» des formalistes, l'idée d'une spécificité irréductible de la littérature gagne en transhistoricité ce qu'elle perd en substance concrète : elle est ce trône vide où défilent les rois. «Le statut *littéraire* d'un fait dépend de sa qualité différentielle (c'est-à-dire de sa corrélation soit à la série littéraire, soit à la série non littéraire), en d'autres termes dépend de sa fonction¹⁸⁹.» Même s'il semble l'impliquer, ce cadre d'explication fonctionnel ne débouche pas, ici, sur l'analyse sociologique d'un travail institutionnel de prédication du texte comme *littéraire* : la «corrélation» entre séries, évoquée par Tynianov, présuppose l'existence d'une série «littéraire». Par rapport à l'autotélisme verbal analysé par le premier formalisme, autour de l'autonomie du son dans le vers, par rapport aussi à la singularisation chklouvsienne, la définition historique de la littérarité paraît être l'aboutissement d'un processus d'assouplissement, mais la littérature ne vient pas, pour autant, y dissiper sa spécificité au profit de ce qui serait une véritable relativité historique. L'évolution littéraire retrouve, par le détour de la variabilité, le principe déjà développé d'une perceptibilité de la forme, qui reste sans condition historique. «Est invariable ce qui semble aller de soi : la littérature est une construction verbale, perçue précisément comme construction, c'est-à-dire que la littérature est une *construction verbale dynamique*¹⁹⁰.»

La transformation évolutive ressaisit par là l'essence du littéraire dans ses déplacements mêmes. Elle s'efforce de penser la variation sur un fond d'invariance. Il y a du même dans la différence, de l'unicité dans la dispersion. La littérarité conserve son être dans une histoire littéraire devenue elle-même immanente, et l'hétérogénéité demeure interne à la littérature¹⁹¹. De là, par exemple, cette formule de Tynianov :

Si le principe de construction est maintenu, la sensation de genre l'est également ; mais le principe étant préservé, la construction, elle, peut faire des écarts considérables ; le poème élevé peut être remplacé par le conte léger, le héros élevé [...] par un héros prosaïque, la fable peut être reléguée au second plan, etc¹⁹².

¹⁸⁹ I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 235.

¹⁹⁰ «Le fait littéraire», *Ibid.*, p. 219.

¹⁹¹ Tynianov écrit, dans «Le fait littéraire» : «Le fait littéraire n'est pas homogène et de ce point de vue la littérature est une série en continuelle évolution.» (*Ibid.*, p. 229.)

¹⁹² *Ibid.*, p. 214.

3. Enfin, le troisième enjeu d'une évolution littéraire entendue comme substitution de systèmes est immédiatement lié au deuxième : il esquisse les lignes d'un principe d'intertextualité. Le concept de «système» joue un rôle épistémologique fondamental dans la mesure où il va permettre de redistribuer certaines notions et de les faire opérer à plusieurs niveaux simultanément, tant dans une perspective synchronique que diachronique : la «fonction» par exemple désigne aussi bien le rôle constructif d'un élément formel dans une œuvre-système singulière que le rôle, dominant ou non, que peut jouer tel type ou genre de textes dans le système général, et historiquement variable, de la littérature. De façon semblable, la logique du «parallélisme», si nécessaire pour rendre compte, dans la théorie de la forme, de la sémantique particulière du langage poétique, permet maintenant de décrire, à un autre niveau, un «système» de textes et la cohérence de la «littérature» : à travers le temps, des textes se répondent, forment un ensemble en établissant une série de parallèles, ce qui différencie en même temps le concept de «système» de la notion d'«époque», spécifiée pour sa part par un critère *temporel* plutôt que *textuel*. Le système synchronique n'a donc pas pour critère discriminant premier une unité de temps ; il est un ensemble textuel ou esthétique où les textes communiquent, un «système» de renvois, de rapports, dans lequel chaque texte rappelle son appartenance systémique en montrant qu'il est lié, par intégration ou ressemblance, au système ou, par différenciation, à d'autres systèmes voisins. La perceptibilité formelle a désormais pour condition une perception de lecture qui est elle-même historique : pour Jakobson, la perception du langage poétique s'effectuait en fonction, notamment, «de la tradition poétique présente¹⁹³», présente *avant* chaque œuvre, présente *en* chaque œuvre. Par sa présence et son inscription dans le système de la littérature, le texte a pour fonction de rappeler sa littéarité en faisant voir et percevoir les rapports qui le relient aux autres éléments de la série littéraire, espace où circulent les procédés, s'échangent les fonctions, se maintiennent et s'épuisent les formes, se substituent les sous-systèmes, communiquent les œuvres.

La notion de système synchronique littéraire ne coïncide pas avec la notion naïve d'époque, puisque celui-ci est constitué non seulement par des œuvres

¹⁹³ R. Jakobson, «Fragments de "La nouvelle poésie russe"», *Huit questions de poétique*, p. 11.

d'art proches dans le temps, mais aussi par des œuvres attirées dans l'orbite du système et venant de littératures étrangères ou d'époques antérieures¹⁹⁴.

En un mot, le concept de système a fourni, avant la lettre, la représentation de quelque chose comme une «intertextualité» générale. Sur le plan précis, historiquement situé, de l'épistémologie formaliste, le texte n'est pas encore pris dans un ensemble de «réseaux paragrammatiques» ; peut-être ne dessine-t-il pas encore une «mosaïque de citations», mais il est déjà, en un certain sens, «absorption et transformation d'un autre texte¹⁹⁵.» Mais saisi dans l'espace de ses relations, le texte n'est pourtant pas traversé par autre chose que *du* texte littéraire, ce qui brouillerait la frontière entre son extérieur et son intérieur, ni n'est le lieu d'un dialogue infini, d'un «plurilinguisme¹⁹⁶», d'une multiplicité des voix et langages sociaux. L'«évolution littéraire» des formalistes a maintenu le socle même de la littérarité en faisant de la variabilité de ses visages la règle même de son être, qui ne peut plus être formel sans être simultanément historique. Elle garantit et maintient la certitude qu'à chaque époque, malgré les différences et sous la trame des changements ininterrompus, une certaine classe de faits de langage devait être perçue comme poétique ou littéraire, dans l'opacité même de ce qui médiatise tout rapport au monde : le langage.

Dans ces conditions, il paraît difficile de suivre Todorov lorsqu'il indique que la conclusion sur laquelle débouche l'évolution littéraire est «bouleversante pour la doctrine formaliste. En effet, elle revient à affirmer l'inexistence de ce qu'Eichenbaum considérait comme le garant d'identité du formalisme : l'objet de leurs études, c'est-à-dire la spécificité (transhistorique) de la littérature¹⁹⁷.» Todorov pointe ici avec justesse ce qui, en effet, peut apparaître comme une tension significative : en dépit de son maintien, le

¹⁹⁴ I. Tynianov et R. Jakobson, «Problèmes des études littéraires et linguistiques», *Théorie de la littérature*, p. 141.

¹⁹⁵ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1969, p. 123 et 85.

¹⁹⁶ Et pourtant, en principe, rien n'oppose l'idée de corrélation verbale du littéraire avec la «série» de la vie quotidienne, énoncée par Tynianov, et le «plurilinguisme» bakhtinien, qui en un sens radicalise cette corrélation jusqu'à l'évanouissement même d'une distinction entre les deux séries. En effet, dans la stylistique dialogique qu'il cherche à fonder dans «Du discours romanesque», Bakhtine analyse l'intégration, dans le langage littéraire formalisé comme tel, de la série «vivante» et historique des sociolectes en usage, comme dans le «style» humoristique «les reportages des gazettes, des journaux, le vocabulaire aride des hommes d'affaires de la *City*, les commérages des pécores, les pédantes élucubrations des savants, le noble style épique ou biblique», etc. (Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1978, p. 122.). Plus loin : «*C'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme la base du style.*» (*Ibid.*, p. 129.)

¹⁹⁷ T. Todorov, *Critique de la critique*, p. 36.

critère de perceptibilité de la forme ne paraît plus pouvoir, ou de moins en moins, assurer à lui seul la littéarité d'un texte, et la nouvelle notion de «statut différentiel» introduite par Tynianov semble faire signe, ne serait-ce que timidement, vers l'idée du littéraire comme valeur ajoutée, comme un statut prédié qui serait, dans le travail de l'histoire et hors de toute rationalité spécifique, le fait et l'effet de normes culturelles et institutionnelles variables. Mais ce qui semble le plus significatif, c'est le fait, en lui-même, que Todorov ait pu y lire un bouleversement : sa lecture renseigne-t-elle plus sur le formalisme russe, ou sur l'état de la poétique française en 1984? Dans son évolutivité même, la littéarité a-t-elle réellement atteint sa limite, trouvé le morcellement de sa figure, l'éparpillement insoutenable qui fait de son être un mirage? L'analyse formaliste a-t-elle vraiment transgressé les frontières au-delà desquelles elle s'épuise à parler, sa rationalité analytique faisant échec? Au-delà desquelles le concept de littéarité perd son caractère opérationnel, son potentiel descriptif en mettant au jour ses présupposés, en paraissant perdre aussi sa vérité au contact de l'histoire? Ne serait-on pas, plutôt, en présence d'une lecture induite par la position du poéticien qui lui-même, à l'époque où il tient son discours, est conduit, dans son propre développement théorique, à laisser s'estomper la littéarité derrière la problématique générale d'une pluralité des genres de discours¹⁹⁸?

D'un point de vue épistémologique, cette «poétique ruinée», dont parlait Kristeva, n'est celle des formalistes qu'en tant qu'elle est fait objet, mise à distance par un autre discours, celui des années 1970, qui en lisant la faillite de l'autre est peut-être en train de raconter la sienne propre, ou en tout cas d'écrire le lieu d'où il parle : «L'objet ``littéraire`` s'évanouissait ainsi sous le poids des catégories de la langue qui construisaient un ``objet scientifique`` interne au discours formaliste, et se logeant bien

¹⁹⁸ Todorov écrit, dans «La notion de littérature» : «Le résultat de ce parcours peut paraître négatif : il consiste à nier la légitimité d'une notion structurale de ``littérature``, à contester l'existence d'un ``discours littéraire`` homogène. [...] Mais le résultat n'est négatif qu'en apparence, car à la place de la seule littérature apparaissent maintenant de nombreux types de discours qui méritent au même titre notre attention.» («La notion de littérature» [1978], *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1987, p. 25-26.) Il écrit, quelques années plus tard, dans la section de *Critique de la critique* qu'il réserve aux formalistes, et à laquelle je me réfère ici : «La thèse de Tynianov est grosse d'implications radicales. Elle ne laisse en réalité plus de place pour une connaissance autonome de la littérature, mais conduit vers deux disciplines complémentaires : une science des discours, qui étudie les formes linguistiques stables mais ne peut dire la spécificité littéraire [...]» (*Critique de la critique*, p. 37.).

dans son non-dit, mais n'ayant rien ou très peu à voir avec l'objet réel¹⁹⁹». Cette lecture paraît réductrice. Car on ne saurait présenter, en effet, le développement du formalisme, entre 1914 et 1929, comme la lente découverte de son impossibilité même, comme la réunion avec sa propre illusion (ce que voulait aussi la doctrine soviétique de l'époque) et l'absence finalement dévoilée de son objet ; la possibilité d'une telle interprétation, en fait, renseigne sans doute davantage sur le discours qui la pose, sur un certain état de la *poétique* dans les années 1970, que sur la structure interne du discours formaliste lui-même.

C'est l'enjeu que vont explorer les trois prochaines sections de cette première partie ; on ne peut donc conclure cette étude de la configuration discursive du formalisme qu'en esquissant les lignes d'une conclusion partielle et non pas définitive.

*

«Il est particulièrement dangereux ici d'étudier directement la psychologie de l'auteur et de jeter un pont causal entre *son* milieu, *son* mode de vie, *sa* classe sociale – et son œuvre.» Les points de rupture historiques, l'apparition de formes nouvelles, les déplacements de fonction ne relèvent pas de «conditions psychiques individuelles, mais de conditions objectives, de l'évolution de la série littéraire par rapport à la série sociale la plus proche²⁰⁰.»

La représentation de la littérature fournie par la poétique formaliste est en prise directe avec une *objectivation* du littéraire. Ce qu'elle analyse et cherche à rendre intelligible, c'est ce qui, dans la représentation du monde que fait le langage dans sa fonction littéraire, se revire contre la transparence du signe en montrant sa matière d'objet, sa substance phonique, ses règles formelles spécifiques, son caractère systématique. Ce qu'elle a surtout représenté, c'est l'être même de la littérature en tant qu'il manifeste l'être même du langage. La littérature ne peut plus être un miroir de l'histoire, du monde et du sujet qui, en fixant son écriture dans un texte, sort de lui-même en ouvrant l'espace du langage ; le miroir se retourne, et le texte littéraire y regarde le reflet des autres œuvres à travers le sien propre. Ce jeu réflexif, où la littérature regarde la

¹⁹⁹ J. Kristeva, «Une poétique ruinée», préface à M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, p. 7.

²⁰⁰ I. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Formalisme et histoire littéraire*, p. 243-244.

littérature, définit l'autonomie de son *système*, où se croisent des *formes* et des *fonctions*. Il délimite l'espace propre de son être, en circonscrivant en même temps le domaine d'extension pour un savoir positif sur la littérature, un mode pour la connaître.

L'*abstraction objective* a découpé dans le langage l'espace autonome d'une fonction littéraire : dont la référence au *monde* est tout ou partie suspendue dans la mesure où s'opacifie la matérialité même du langage et les schémas de sa construction en texte ; dont l'*histoire* se confond avec une historicité immanente, ayant la dynamique de ses propres lois ; dont la parole *subjective* est exclue, enfin, non pas parce qu'elle serait l'impensé du formalisme, mais parce qu'elle se trouve pensée comme parole restreinte, déterminée, parole effacée derrière le langage qui, dès lors qu'il se fait perceptible comme chose, n'est plus subjectivement assignable. Alors l'expérience littéraire se rapproche, pour reprendre le mot de Foucault, d'une expérience «du dehors» : «l'être du langage n'apparaît pour lui-même que dans la disparition du sujet²⁰¹.» Le langage en son extériorité ne s'affirme ainsi, dans la rationalité analytique, que par le rejet d'une conscience réflexive qui ferait coïncider le sujet à lui-même, à une pensée massive et singulière où sa présence serait apodictique. Celle-ci «se heurte à un Logos qui la rejette²⁰².»

Comment penser, comment comprendre aujourd'hui le formalisme et la représentation qu'il dessine de la littérature? L'insistance, la découverte de l'«être du langage» explique qu'il ait pu y avoir, dans la «science» formaliste des faits spécifiques, de la perception sans lecteur, de la construction sans auteur, de l'évolution sans histoire, bref, de la littéarité sans littérature. Tout cela explique pourquoi les formalistes ont arrêté de parler devant la question du sens et de la référence, qu'ils n'ont jamais posée frontalement mais dont l'analyse de la défamiliarisation encercle l'espace vide, qui brille par son absence : la médiation du sens par une forme perceptible semble appeler, en effet, une présence, et elle désigne, en creux, cette présence autour du texte, avant et après lui. Le langage, dans sa fonction littéraire, était *objet/signe*, à la fois *chose* pour elle-même et, sur la base de cet être, non pas transparence mais prisme, une «enseigne» décrochée et raccrochée ailleurs : la barre/le bord entre *objet* et *signe* désigne en même temps un

²⁰¹ M. Foucault, «La pensée du dehors» [1966], *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2001, p. 549.

²⁰² Jean-Marie Auzias, *Clefs pour le structuralisme*, Paris, Seghers, 1967, p. 127.

rapport d'opposition et une relation de participation ou d'enveloppement réciproque. Cela ne renseigne-t-il pas sur le fait que l'être même du langage puisse porter du sens, à savoir que réfléchir sur le langage, c'est encore réfléchir sur le monde, sur cette dimension du monde qu'est précisément le langage? Sans doute, car on voit mal, sinon, pourquoi Chklovski relirait avec tant de force, tant de minutie et tant de raffinement le *Quichotte* ou le *Tristram Shandy*, le promenant hors du monde où, pourtant, il aspire à retourner. Qu'est-ce que la «littéarité», sinon le langage qui retrouve, dans son être même, sa pleine dépendance au monde?

La règle d'immanence et d'objectivité du formalisme signale, à sa façon, le tournant fondamental qui affecte, selon l'analyse foucauldienne, la configuration épistémologique des sciences humaines à partir du début du XXe siècle, dans le cadre de laquelle tout pourra «être pensé dans l'ordre du système, de la règle et de la norme²⁰³.» L'enjeu problématique par excellence, que l'on verra bientôt se formuler plus directement avec la poétique structurale, était d'arriver à définir les rapports du langage à la *représentation*, ou plus précisément les conditions littéraires de possibilité de la *représentation*. Ces conditions ne se rapportent pas à une génétique du vécu, des contextes ou d'une *weltanschauung* ; les lois du langage sont verticales, elles sont ancrées en lui-même et, plus précisément, dans quelque chose comme une *langue* littéraire d'éléments formels, de matériaux, de facteurs constructifs et de procédés, un «système» qui se constitue le long d'un axe horizontal, temporel, dans la sédimentation des «traditions». La littérature se *montre* littérature²⁰⁴.

Le formalisme russe est moins un rejet de toute fonction représentative du langage littéraire que sa relativisation, que l'ajournement de son analyse²⁰⁵, le détour nécessaire

²⁰³ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1966, p. 372.

²⁰⁴ Il faut très certainement hésiter ici à parler d'*autoreprésentation*. Ce serait tout simplement un anachronisme : une littérature qui se *montre* dans son opacité matérielle, se pointe, s'exhibe ne correspond pas immédiatement, du point de vue épistémologique, du point de vue des modes de connaître, à une littérature qui *se dit*, qui *fait signe vers* ou *se signifie* elle-même, se représente. La monstration de la littérature dans son être, chez les formalistes et Chklovski en particulier, se rapproche toutefois de ce que Lucien Dällenbach appellera l'«autotextualité littéraire» : «on définit l'*autotexte* comme une reduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littéraire* (celle du *texte*, entendu strictement), ou *référentielle* (celle de la *fiction*)» (Lucien Dällenbach, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, no. 27, 1976, p. 283.).

²⁰⁵ Excluant certaines des premières démarches théoriques sur la matière phonique du vers, qui avaient une valeur essentiellement stratégique et polémique, valeur de positionnement, l'insistance sur la forme n'a jamais impliqué un refus catégorique de la représentation ; en amont de celle-ci, les formalistes cherchaient

par une «raison analytique²⁰⁶», comme dit Foucault, qui fait l'analyse, dans le champ général des sciences humaines et du langage, «des normes, des règles, des ensembles signifiants qui dévoilent à la conscience les conditions de ses formes et de ses contenus²⁰⁷.» Dans ces systèmes, le sujet est temporisé : humilié dans son pouvoir de représentation, il est second par rapport au langage. L'être de la littérature a un pouvoir sur lui qui signale, au moins temporairement, son absence ; cet être est un *avant* de la représentation, non en termes chronologiques mais dans une perspective épistémologique. *Avant* de représenter, signifier ou référer, la littérature *montre* qu'elle existe, se replie sur sa littéarité ; *avant* d'être fait social ou fait d'histoire, elle est fait *littéraire*.

*

À la sortie du formalisme russe, en 1933-1934, dans «Qu'est-ce que la poésie?», Jakobson distinguait soigneusement la «fonction» poétique des éléments variables et des textes successifs qu'elle peut investir²⁰⁸ ; il va délier explicitement, en 1935 dans «La dominante», langage poétique et fonction poétique du langage : «si une œuvre poétique ne se laisse pas entièrement définir par sa fonction esthétique, la fonction esthétique ne se limite pas à l'œuvre poétique²⁰⁹». Du point de vue d'une linguistique des fonctions du langage, *le* texte littéraire ne forme plus une unité discursive ; avec la *fonction*²¹⁰, il ne

à rendre compte de certaines conditions de possibilité du sens et de la représentation. Tomachevski écrit, en 1925, dans son texte sur la «Thématique» : «Chaque œuvre écrite dans une langue pourvue de sens possède un thème. L'œuvre transrationnelle seule n'a pas de thème, et pour cela elle n'est qu'un exercice expérimental, un exercice de laboratoire pour certaines écoles poétiques.» (B. Tomachevski, «Thématique», *Théorie de la littérature*, p. 267.)

²⁰⁶ «Ce qui ignore l'homme, c'est la raison analytique contemporaine qu'on a vue naître avec Russell, qui apparaît chez Lévi-Strauss et les linguistes.» (M. Foucault, «L'homme est-il mort?» [1966], *Dits et écrits I, 1954-1975*, p. 569.)

²⁰⁷ M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 376.

²⁰⁸ «J'ai déjà dit que le contenu de la notion de *poésie* était instable et variait dans le temps, mais la fonction poétique, la *poéticité*, comme l'ont souligné les formalistes, est un élément *sui generis*, un élément que l'on ne peut réduire mécaniquement à d'autres éléments.» (R. Jakobson, «Qu'est-ce que la poésie?», *Huit questions de poétique*, p. 45.)

²⁰⁹ R. Jakobson, «La dominante», *Ibid.*, p. 80.

²¹⁰ J'ai volontairement omis, ici, les travaux de Vladimir Propp sur la morphologie et les transformations du conte merveilleux. Il faut noter, toutefois, que la notion proppienne de «fonction» n'est pas fondamentalement différente, dans sa «conduite» épistémologique, de celle de Tynianov : elle permet toujours, par le découpage des éléments, d'analyser *la corrélation de ces éléments dans une construction textuelle*. Propp définit la «fonction», dans sa *Morphologie du conte*, en 1928, comme «l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue.» (Vladimir

peut plus tenir lieu, pour ainsi dire, d'unité poétique minimale. Dans un cadre fonctionnel, tel que le reprendra aussi, dans les années 1930, le Cercle linguistique de Prague, la classe des faits *artistiques* ne se superpose plus, comme le feraient deux figures planes se recouvrant l'une l'autre, à l'ensemble du phénomène *esthétique*, dans la mesure où «the aesthetic function embraces a much wider area of activity than does art by itself. Any object and any activity, whether natural or human, may become a carrier of the aesthetic function²¹¹». Et pourtant, le texte littéraire restera l'objet privilégié d'analyse, comme les récits littéraires et fictionnels feront plus tard la splendeur, ainsi que la misère, d'une analyse structurale pourtant ouverte, en principe, à *tous* les récits ; comme aussi, dans une sémiotique pour laquelle, pourtant, «la littérature n'existe pas²¹²», le texte indexé comme littéraire demeurera l'*analogon* du «discours poétique». Comment, en effet, s'en défaire complètement? N'est-ce pas là le signe que sa *fonction*, justement, dépasse celle qui consiste, intelligiblement, à «être» littéraire?

La notion de fonction, même si elle analyse des relations sans établir de frontières structurales, n'a donc pas défié la fixation du regard analytique au seul corpus «littéraire», ni n'a remis fondamentalement en question l'idée du texte comme totalité et entité systématiquement close. Elle n'a donc pas, d'abord, fait dévier les regards hors des contours qui fixaient le visage de la Littérature, monde spécifique, règne sacré diront les sociologues, univers clos du *langage* qui s'est ouvert, comme un négatif du *sujet*, dans le revers du *monde* et à rebours de l'*histoire*.

Propp, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations du conte merveilleux*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, p. 31.)

²¹¹ Jan Mukarovsky, *Aesthetic function, norm and value as social facts*, Michigan, The University of Michigan, Ann Arbor, 1970 [1936], p. 1.

²¹² J. Kristeva, «La sémiologie science critique et/ou critique de la science», cité par Mircea Marghescou, *Le concept de littérature*, p. 19.

II

Poétique d'elle-même. La formation de la «théorie littéraire»

« Nul n'entre ici s'il n'est géomètre »

Platon

Si le formalisme russe marque l'un des bords de notre savoir sur le texte littéraire, si l'impression, durable, demeure encore qu'il a véritablement ouvert la voie à la théorie moderne de la littérature, c'est qu'il a fait l'objet de réceptions multiples, voire d'une chaîne de réceptions qui ont en commun de constituer la théorie formaliste comme l'aube d'une réflexion nouvelle ou comme le signe d'une coupure épistémologique, en tout cas comme un point de départ significatif²¹³. Ces réceptions partagent donc aussi le fait de participer à la sédimentation d'une tradition théorique, fondée sur la célébration des origines, c'est-à-dire sur la nécessité de répéter que, de nous au formalisme, il est toujours possible de remonter la ligne de dérivation de plusieurs notions actuelles et de manières d'interroger la littérature, qui *médiatisent nos rapports à elle*²¹⁴.

La dissolution de l'Opoïaz ne signe donc pas le dépérissement d'une certaine pensée formaliste, ni le démantèlement de sa configuration discursive, dans l'espace de laquelle va s'inscrire l'ensemble des poétiques, moyennant toutefois certains déplacements qui contribueront, ultimement, à redessiner les lignes du savoir. Il sera

²¹³ On peut fournir un exemple de ce type de réception du formalisme russe, dont mon propos cherche à comprendre l'effet, et non pas à remettre en question la légitimité : «Mais c'est seulement avec l'institution de la critique littéraire et l'étude professionnelle de la littérature que la question de la spécificité de la littérature et donc de la littérarité a pu se poser. Avant la fin du XIXe siècle, l'étude de la littérature n'était pas une activité menée de manière indépendante [...]. C'est donc seulement avec la fondation des études spécifiquement littéraires que le problème du caractère distinctif de la littérature s'est posé. [...] Ainsi, ce furent les formalistes russes, groupe de jeunes linguistes et ``poéticiens`` travaillant à Moscou et à Leningrad au début du XXe siècle, qui mirent d'abord l'accent sur la littérarité (*literaturnost*) et qui formulèrent quelques-unes des grandes lignes du débat sur ce problème.» (Jonathan Culler, «La littérarité», *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Puf fondamental», 1989, p. 33.)

²¹⁴ Bien sûr, sur ce point, il faudrait aussi évoquer plus longuement la réception en quelque sorte «permanente» que la poétique structurale moderne fait et refait continuellement de la *Poétique* d'Aristote, le philosophe réservant presque exclusivement, comme on sait, son traité à «l'art qui n'imité que par le langage, en prose ou en vers, soit en mêlant plusieurs types de vers, soit en n'en utilisant qu'un seul» (Aristote, *Poétique*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2006, p. 8.)

surtout question, ici, des enjeux de la poétique fondée sur la méthode structurale, qui place la littérature au centre d'une triple opération épistémologique dont cette deuxième section propose de retracer les lignes de force, le fonctionnement et les principales implications. On retrouvera le principe de l'*abstraction objective*, où la littérarité, semblable à une déchirure, est définie comme *médiation* mais saisie comme *objet*, dans sa fonction de médiatisation *elle-même*²¹⁵ ; mais on verra en même temps, sous le signe de la «théorie littéraire», se former une fissure, le long de laquelle viendra se défaire l'évidence de l'objectivité et l'exigence de l'objectivation du littéraire. Est-il même possible de constituer la littérature en *objet*?

La reprise de la théorie formaliste n'est donc pas, en même temps, sans être l'amorce d'une déprise : d'une façon générale, et pour en démêler les fils, je voudrais ici proposer une lecture de cette ambivalence.

Critique du langage. Poétique et «théorie littéraire»

Alors que s'instituait, chez les formalistes, une analyse du spécifique effectuée en termes d'autonomie de la fonction littéraire du langage, Paul Valéry travaillait pour sa part à l'établissement d'une «poétique», dans le cadre de laquelle la littérature pouvait être dévoilée comme système de conventions, dans sa discursivité propre, c'est-à-dire ramenée à la surface même de son discours, sur le même plan que les règles qui la caractérisent. «Il ne faut jamais conclure de l'œuvre à un homme – mais de l'œuvre à un masque, et du masque à la machine²¹⁶.» Cherchant à mettre à nu ce que Genette appelle «la littérature comme telle», Valéry définit la «poétique», dans sa leçon inaugurale de 1937, livrée au Collège de France, comme l'étude de «tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen²¹⁷».

Cette remarque fait immédiatement apparaître une règle générale, brièvement évoquée déjà par l'étude du formalisme russe : la formation d'un objet de savoir est

²¹⁵ Dans les termes de Ricœur, on pourrait sans doute présenter le fonctionnement épistémologique de l'*abstraction objective* comme un enfermement dans «mimésis II».

²¹⁶ Paul Valéry cité par G. Genette; «La littérature comme telle», *Figures I*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1966, p. 260.

²¹⁷ P. Valéry, «De l'enseignement de la poétique au Collège de France», *Variété V*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1945, p. 291.

toujours en même temps l'institution d'un discours spécifique pour en parler. L'objet ne demeure pas, déjà formé, comme dans la fixité d'un état de latence, hors des limites d'un discours constitué qu'il précéderait de toujours ; son apparition, sa constitution même comme objet de discours résulte d'une opération, dont l'efficace est double, de formation et de légitimation d'un savoir. Ses contours, les bords communs qu'il partage avec d'autres objets, les lignes qu'il donne à parcourir, tracent le domaine, à savoir et de savoir, qui configure un discours, lui assignant ce qui formera son espace. Discours et objet tendent ainsi à se confondre. Le discours *est* son objet dans la mesure précisément où l'objet n'existe comme tel que formulé à travers le discours qui règle son existence. Dans une perspective apparentée, Foucault désigne les discours de savoir comme « des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent²¹⁸. » Toute théorie de la littérature est donc nécessairement une pratique de lecture, à la fois le *discours d'une lecture*, dont elle est le produit, et un *discours sur la lecture*, sur un type de lecture qu'elle vise à produire en la rendant reproductible.

C'est la découverte, ou plutôt la formalisation de cette règle épistémologique qui préside la formation de ce qu'on appelle généralement la « théorie littéraire », qu'il faut distinguer de la « poétique » même si elle s'est constituée en liaison avec elle. Cette règle épistémologique, dans la mesure où elle ouvre son champ de vision en amont de la poétique ou de toute théorisation, a le *savoir* pour objet ; dans la mesure où elle le déploie en amont de tout métalangage, et donc en amont du langage lui-même ; dans la mesure où elle se donne comme réflexion transcendantale sur la possibilité de constituer des objets en les faisant passer dans le discours, elle est une *critique du langage*. De là l'ambivalence d'une poétique structurale qui, en tant qu'analyse de la littérature, description des conditions de possibilité et de formation du littéraire, sera toujours amenée à se retourner sur elle-même, pour questionner, selon l'expression de Iouri Lotman, son propre « langage de description » comme la condition de possibilité des structures qu'il décrit. On peut donc dire, en première approximation, qu'historiquement, la *théorie littéraire* n'advient que là où sont radicalement analysées, comme le notait aussi Paul de Man, « les modalités de production du sens ou de la valeur²¹⁹ », là où le

²¹⁸ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1969, p. 71.

²¹⁹ Paul de Man, cité dans A. Compagnon, *Le démon de la théorie*, p. 24.

langage, saisi dans l'épaisseur de ses conventions, donne la possibilité de *produire* le monde parce qu'il nous coupe du pouvoir d'accéder, comme à une nature, à un monde qui nous serait toujours déjà *donné* ; là donc où la théorie, par une réflexivité qui la met constamment en danger, est conduite à soumettre à la question *son propre langage*, comme si elle commençait, irréversiblement, à en douter. Cette réflexivité est déjà présente, certes, chez les formalistes ; en revanche, elle n'acquiert toute sa radicalité que plus tard.

Ce qu'il faut donc d'abord retracer, sous l'éclairage des remarques qui précèdent, ce sont les modes d'enchevêtrement de la poétique, entendue au sens général comme analyse de la spécificité du littéraire, et de la théorie littéraire, considérée comme *critique du langage*.

*

En prise directe avec le *New criticism* américain et l'héritage des formalistes russes, dont les fondements ont laissé une marque durable sur les travaux du cercle linguistique de Prague, le grand ouvrage de René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, paraît pour la première fois en 1948. Son enjeu fondamental était de circonscrire la spécificité du phénomène littéraire, de découvrir sa «nature», de dévoiler sa «fonction» et le «mode d'existence» des œuvres pour montrer en quoi, à travers un parcours érudit des disciplines existantes de la critique littéraire, l'analyse du spécifique doit nécessairement relever d'un discours propre. Cette délimitation d'un espace irréductible y joue le rôle d'un acte de distinction, qui rappelle une division logicienne²²⁰, entre la littérature, désignée comme langage-objet «irrationnel», et son métalangage, forcé de «traduire son expérience de la littérature en termes intellectuels, la formuler en une vision cohérente qui doit être rationnelle sous peine de n'être pas connaissance²²¹.»

Placée devant une œuvre dès lors objectivée, l'élaboration d'une «connaissance» théorique, traduisible en langage «intellectuel», opère ici un déplacement significatif par rapport au jugement de goût de la tradition kantienne. Kant ouvrait, en effet, son

²²⁰ Si «nous avons à parler à propos d'un langage-objet, nous avons besoin d'un métalangage» (R. Carnap cité par R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 53.).

²²¹ René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1971, p. 17. On retrouvera plus loin cette exigence de «traduction» du langage-objet en métalangage, qui participe d'une logique objectivante, et donc corrélativement d'une desubjectivisation du langage.

Analytique du beau en s'appuyant sur une distinction entre le logique et l'esthétique : le «jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance, ce n'est donc pas un jugement logique, mais esthétique, c'est-à-dire un jugement dont le principe déterminant ne peut être *rien autre* que subjectif²²².» La posture de «connaissance» objective relève plutôt, chez Wellek et Warren, de la nécessité pour l'analyste d'affirmer quelque chose comme son *être-devant-l'œuvre*, de s'affirmer, dans une présence assurée qui est en même temps une absence, irréductible à l'interprétation. Mais ce déplacement, par rapport à l'esthétique kantienne, consiste peut-être moins en un renversement qu'en un élargissement du faisceau de rapports possibles à l'œuvre d'art ; même s'ils inscrivent leur discours dans le cadre d'une logique de la «faculté de connaître» où, à l'inverse du rapport de *sensation* dans lequel le sujet tourne en lui-même, peuvent s'associer *connaissance* et rapport de *représentation* à l'objet, Wellek et Warren maintiennent la possibilité d'articuler, voire la nécessité de rendre indissociables deux types de relation distincts au texte littéraire²²³, à la fois connaissance objective et appréciation, savoir formalisable et évaluation subjective.

Ils placent ainsi, selon leurs catégories, la littérature au croisement du «général» et du «particulier», à la jonction de lois généralisables et d'interprétations locales. Cette bivalence du littéraire leur permet de procéder à une différenciation entre critique, histoire et théorie littéraires : «le meilleur moyen de souligner ces distinctions est de désigner par l'expression ``théorie littéraire`` l'étude des principes de la littérature, de ses catégories, de ses critères». Il faut donc, en contrepartie, «réserver à l'étude des œuvres elles-mêmes le terme de ``critique littéraire`` (essentiellement statique) ou d'``histoire littéraire``²²⁴.» Wellek et Warren écrivent encore, spécifiant cette imbrication : la théorie peut recouvrir «la ``théorie de la critique littéraire`` et la ``théorie de l'histoire littéraire``, toutes deux indispensables²²⁵.» Or, c'est cette priorité épistémique de la «théorie littéraire», transcendantale dans la mesure où elle se pose en amont des autres langages, qui leur permet d'écrire, par exemple, que «nous ne pouvons étudier l'histoire sans avoir

²²² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1985, p. 129-130.

²²³ Ils écrivent, notamment, dans la préface à la première édition : «nous nous sommes efforcés d'unir ``poétique`` (ou théorie littéraire) et ``critique`` (ou évaluation de la littérature)» (R. Wellek et A. Warren, *La théorie littéraire*, p. 7.).

²²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²²⁵ *Ibid.*, p. 55.

déjà l'idée d'un certain schème de sélection²²⁶.» La théorie littéraire est donc le Discours des discours de savoir.

L'ambivalence entre poétique et théorie littéraire se marque ici dans le fait que celle-ci est définie à la fois comme théorie de la littérature et critique des autres discours qu'il est possible de porter sur elle. D'un seul tenant, la «théorie» découvre ainsi dans la littérature l'ensemble de *propriétés spécifiques* qui permettent de *tenir un discours* sur le littéraire, qui assurent non seulement qu'il est possible d'en parler mais, en même temps, qu'il y a une manière légitime de produire sur elle des énoncés. Par rapport au formalisme, quelque chose s'est modifié, ou en tout cas considérablement amplifié, et qui fera graduellement du savoir en lui-même l'objet d'une suspicion grandissante. Wellek et Warren *définissent* donc moins un objet qu'ils ne *spécifient* un discours, le leur, c'est-à-dire le lieu d'où ils parlent. Ce qui se joue ainsi, c'est l'institution d'une «théorie littéraire» qui, dans le travail de dégagement de ce qui formerait le centre irréductible de la littérature, a toujours simultanément pour règle, dans une circularité qui conduit presque nécessairement au soupçon, d'opérer un recourbement sur elle-même. C'est cet enroulement sur soi qui permet à la «théorie littéraire» de déterminer, avec une prudence toujours susceptible de devenir l'objet d'une redescription autoréflexive, le territoire de légitimité à l'intérieur duquel, pour un énoncé, un minimum de validité épistémologique sera toujours garanti. Comme une variante du cercle herméneutique, il y aurait ainsi un *cercle épistémologique*, constitutif de l'épistémologie elle-même : circularité indépassable de toute forme de connaissance, et dont la possibilité de se soustraire à l'engrenage du cercle vicieux, pour devenir prospère, est donnée dans la médiation du savoir, en quoi consiste la réflexivité sur son propre discours.

La théorie littéraire ainsi entendue n'est donc pas une discipline mais, à proprement parler, une forme d'épistémologie des études littéraires ; elle n'est pas réductible à la poétique, mais on voit bien en quoi elle est constitutivement liée à l'analyse du spécifique, la possibilité d'un discours sur la littérature devant relever d'une saisie de ce qu'elle a de plus incompressible.

Dégageant les principes et les critères distinctifs de l'usage littéraire du langage, qu'ils séparent des usages «courant» et «scientifique», Wellek et Warren insistent sur le

²²⁶ *Ibid.*, p. 366.

trouble de la fonction référentielle produit par la fiction ou par la mise en valeur du «signifiant pour lui-même», puis sur l'exploitation «délibérée et systématique²²⁷» des ressources du langage. Ils tentent ainsi d'esquisser les contours du spécifique, examinent sur la base de ce critère les conditions d'exercice de la critique littéraire en général, et fixent, pour la juste élaboration d'un savoir sur le littéraire, des possibilités et des impropriétés, des prescriptions et des précipices. Libéré d'une part du tissu biographique de sa genèse, le texte s'arrache d'autre part aux déterminations sociales qui viendraient arrêter, comme sous l'effet d'une mécanique de rapports, l'autonomie de son fonctionnement²²⁸. Soustrayant, aussi, sa valeur esthétique à l'empire de l'Idée, du concept ou du «contenu philosophique²²⁹», Wellek et Warren cherchent l'établissement d'une spécificité de la littérature, à la fois mode d'inscription dans la diachronie, rythme d'évolution irréductible à la temporalité de l'histoire générale, et mode d'existence synchronique, «structure interne²³⁰» de ses éléments. Se trouvent donc mises à distance ce qu'ils appellent les «approches externes», à l'écart desquelles ils souscrivent à cette «saine réaction» qui consiste à reconnaître «que l'étude de la littérature doit, d'abord et avant tout s'attacher aux œuvres elles-mêmes²³¹.»

Mais l'œuvre «elle-même» ne peut pourtant se réduire au seul parcours de ses mots, à la seule surface d'un texte ; elle ne peut apparaître qu'à la rencontre d'un ensemble de normes abstraites qui la font exister. Il n'y a donc pas, ici, d'immanence de l'œuvre à elle-même, puisque l'œuvre peut être rabattue sur la structure générative dont elle est l'émanation. Son individualité, qui procède de la configuration particulière qu'elle découpe dans un ensemble de normes littéraires, n'engage donc pas la pure singularité : la disparité des textes particuliers est réglée par un *code* qui les dépasse, par le code de la littérature. Considérée du point de vue de son mode d'existence propre, l'œuvre ne peut donc *être* que parce qu'elle circule dans l'espace de sa transcendance, où elle se trouve projetée sur des normes poétiques abstraites, essentiellement invisibles mais opérantes, qui ont réglé son apparition et qui lui procurent, en dépit de l'histoire de

²²⁷ *Ibid.*, p. 33.

²²⁸ «Mais la littérature n'est pas un ersatz de sociologie ou de politique. Elle a sa justification propre et ses objectifs propres.» (*Ibid.*, p. 149.)

²²⁹ *Ibid.*, p. 170.

²³⁰ *Ibid.*, p. 186.

²³¹ *Ibid.*, p. 193.

ses réceptions changeantes, une existence structurale : si cette histoire n'est pas, au sens fort, toujours déjà contenue dans une marge relativement restreinte de lectures possibles, il demeure cependant une «distinction à faire entre lecture ``correcte`` et lecture erronée²³²».

Même si l'on postule qu'il faut partir de l'analyse d'une œuvre individuelle, on ne saurait guère nier qu'il doit exister des liens, des ressemblances, des éléments ou des facteurs communs, qui permettraient de rapprocher deux ou plusieurs œuvres données et ainsi peut-être de passer de l'analyse d'une œuvre unique et individuelle à celle d'un type, comme la tragédie grecque, puis à la tragédie en général, puis à la littérature en général, et finalement à une structure universelle commune à tous les arts²³³.

La poétique, qui tend à devenir une «théorie littéraire» dans la mesure où elle réfléchit les conditions de formulation d'un savoir valable, est donc en quelque sorte ce discours des essences qui permet de remonter de l'événement à la structure, de parcourir la chaîne fondamentale qui lie, dans une relation que Genette nommerait d'«architexture²³⁴», le *particulier* du texte et le *général* de la littérature.

*

Avant que Jakobson ne définisse la poétique, «partie intégrante de la linguistique²³⁵», comme l'étude «de la fonction poétique dans ses relations avec les autres fonctions du langage²³⁶», Northrop Frye s'est également penché, dans les années 1950, sur la possibilité d'instituer, en faisant l'«anatomie» de la critique littéraire, une «poétique» systématique. Celle-ci est à la fois, et corrélativement, dénégation de la subjectivité, refus de l'invérifiable, mise à l'écart *a priori* des jugements de valeur. Elle repose à nouveau sur la distinction logique entre langage-objet et métalangage, et se constitue comme une «connaissance» propre dans la mesure où, marquant les bornes d'un

²³² *Ibid.*, p. 60.

²³³ R. Wellek et A. Warren, *La théorie littéraire*, p. 206.

²³⁴ Genette définit l'architextualité ou l'architexture comme l'une des multiples formes de la transcendance textuelle : «cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit.» (G. Genette, «Introduction à l'architexte», *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2004 [1979], p. 80.) L'architextualité définit, par exemple, la relation qui lie un texte au genre littéraire sous lequel il se range.

²³⁵ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 210.

²³⁶ *Ibid.*, p. 222.

espace où se tient la «littérature même», elle épure un objet qui spécifie son discours²³⁷. «Seule la présence, dans la littérature même, de certaines qualités peut permettre à la critique de devenir une discipline systématique²³⁸.»

Mais Frye ne vise pas, ici, à interdire tout dialogue ou toute relation d'échange entre des disciplines qui peuvent, de toute évidence, demeurer coextensives ; le propre de son intervention est ailleurs. Il rejoue ce même acte de fondation, de spécification et de dissociation d'un discours de savoir, opération qui, sans engager une appréhension globale de la littérature, *consiste à isoler un type de savoir* en circonscrivant, au sein du phénomène littéraire, une part profonde d'irréductibilité, dotée de sa rationalité propre, donc nécessitant un cadre discursif et conceptuel différencié. Cette forme d'abstraction, dans sa liaison avec le principe de réflexivité de la «théorie littéraire», apparaît nettement, par exemple, quand Frye annonce, procédant à une comparaison entre critique littéraire et physique théorique, qu'on «étudie la physique et non pas la nature». L'objet de l'enseignement, écrit-il encore, ce n'est pas la littérature mais le discours que l'on tient sur elle, la «critique de la littérature». Autrement dit, la «littérature n'est pas un objet d'étude, mais le sujet d'une étude²³⁹.»

Dans cette perspective, le savoir se recourbe à nouveau sur lui-même et cherche à présenter les conditions et les règles d'un discours «scientifique²⁴⁰» sur la littérature, tout un jeu de concepts²⁴¹ permettant de produire sur elle des énoncés «systématiques».

La matière première, les grandes œuvres de la littérature, ne sont pas encore considérées comme des faits qu'il convient d'expliquer par référence à un cadre conceptuel constituant le domaine propre de la critique. [...] Elle paraît avoir le plus urgent besoin d'un principe coordinateur, d'une hypothèse de base, comme la théorie de l'évolution en

²³⁷ «Nous pourrions citer maints exemples de cette forme de déterminisme dans des ouvrages de critique littéraire ; qu'ils soient de tendance marxiste, thomiste, humaniste et libérale, néo-classique, qu'ils se réclament de Freud, de Jung ou de l'existentialisme, tous s'efforcent de fonder leur appréciation critique, non pas sur la littérature elle-même, mais sur un cadre conceptuel qui lui est tout à fait étranger.» (Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1969, p. 17.)

²³⁸ *Ibid.*, p. 30.

²³⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁴⁰ Toute cette rhétorique de la «connaissance», ici, s'insère dans un interdiscours scientifique à valeur légitimante. Ainsi, contre l'empire du subjectivisme ou de l'engagement du sujet de la connaissance, Frye écrit : «On ne prend pas définitivement position en chimie ou en philologie, et s'il faut le faire dans le domaine de la critique, c'est qu'il ne s'agit plus vraiment d'une branche de la connaissance.» (*Ibid.*, p. 32.)

²⁴¹ «Le critique, comme le mathématicien, doit alors inventer une forme de notation symbolique plus condensée.» (*Ibid.*, p. 29.)

biologie, qui permettait de considérer les faits à analyser comme les parties constituantes d'un ensemble global²⁴².

La poétique instaure, par là même, un régime de la double lecture : sous la lecture des œuvres, simultanément, elle opère une lecture du code qui les rend possibles, la saisie descriptive d'un fonctionnement spécifique du langage, «principe coordinateur», que le texte actualise, illustre, exemplifie, mais dont en lui-même il n'épuise jamais les virtualités. La sémantique est impliquée par ce fonctionnement : celui-ci suppose non pas la négation de toute référentialité, mais la polyvalence de ce que Frye appelle le «symbole», et dont il distingue, pour le texte littéraire, deux modes de présence simultanés. Une fonction de *signe*, caractérisée par une orientation référentielle externe à la matière verbale, se trouve médiatisée par une fonction de *motif*, où le symbole s'oriente vers soi en tant qu'il se rattache à une structure verbale et montre la structuration textuelle elle-même, l'interdépendance des éléments parmi lesquels il figure. «Toute structure verbale littéraire a une direction finale interne.» Frye est ici très près de la logique formaliste qui présidait à l'analyse de l'être du langage comme médiation : la fonction littéraire des symboles est «de constituer un ensemble verbal autonome», et leur valeur «dépend de leur importance dans une structure de motivations interdépendantes²⁴³», où le langage littéraire circule, présent à lui-même, qui «ne saurait en fin de compte dépendre d'un autre système de phénomènes, de normes, de valeurs, ou de causes finales», ce qui relèverait, en dernière analyse, de l'«erreur sur les intentions²⁴⁴».

Frye fait ici référence à l'*intentional fallacy* définie par Wimsatt et Beardsley dans *The Verbal Icon*, généralement considéré comme l'un des ouvrages fondamentaux du *New criticism*, où était posée notamment une distinction franche, et infrangible, entre l'«étude de personnalités» et l'«étude poétique²⁴⁵» : aplani comme une surface objectale, le niveau de manifestation du texte est celui d'un langage en son être même. «Un poème ne peut être qu'à travers sa signification – puisque son médium, ce sont des mots –

²⁴² *Ibid.*, p. 28.

²⁴³ *Ibid.*, p. 95.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁴⁵ William K. Wimsatt et Monroe C. Beardsley, «L'illusion de l'intention», *Philosophie analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. «Esthétique», 1988, p. 229.

pourtant, il *est*, simplement *est*, en ce sens que nous n'avons pas d'excuse pour demander quelle partie est visée ou signifiée²⁴⁶.»

Le texte littéraire, fondamentalement autonome, rappelle donc continuellement l'être même de son langage, qui prend la forme, chez Frye, d'une *langue* de la littérature ou de la régularité de son *architexture*. La description des procédés, chez Chklovski, servait surtout la mise en évidence du principe même de la *construction* ; c'est moins cet être de la construction qui intéresse l'*Anatomie de la critique* que la recension des figures et des configurations thématiques, sur le fond desquelles une construction se détache et une œuvre se manifeste, comme l'actualisation du littéraire. Il faut cependant introduire, ici, une précision importante : le réservoir de figures dans lequel Frye puise ses éléments d'analyse n'est pas présenté comme une langue *intemporelle* du littéraire. S'il rend possible une série de classifications, celles-ci demeurent en principe ouvertes – même si la poétique est, pour sa part, un discours clos – au cumul d'une histoire des formes qui reste nécessairement impossible à clore, dès lors qu'elle n'est jamais terminée. C'est en ce sens que Ricoeur pouvait écrire, dans le second tome de *Temps et récit*, que l'analyse proposée par Frye «relève du schématisme transhistorique de l'intelligence narrative, et non de la rationalité anhistorique de la sémiotique narrative²⁴⁷.»

La littérature demeure, pourtant, un espace à quadriller. Distinguer, classifier, regrouper : en en faisant le relevé, en en dressant le répertoire, Frye la fait passer dans le tableau d'une taxinomie générale, qui vise à recouvrir l'entièreté de son domaine connu. Pour définir le récit, il distingue par exemple quatre *mythoi*, ou «éléments formateurs» de base, quatre sommets à partir desquels va pouvoir se décliner l'inventaire des configurations narratives. La poétique peut ainsi parcourir les lignes, les arêtes d'un tracé qui, dans le *continuum* qui mène d'un sommet à l'autre, (en)ferme la littérature dans la suffisance d'une géométrie universelle, origine de toutes les singularités locales. Il y a un langage qui subsiste au défilement des textes passagers ; une transcendance qui se répercute dans l'immanence de chacun d'eux. Avec l'histoire qui défile, les œuvres tournent autour de ce qui au fond d'elles-mêmes les rattache, comme à une origine verticale, à une matrice générative à laquelle le «poète» ne peut échapper complètement.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 224.

²⁴⁷ P. Ricoeur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1984, p. 32.

Comme chez les formalistes, cet autonomisme n'isole pas définitivement la littérature de l'historicité, mais lui fournit plutôt une temporalité propre.

La poésie est un véhicule d'idées morales, de beauté, de vérité, mais la visée du poète est bien différente : il ne recherche que la puissance intérieure du verbe. Le poète, *en tant que poète*, n'a d'autres intentions que d'écrire un poème ; et d'ordinaire ce n'est pas l'artiste, mais le ``moi`` social de l'artiste qui se détourne de son œuvre propre pour se lancer à la poursuite d'autres feux follets trompeurs²⁴⁸.

*

De ces observations découlent déjà d'importantes conséquences, que la suite de l'analyse permettra de préciser ou de nuancer : la poétique n'est pas, ou pas seulement, comme on l'affirme régulièrement, une théorie de l'immanence, placée devant un texte parfaitement présent à lui-même et qu'elle viendrait clore sur sa propre intériorité ; ce qu'elle découvre, en surajoutant au texte littéraire son propre langage de description, c'est moins le texte lui-même que sa *transcendance immanente*, la Littérature faite texte, et que l'œuvre exemplifie sans l'épuiser. Ce qu'elle consacre, c'est l'autonomie d'un être de la littérature objectivable, isolant par là même un domaine de savoir pour lui définir ses règles fondamentales en lui assignant un objet, à savoir une spécificité irréductible et la régulation qu'elle exerce sur les textes singuliers, qui dès lors sont moins des «actes de langage» que les actualisations d'une langue. En un mot : elle définit la possibilité de décrire et de repérer, au niveau de l'*immanence textuelle*, la manifestation d'une *transcendance littéraire*.

Le passage, même succinct, par *La théorie littéraire* et *l'Anatomie de la critique* a non seulement fourni les éléments d'une première distinction entre poétique et théorie littéraire, mais permis d'apercevoir la liaison profonde qui semble unir, dans une même configuration de savoir qui ne se superpose déjà plus, tout à fait, à celle du formalisme russe, une *critique du langage*, une analyse de la *transcendance immanente* et le principe d'une *abstraction objective*. On peut maintenant approfondir ces remarques et en mesurer la justesse en dégagant la structuration épistémologique de la poétique issue de la méthode «structurale», c'est-à-dire la représentation qu'elle donne de la littérature.

²⁴⁸ N. Frye, *Anatomie de la critique*, p. 141.

La transcendance immanente : principes et régularité

Le littéraire, comme transcendance immanente, n'est pas une donnée empirique ; il suppose une activité de traduction du texte dans un langage de description théorique, donc une rationalité analytique capable d'objectiver l'œuvre, d'en abstraire le substrat et les signes d'une spécificité.

Cette opération, on a commencé à le voir, implique une lecture déployée sur deux niveaux conjoints, qu'elle superpose : la poétique dépose l'infini des unités *variables* sur le tableau des *constantes*, dont la quantité est restreinte. Cette superposition, qu'il est peut-être préférable de décrire comme une projection, se trouve au fondement par exemple de la définition du «texte» proposé par Iouri Lotman, au cours des années 1960, dans les travaux de «poétique structurale» qui préparent la parution de *La structure du texte artistique*. Le texte y est dédoublé. Il existe à la fois sur deux registres, structure abstraite et événement particulier, système invariant et réalisation concrète. La possibilité y est envisagée, en effet, de pouvoir modéliser un ensemble de textes comme «un seul texte, après avoir décrit le système de ses règles invariantes, et rapporté toutes les différences à des variantes, engendrées dans le processus de son fonctionnement social²⁴⁹.» Lotman vise à dégager ce qu'il appelle un «langage de description», ce métalangage fournissant la possibilité, avec un code propre qui le distancie de son objet, d'abstraire l'essence du texte lui-même. «Par conséquent, un texte de niveau supérieur interviendra par rapport aux textes de niveau inférieur comme un langage de description²⁵⁰», qui est bien le langage du théoricien lui-même, et non pas, dans une transparence objective à travers laquelle il serait donné à lire, le *vrai* discours du texte. C'est ainsi qu'une logique déductive permet à Lotman de passer des catégories descriptives d'une théorie aux textes eux-mêmes, qu'il serait dès lors possible de subsumer sous un ensemble de classes restreint. Cette logique retrouve, en un sens, le fonctionnement du concept formaliste de système. Lotman écrit : il est «pleinement possible de considérer le concept ``littérature du XXe siècle`` comme un texte à décrire

²⁴⁹ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1973, p. 95.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 96.

avec un rapport complexe de variantes et d'invariants, de liaisons extra-systémiques et systémiques²⁵¹.»

Le texte se trouve projeté sur un système transcendant, au même titre que, chez les formalistes, la motivation narrative ou textuelle permettait l'assimilation des procédés à un abstrait de littérature objective. Qui plus est, le texte forme lui-même une entité systématique, ce qui implique encore qu'il soit la manifestation de l'*être du langage*²⁵². Ce statut est, à nouveau, le corollaire de son fonctionnement *motivé*, mais que la notion de «signe», encore généralement absente chez les formalistes, va maintenant permettre de décrire en termes sémiologiques. L'opposition opérée par Lotman rappelle les deux fonctions symboliques de Frye : la division qu'elle trace entre «signe représentatif» et «signe iconique», celui-ci étant caractérisé par «sa ressemblance immédiate avec l'objet» et par le fait qu'il «donne l'impression d'une détermination codale moins grande²⁵³», lui permet de reprendre la théorie de la motivation et d'en faire, contre l'arbitraire de la fonction représentative qui lie, depuis Saussure, un signifiant et un signifié, l'un des traits définitoires du texte littéraire. La littérature, ou à une autre échelle le texte particulier, peut alors se définir comme un «système modélisant secondaire», qui soumet la *même* langue, celle du langage ordinaire, à d'*autres* règles²⁵⁴, celle du langage dans son fonctionnement poétique.

Cette définition, on le voit, condense l'articulation des enjeux de *forme, fonction et système* : elle permet à Lotman de rejouer la *distinction fonctionnelle des usages du langage*, de réitérer le *principe de formalité du langage poétique*, qui lui donne son fonctionnement sémantique propre, et de projeter, avec une insistance plus manifeste que chez les formalistes, *le texte singulier sur le système d'une transcendance littéraire*. Ce faisant, Lotman circonscrit le territoire de ce qu'il appelait lui-même une «poétique

²⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

²⁵² Cela rappelle également l'un des principes de la *poétique* valéryenne : «*la Littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Langage*. Elle utilise, par exemple, à se fins propres, les propriétés phoniques et les possibilités rythmiques du parler, que le discours ordinaire néglige. Elle les classe même, les organise, et en fait quelquefois un emploi systématique, strictement défini.» (P. Valéry, «De l'enseignement de la poétique au Collège de France», *Variété V*, p. 289-290.)

²⁵³ I. Lotman, *La structure du texte artistique*, p. 98.

²⁵⁴ Genette ne disait pas autre chose, dans *Figures I*, quand il écrit que «l'écrivain utilise la même langue que les autres usagers mais il ne l'utilise ni de la même manière ni dans la même intention : matériel identique, fonction décalée» (G. Genette, *Figures I*, p. 150.).

structurale», lui assignant son «langage de description» et ses trois règles cardinales de formation des énoncés de savoir.

L'exemple de *La structure du texte artistique* me paraît, à cet effet, singulièrement révélateur d'un fonctionnement discursif régulier : il semble, en première approximation, que cette tripartition théorique, qui trace une figure épistémologique en liant trois sommets interdépendants, puisse être définie comme une «formation discursive»²⁵⁵.

Lotman écrit :

Dire que la littérature possède son langage qui ne coïncide pas avec sa langue naturelle, mais qui s'y superpose – c'est dire que la littérature possède un système qui lui est propre de signes et de règles pour leur combinaison, qui servent à transmettre des informations particulières, non transmissibles par d'autres moyens²⁵⁶.

Placée devant l'homme qui parle, face au discours qui a son histoire, prenant pied dans le monde où il se forme, la poétique structurale s'est constituée, vis-à-vis des *paroles* projetées sur une *langue*, en isolant la *tranche* d'être du langage littéraire, celle-là même qui le *retranche* du reste. Dans l'espace que délimitent et resserrent les trois règles de la *transcendance immanente*, la spécificité du littéraire se définit triplement, c'est-à-dire que la représentation de la littérature dans le discours théorique se décline selon un triple enchaînement, qu'il faut envisager comme une interdépendance épistémologique et non pas nécessairement, dans une perspective chronologique, comme trois paliers successifs ou indépendants ; la poétique noue avec le texte une triple relation, donc, fonctionnelle, formelle et systématique, qui vient abstraire le *langage du monde*, de l'*histoire* et des *subjectivités* où il s'ancre, et qui médiatise en principe les rapports du texte avec l'hétérogène qui forme ses ailleurs. On peut analyser, à partir d'exemples nombreux, la configuration et les ramifications de cette figure triangulaire.

1. Une *relation distinctive*. Cette opération en est une de division ou de séparation de la littérature. Le principe de distinction, en lui-même, est d'ordre fonctionnel : au sein d'un *système* général du langage, il isole une *fonction* particulière, dont les règles diffèrent par rapport au régime commun du langage ordinaire, dans son usage référentiel

²⁵⁵ «Dans le cas où on pourrait décrire, entre un certain nombre d'énoncés, un pareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu'on a affaire à une *formation discursive*» (M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 56.)

²⁵⁶ I. Lotman, *La structure du texte artistique*, p. 52.

et sa vocation supposément communicative. Selon cette logique, il faut dès lors opposer un «discours transparent», qui s'efface derrière le lien de la signification et s'épuise dans sa fonction de signe, orienté vers autre chose que lui-même, à un «discours opaque», qui est à lui-même sa propre fin et existe comme objet perceptible. «Le ``caractère propre`` du discours, qu'on appelle aujourd'hui sa fonction poétique, le rend opaque, tel un habit sur un corps invisible, et nous permet de le voir pour la première fois²⁵⁷.» Exprimant sa propre présence, le langage montre son irréductibilité à la référence. Dans le sillage des conceptions de la motivation du langage poétique énoncées par Mallarmé et Valéry, Genette pouvait ainsi définir, dans *Figures II*, l'«état poétique du langage» comme le rêve d'une réduction de l'écart constitutif qui fonde la langue, de l'arbitrarité qui, comme une déchirure, relie conventionnellement le signe comme objet à l'objet qu'il signifie. Cette «motivation», qui fonde la «véritable structure» du langage poétique en l'isolant du «parler quotidien», elle réside dans

l'attitude de lecture que le poème réussit (ou, plus souvent, échoue) à imposer au lecteur, attitude motivante qui, au-delà ou en deçà de tous les attributs prosodiques ou sémantiques, accorde à tout ou partie du discours cette sorte de présence intransitive et d'existence absolue qu'Éluard appelle l'*évidence poétique*²⁵⁸.

Mais cet être même du langage ne figure pas nécessairement l'antithèse de la référence. Sur ce point, notamment, la méthode structurale tend à se distinguer du premier formalisme articulé autour de l'autonomie phonique du vers russe ; de la fonction référentielle, l'opacité du langage peut activer l'une des modalités, en lui (or)donnant une orientation ou une direction par laquelle le langage, étant d'abord un *signe*, se recourbe sur soi en se prenant pour objet. La *référence* se dirige alors de lui vers lui-même, qui n'est plus exclusivement la *monstration* immédiate d'une matérialité. Avec cette *dimension sémiologique*, et non plus seulement matérielle, du langage, les conditions semblent être réunies pour que puissent apparaître et se développer les théories de l'autoreprésentation et de la spécularité narrative. «Laclos symbolise ainsi une qualité profonde de la littérature : le sens dernier des *Liaisons Dangereuses* est un propos sur la

²⁵⁷ T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll. «Langue et langage», 1967, p. 102.

²⁵⁸ G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1969, p. 150.

littérature. Tout roman raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire²⁵⁹.»

Dans le récit, il devient donc possible de découper ce que la linguistique désigne comme des «niveaux²⁶⁰» narratifs, pour repérer des «récits au second degré», ou «métadiégétiques», qui peuvent donner lieu à «la fameuse structure *en abyme*²⁶¹». Il ne faut pas s'étonner qu'une théorie de l'autoreprésentation ait pu s'élaborer, logiquement, dans le cadre d'une poétique structurale liée à la conception sémiologique du langage comme système de *signes* : elle ne fait que déporter sur ce nouveau plan d'analyse ce qui n'est toujours encore qu'une théorie de la motivation narrative²⁶², déployée sur le plan d'une (trans)linguistique du discours plutôt que sur celui d'une linguistique du mot ou de la phrase. Le récit ne peut *être* que dans la mesure où il raconte en même temps, mise en scène ou retour sur soi de la «communication narrative», les modalités de son existence ou, pour mieux dire, sa justification thématique à exister : «le récit est, par une astuce vertigineuse, la représentation du contrat qui le fonde : dans ces récits exemplaires, la narration est théorie (économique) de la narration²⁶³». La parenthèse qui signale une «économique» de la narration n'est pas, chez Barthes, sans conséquence : manifestation, c'est-à-dire motivation au sens des formalistes, d'un désir de raconter, le récit peut apparaître comme une «fantaisie» freudienne, ou comme un analogon du rêve. Ses éléments deviennent la garantie déguisée de sa poursuite, comme le rêve de Freud avait toujours pour fonction fondamentale de garantir la satisfaction du désir de dormir²⁶⁴.

2. Une *relation descriptive*. Elle se trouve impliquée par la précédente, dans la mesure où la distinction fonctionnelle d'un usage littéraire du langage suppose la

²⁵⁹ T. Todorov, *Littérature et signification*, p. 49. Ou encore : «c'est ce moment qui permet le dédoublement de l'intrigue et l'apparition de l'histoire de la création, où tout le récit, telle une image en abyme, se retrouve comme sa propre partie constitutive.» (p. 48.)

²⁶⁰ Ainsi, Benveniste : «La notion de niveau nous paraît essentielle dans la détermination de la procédure d'analyse. [...] La procédure entière de l'analyse tend à délimiter les *éléments* à travers les *relations* qui les unissent.» (Émile Benveniste, «Les niveaux de l'analyse linguistique» [1962], *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1966, p. 119.) La spécularité narrative, par exemple, suppose une relation entre les niveaux de l'énoncé et de l'énonciation du récit.

²⁶¹ G. Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2007 [1972], p. 242.

²⁶² Dans le cadre d'une description translinguistique de ce type, Greimas définissait aussi, en 1972, une motivation poétique «comme la réalisation des structures parallèles et comparables établissant des corrélations significatives entre les deux plans du langage [plan du contenu et plan de l'expression] et donnant, de ce fait, un statut spécifique aux signes-discours ainsi manifestés.» (Algirdas J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, coll. «L», 1972, p. 23.)

²⁶³ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, p. 88.

²⁶⁴ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Flammarion, coll. «Champs classiques», 2010, 278 pages.

possibilité d'en faire la description formelle, la capacité de produire un savoir en articulant des *concepts* et des *procédures* d'analyse. Si le formalisme était aussi une description, ce sont ici ces procédures analytiques qui changent, au profit d'une représentation sémiologique du langage. Greimas écrit, par exemple, que la spécificité du discours poétique «ne pourra lui être reconnue que si l'effet produit est justifié par un arrangement structural du discours qui lui soit propre.» Il poursuit : «Reconnaissant que le discours poétique est en réalité *un discours double* déployant ses articulations sur les deux plans – celui de l'expression et celui du contenu», la «sémiotique poétique» doit se montrer en mesure d'«établir une *typologie de corrélations possibles* entre les plans de l'expression et du contenu et, par voie de conséquence, d'instituer une *typologie d'objets poétiques*²⁶⁵».

Dans cette perspective, Jakobson a comparé, dans son texte de 1961 sur la «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie», la juxtaposition syntagmatique des éléments morphologiques au montage cinématographique en séquences autonomes, qui peut «faire naître dans l'esprit du spectateur des idées que ces prises de vues ou que ces séquences ne seraient pas susceptibles, par elles-mêmes, de suggérer²⁶⁶.» La procédure descriptive vise à lier indissolublement, dans le cadre d'un fonctionnement sémantique propre au «langage poétique», une forme à une signification ; on peut dire, en cela, qu'elle dérive plus ou moins directement d'une forme de pensée formaliste qui définissait, semblablement, le «fond» ou le contenu comme manifestation de la forme elle-même. C'est aussi sur ce plan descriptif que prend d'abord son sens le principe d'intégration qui préside, dans l'analyse structurale du récit, la recherche d'un «réseau de subrogations» qui mène «des plus petites matrices aux plus grandes fonctions²⁶⁷», ou encore le principe très formalisé en vertu duquel la «fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison²⁶⁸». La description retrouve, avec la division et la mise en relation des «niveaux» d'analyse, la systématisme du texte littéraire :

²⁶⁵ Algirdas J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, p. 7.

²⁶⁶ R. Jakobson, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie», *Huit questions de poésie*, p. 100.

²⁶⁷ R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits» [1966], *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 31.

²⁶⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 220.

Toute description non prévenue, attentive, exhaustive, totale, de la sélection, de la distribution et de l'inter-relation des diverses classes morphologiques et des diverses constructions syntaxiques dans un poème donné surprend le praticien lui-même par la présence inattendue, frappante, de symétries et d'antisymétries²⁶⁹.

Le même problème a été soulevé, d'ailleurs, par l'étude de la figuralité du récit, dont la forme et l'arrangement narratif, le type d'enchaînement et la mise en séquence des unités participent à la production du sens. Les «figures du récit, c'est le récit qu'on perçoit en tant que tel²⁷⁰.» Le sens perçu est, en même temps, une forme perceptible.

3. Une *relation projective*. À son tour, elle se trouve appelée par la procédure descriptive, impliquée par son langage de description et ses catégories de classement : la projection est responsable d'une mise en système, et répercute ainsi, à grande échelle, la logique de distinction, propre à la linguistique structurale, entre syntagme et paradigme. Elle complète les deux relations précédentes : entérine la distinction fonctionnelle et consolide la description formelle. Avec la projection, toute manifestation textuelle particulière, comme l'unité d'un syntagme, doit pouvoir s'analyser comme l'*instance* localisée d'une *spécificité* paradigmatique. Il s'agit donc bien d'une projection du variable sur les lois de son invariance, le report d'une immanence sur la transcendance dont elle est en quelque sorte l'incarnation. «Dans ce sens, on pourrait dire que *le poétique* sélectionne ses formes dans les inventaires que lui offre *la poétique*²⁷¹.» La recension des figures rhétoriques n'a, en un certain sens, pas d'autres fonctions.

Suivant cette règle projective, dans son articulation aux deux précédentes, Jean Cohen peut définir, dans sa *Structure du langage poétique* en 1966, la poétique comme une «stylistique de genre», ayant préalablement fait correspondre la poésie à un «genre de langage» spécifié, caractérisé en fait par des écarts à la norme statistiquement mesurables. Il postule ainsi «l'existence dans le langage de tous les poètes d'un invariant qui demeure à travers les variations individuelles, disons une même manière de dévier par rapport à la norme²⁷²». Et comme les textes poétiques, les *récits* vont pouvoir apparaître comme la dilution d'un concentré, et l'*œuvre* en général, se rabattre sur «les virtualités du discours

²⁶⁹ R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, p. 97-98. Ce principe d'une description structurale est mis en application dans l'analyse que Jakobson et Lévi-Strauss ont proposée, en 1962, des «Chats» de Baudelaire.

²⁷⁰ T. Todorov, *Littérature et signification*, p. 70.

²⁷¹ Algirdas J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, p. 17.

²⁷² Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 14.

littéraire, qui l'ont rendue possible : c'est ainsi, écrit Todorov dans «Les catégories du récit littéraire», que les études littéraires vont pouvoir devenir «une science de la littérature²⁷³.» Mise en lumière d'une série de procédés, le récit porte toujours avec lui la zone d'ombre d'où il se détache, le fond commun sur lequel il se découpe. Le double mouvement, inductif et déductif, d'une poétique structurale se situe sur un axe de verticalité : de haut en bas, une essence préconstituée se dissémine dans des formes textuelles particulières, chaîne qui pourra être ensuite remontée par l'analyse, apte à préciser, sur la base de l'expérience, le *corpus* de règles abstraites qui constituera ce que Barthes appelle la «langue du récit», c'est-à-dire plutôt le langage de description institué par le discours théorique de la poétique.

Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions de récits? Elle est par force condamnée à une procédure déductive ; elle est obligée de concevoir d'abord un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une ``théorie``), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent : c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle trouvera, munie alors d'un instrument unique de description la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle²⁷⁴.

Cette relation projective définit le type de rapport qu'il faut entretenir avec le texte pour y déceler, comme dans une superposition de deux plans distincts, le *code* littéraire et le *message* textuel particulier. Elle caractérise, tour à tour, ce que Genette désigne, dans *Figures*, comme la «méthode structuraliste», la «science de la littérature» instaurée dans *Critique et vérité* et la «poétique» qui fonde le cadre de *Littérature et signification*. Reporter «le message dans le code²⁷⁵», c'est aussi, invariablement, analyser dans les œuvres la variation des sens non seulement engendrés mais aussi «engendrables», c'est-à-dire rendus possibles par «le sens vide qui les supporte tous²⁷⁶», par une sémantique que les structures portent *en creux*. La projection interroge ainsi les lois elles-mêmes de la représentation, les règles qui fixent l'utilisation du langage et qui permettent de distinguer diverses fonctions de son usage, puis d'y lire un «sens». Elle retrouve, rabattant la

²⁷³ T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communication*, 8. *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1981[1966], p. 131.

²⁷⁴ R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits» [1966], *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 9-10.

²⁷⁵ G. Genette, *Figures I*, p. 150.

²⁷⁶ R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 62.

manifestation sur le système dont elle émane, une *transcendance immanente* qui serait comme le point de naissance du sens et des formes.

Le langage devient ainsi, en lui-même, une structure de précompréhension, et le risque n'est jamais totalement évacué, pour le sujet qui écrit, d'être enfermé dans un cercle où, croyant dire son monde, il ne dit et ne répète que le langage, qui ne peut toujours imiter que lui-même, comme dans une *mimésis* renversée, supprimée, blessée. À bien des égards, le structuralisme s'est constitué comme une *théorie de l'origine*, du langage comme origine, mordant par là même sur un modèle d'explication génétique, mais qui se trouve fondamentalement détaché des «genèses» contre lesquelles Tynianov instituait le point de vue évolutif ; l'origine est ici d'ordre transformationnel, «pas de genèse des textes à partir de ce qui n'est pas eux, mais toujours et seulement un travail de *transformation*, d'un discours en un autre, du texte au texte²⁷⁷.» Le point de vue transformationnel n'entraîne donc aucun retour des contingences historiques, ni une percée dans le mur du langage, derrière lequel il y aurait une page blanche à partir de laquelle, Je-origine, une subjectivité pourrait s'énoncer elle-même. Il ne serait d'ailleurs peut-être pas exagéré de parler, entre les points de vue *génétique*, de l'histoire littéraire traditionnelle, et *transformationnel*, propre à la poétique structurale, de quelque chose comme un conflit des origines. La notion de transformation, qui suppose une origine verticale, «ressent, à travers chaque œuvre, qui n'est que de la parole, qu'il existe aussi une langue dont elle est une des réalisations²⁷⁸».

Il y a, on le voit, un enveloppement réciproque de la structure et de l'événement. L'œuvre ne s'arrache pas seulement au hasard²⁷⁹ ; en tenant compte de la régularité à partir de laquelle elle se construit, et parce qu'elle trouve justement son origine dans le langage lui-même, son pouvoir d'«interrompre la répétition», comme dit Barthes, est constamment menacé. Pour reprendre le mot de Foucault, la rationalité analytique de la méthode structurale nous «reconduit à ce lieu que Nietzsche et Mallarmé avaient indiqué lorsque l'un avait demandé : Qui parle? et que l'autre avait vu scintiller la réponse dans le Mot lui-même²⁸⁰.»

²⁷⁷ T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973 [1968], p. 94.

²⁷⁸ T. Todorov, *Littérature et signification*, p. 66-67.

²⁷⁹ R. Barthes, «L'activité structuraliste», *Essais critiques*, p. 225.

²⁸⁰ M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 394.

Dès lors que le discours de savoir noue avec le texte une relation projective, la notion de «genre littéraire» peut aussi prendre une nouvelle consistance théorique, et non plus seulement praxique et prescriptive, et devenir quelque chose comme un *tiers absent*, système de règles abstraites qui médiatise le rapport d'un sujet aux discours qu'il peut produire ou est susceptible de recevoir. «C'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des ``horizons d'attente`` pour les lecteurs, des ``modèles d'écriture`` pour les auteurs²⁸¹.» Le genre est une autre origine, hyponymique par rapport au langage en général. Il a ses règles de formation et, à moins d'une pratique réflexive, peut facilement devenir un impensé général, qui *produit* et *régule* ce avec quoi le sujet prétend *créer*. C'est en quoi, précisément, la théorie structuraliste²⁸² du langage comme origine peut être rapprochée, en particulier, de la psychanalyse et, en général, de la configuration à laquelle Foucault rattache le discours des sciences humaines tel qu'il se transforme au début du XXe siècle. «À l'horizon de toute science humaine, il y a le projet de ramener la conscience de l'homme à ses conditions réelles, de la restituer aux contenus et aux formes qui l'ont fait naître, et qui s'esquivent en elle.»

Cet «homme», dont parle Foucault, ne se présente donc pas comme une conscience réflexive, dans l'apodicticité d'une pleine présence à soi ; avec la littérature qu'il écrit, pourtant, pour se comprendre, il ne peut nouer avec lui-même, ni avec le monde, un rapport de pleine transparence. Il est, à l'inverse d'une subjectivité idéale et trompeuse, celui qui, par le travail du langage, se trouve séparé de lui-même, médiatisé dans son rapport à lui-même. Cette réflexivité, dont on a entrevu l'importance pour la «théorie littéraire», suscite une série de questions qui accompagnent la poétique comme une constante menace : dès lors que tout discours, que toute représentation se rapportent aux règles d'un langage qui coupe et découpe le monde sans jamais y prendre un accès immédiat, comment le théoricien lui-même pourrait-il se trouver, par un miracle inexplicable, à l'abri de cet arbitraire, c'est-à-dire hors du langage qu'il découvre chez les autres? Comment pourrait-il échapper, par un privilège indiscuté, à cette condition du langage qui mène à une déliaison relative des mots et des choses? Il faudra donc

²⁸¹ T. Todorov, «L'origine des genres», *La notion de littérature*, p. 34.

²⁸² S'il peut y avoir un sens à définir une catégorie aussi générale et extensive que le «structuralisme», c'est de ce point de vue où il faut l'entendre comme une théorie de l'origine (verticale) de la représentation.

questionner le fonctionnement de son propre savoir : la poétique structurale du littéraire sera toujours en même temps une poétique d'elle-même.

On le voit : cette représentation du langage comme origine pourrait bien être le point de liaison fondamental entre la «théorie littéraire» et la méthode structurale. Inévitablement, la poétique voit alors se rétrécir, sur la base d'une unique condition langagière, la distinction entre son langage-objet et son métalangage. Pour cette raison, on peut dire que le véritable objet de la «théorie littéraire», ce n'est pas la littérature mais la *relation discursive* que la poétique doit nouer avec elle pour analyser sa spécificité : cette relation est, comme on vient de le voir, une tripartition régulière qui rapproche la poétique structurale de la recherche d'une *transcendance immanente*.

On vient de décrire le rapport étroit qui lie ce dernier principe à l'autoréflexivité de ce que j'appelle, au sens restreint, la «théorie littéraire» ; on peut maintenant reprendre, à la lumière de ce qui précède, la discussion sur l'*abstraction objective*, opération qui, dans le sillage du formalisme russe, a continué de régler la formulation d'une poétique structurale. Mais n'est-elle pas nécessairement conduite, sous le signe d'une réflexivité menaçante, à effacer ses lignes pour laisser place, éventuellement, à un nouveau mode de construction du savoir?

L'abstraction objective

À l'origine de toute littérature se trouve donc une fonction distinctive selon laquelle «un message [...] tend partiellement à se résorber en spectacle²⁸³». C'est le spectacle du code, condition de possibilité de toute représentation, donc de tout rapport au monde en tant qu'il peut être noué par le langage. Comme pour la «littérarité» des formalistes, il résulte de cette théorie de l'origine une conception de la spécificité littéraire comme *médiation* : l'autonomie de la littérature signale et signifie le rôle médiateur de la littérarité, qui est comme le prisme à travers lequel, en extrapolant sur la suite de l'exposé, le lecteur peut trouver un accès au monde. On peut dire qu'en isolant cette autonomie elle-même *en tant que médiation*, la méthode structurale isole moins la littérature du monde que son propre discours sur sa spécificité d'objet.

²⁸³ G. Genette, *Figures I*, p. 146.

C'est précisément cette règle épistémologique que j'ai désignée, à quelques reprises, comme une *abstraction objective*, opération qui consiste à délimiter l'espace d'un savoir en lui fixant son objet ; opération qui engage moins, disait-on plus haut, une conception globale de la littérature qu'un arrêt, qu'une objectivation de la littéarité, qu'une prise de vue, «scientifiquement» stoppée dans le temps, sur son aspect le plus irréductible, aspect qui, replacé dans le mouvement de la «vie» du texte, est médiation du sens plutôt que suppression complète. De cette façon, l'un des enjeux de la poétique a été de tenir, en suspension, abstraite de l'amont et de l'aval, cette médiation qu'il fallait théoriser pour elle-même, sans la raccrocher en dernière analyse au procès où elle joue son jeu et ses effets historiques, sans la replacer dans la dialectique de l'objet et du sujet, ce que bientôt vont tenter de faire les approches du texte littéraire issues de l'herméneutique, et que Ricoeur illustrera exemplairement, au début des années 1980, en réarticulant «mimésis II» et «mimésis III²⁸⁴». Avant d'en venir au problème du spécifique lorsqu'il se trouve ressaisi par la *lecture*, dont la prochaine section examinera certaines propositions, il faut maintenant examiner ce qui lie, dans la poétique structurale, l'abstraction objective et une théorie de la spécificité comme médiation du sens, prisme déformant qui assure une déprise du langage d'avec le monde.

*

On a vu que la découverte du *langage comme origine* tendait à abolir, sur la base d'une même condition langagière, toute distance incompressible entre la littérature et la critique littéraire, entre le langage-objet et le métalangage, qui se voit destitué de sa prérogative logique. Dès lors que lui aussi peut être investi de sa «littéarité partielle²⁸⁵» ; dès lors aussi que l'activité propre de ce langage théorique assume, selon Genette, une fonction analogue à celle que Lévi-Strauss reconnaît au «bricoleur» de *La pensée sauvage* ; dès lors que la méthode structurale se trouve reconnue comme «inventant» ce qu'elle analyse, qu'elle est réputée fonctionner comme la reconstitution d'un objet à l'intelligibilité invisible qu'elle projette sur une «structure» qui n'est toujours qu'un

²⁸⁴ On peut consulter, pour une discussion claire et succincte de ce problème, la section qu'il consacre à «Mimésis III», dans le premier tome de *Temps et récit* : «Le moment est venu de concentrer la réflexion sur la transition entre *mimésis II* et *mimésis III* opérée par l'acte de lecture.» (P. Ricoeur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1983, p. 144.)

²⁸⁵ G. Genette, «Structuralisme et critique littéraire», *Figures I*, p. 147.

«*simulacre* de l'objet, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel» ; dès lors, donc, qu'il n'y a plus «aucune différence *technique* entre le structuralisme savant d'une part et la littérature en particulier²⁸⁶», dont le travail est également de rendre aux choses une intelligibilité inédite ; dès lors que les deux activités relèvent d'un travail de la *mimésis*, comment le discours théorique pourrait-il être lui-même autre chose qu'un langage régulier, qu'un «système modélisant secondaire» à son tour?

Je n'invente pas cette question pour y projeter ma propre lecture de la méthode structurale ; la «théorie littéraire» la posait déjà littéralement, et la poser à *nouveau*, c'est simplement se demander d'où l'on vient. Barthes demande : «Comment croire en effet que l'œuvre est un *objet* extérieur à la psyché et à l'histoire de celui qui l'interroge et vis-à-vis duquel le critique aurait une sorte de droit d'exterritorialité?» Le discours de savoir est tenu de démystifier ses origines, de localiser ses présupposés, puis de reconnaître ses propres limites. Barthes continue : «toute critique est critique de l'œuvre et critique de soi-même ; pour reprendre un jeu de mots de Claudel, elle est connaissance de l'autre et co-naissance de soi-même au monde²⁸⁷.» Aucune conviction profonde, ici, de l'imédiateté du texte à lui-même ; la «théorie littéraire» est, en son fondement, une critique de cette illusion, et donc, au sens étymologique, une *critique* des langages. La poétique ne se tient pas hors de cet espace du soupçon, puisque le structuralisme est, selon le mot de Derrida, le «formidable mouvement d'une inquiétude sur le langage²⁸⁸». L'«œuvre en elle-même» ne désigne plus que l'objet d'une recherche, qu'un certain langage de description parmi d'autres possibles²⁸⁹. L'immanence de l'objet littéraire se brise quand, à sa place, ne demeure qu'une relation médiante entre deux discours. Todorov se demande, dans sa *Poétique* : «Comment peut-on articuler un discours qui soit immanent à un autre discours?²⁹⁰»

²⁸⁶ R. Barthes, «L'activité structuraliste», *Essais critiques*, p. 222-223.

²⁸⁷ R. Barthes, «Qu'est-ce que la critique?», *Essais critiques*, p. 263.

²⁸⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1967, p. 9.

²⁸⁹ La critique littéraire, selon Genette, se constitue en poétique structurale en abandonnant la «recherche des conditions d'existence ou des déterminations extérieures – psychologiques, sociales, ou autres – de l'œuvre littéraire, pour concentrer son attention sur cette œuvre en elle-même.» (G. Genette, *Figures I*, p. 156.

²⁹⁰ T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973[1968], p. 17.

Le *spécifique* ne peut plus être la propriété d'un objet considéré en lui-même, en toute *objectivité*. Il n'est plus une catégorie ontologique dès lors qu'il est une *notion relationnelle* et qu'il tient dans le rapport du discours à l'objet qu'il constitue. Il ne peut y avoir de spécifique sans une *analyse du spécifique*. C'est, presque paradoxalement, à cette racine de suspicion que vient se greffer à la fois la prétention à la scientificité et la critique de la «science», double jeu qui a durablement marqué la formation de la théorie littéraire. Si la catégorie du *spécifique*, dans la méthode structurale, a pu sembler si près de ce qui, culturellement, s'institue et se reconnaît comme *scientifique*, c'est parce que la *spécificité* est une rationalité analytique, un discours et non un objet, et non pas un discours sur les *faits* mais un discours sur les *lois* qui leur sont extérieures et qui figurent pour eux comme une *origine* où l'on peut prendre et puiser la compréhension de leur identité objective, c'est-à-dire précisément de leur différence.

Avec la spécificité, la poétique ne s'enferme ni dans le texte singulier, ni, en somme, dans la littérature ; elle s'immobilise sur la relation du texte à cette littérature, que les formalistes appelaient «littéarité». En tant que théorie de l'origine, elle vise «la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre²⁹¹». À l'inverse d'une critique d'interprétation, d'une part, elle s'institue, comme une «radioscopie²⁹²» de l'œuvre, comme la recherche d'un abstrait de formes à découvrir, dont l'intelligibilité est gardée, mise à l'abri de l'immédiatement visible ; à la différence, d'autre part, de ce que Wellek et Warren appelaient les «approches externes», elle retrouve cette détermination, qui est surtout le *négatif* du sujet, du monde et de l'histoire, en quoi consiste la littéarité, «cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire». De cette spécificité du «discours littéraire», toute œuvre figure en quelque sorte l'extrait ou l'exemple, liée par une relation d'exemplification à la «structure abstraite» dont elle n'est qu'une «des réalisations possibles²⁹³». Avec la littéarité, les notions de *littérature* et de *corpus* ne sont déjà plus superposables. Le second est un système quantitativement clos, ordonné selon un principe d'homogénéité, et qui fixe un corps d'énoncés pour permettre l'examen de leurs relations ; la première est un système

²⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁹² G. Genette, *Figures I*, p. 158. Regard extérieur, dit Genette, et «traversant la substance de l'œuvre pour atteindre son ossature.»

²⁹³ T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, p. 19.

qualitativement ouvert, un ensemble de virtualités, comme la forme infinitive d'un Verbe par rapport à ce qu'il recèle de conjugaisons en puissance. La littérature réelle s'efface derrière la littérature possible. Todorov écrit, à propos de la poétique structurale :

Le but de cette étude n'est plus d'articuler une paraphrase, un résumé raisonné de l'œuvre concrète, mais de proposer une théorie de la structure ou du fonctionnement du discours littéraire, une théorie qui présente un tableau des possibles littéraires, tel que les œuvres littéraires existantes apparaissent comme des cas particuliers réalisés. L'œuvre se trouvera alors projetée sur autre chose qu'elle-même, comme dans le cas de la critique psychologique ou sociologique ; cette autre chose ne sera plus cependant une structure hétérogène mais la structure du discours littéraire lui-même²⁹⁴.

Mais Todorov n'arrive plus, en même temps, à dissocier poétique et interprétation. La relation descriptive, qu'il faut nouer avec le texte pour remonter le point de fuite qui mène de lui à sa transcendance, engage toujours déjà une relation interprétative. Comment décrire sans interpréter? Évoquant le «cercle herméneutique», Todorov indique l'impossibilité d'un «commencement absolu» et l'importance, qui en découle, de reconnaître «la pluralité nécessaire des interprétations²⁹⁵.» N'est-ce pas l'objectivation de la littérature qui se trouve ici mise en péril? Alors que description et interprétation commencent à passer l'une dans l'autre, n'est-ce pas l'*abstraction objective* elle-même qui devient illusoire, comme démythifiée par la réflexivité fondamentale de la «théorie littéraire»? Cette circularité n'implique-t-elle pas l'impossibilité de théoriser la médiation du littéraire sans en même temps retrouver, à travers sa spécificité, le monde médiatisé?

On peut comprendre comme une réponse à cette question l'article que Ricœur fait paraître en 1970, sur «Qu'est-ce qu'un texte?». Pour saisir l'essentiel de son propos, on peut d'abord prendre l'exemple de la description morphologique du conte russe proposée par Propp, et montrer que *poétique* et *interprétation* se compénètrent à proportion même du fait qu'elles circulent dans le même espace, le texte particulier, et qu'elles y croisent les mêmes structures, même si elles les traduisent différemment. Deux traductions possibles des énoncés du texte : ou bien dans le langage d'un sujet-lecteur qui pourrait les lire sans les *transformer*, donc sous la forme où elles sont données à la *lecture* de l'œuvre, comme discours sur le monde ; ou bien dans le langage d'une *description*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

théorique valant comme modèle déductif et ensemble de classes nominales pour les subsumer sous de nouvelles catégories, jeu essentiel qui consiste à pouvoir *nommer*, comme les équations et le système des «fonctions» avec lesquelles l'analyse structurale de Propp aligne des mots, «éloignement», «interdiction», «transgression», «information²⁹⁶», etc. Cette seconde traduction, théorique et descriptive, loin d'arracher le texte à son sens pour le reporter sur des structures stériles et muettes, condense ce sens, comme on le voit, en une série de termes paradigmatiques qui lui donnent pour ainsi dire davantage de *présence*²⁹⁷. Si la structure fait le drame, l'analyse structurale redouble son aspect dramatique. Et comme le demande Ricoeur, n'est-ce «pas alors la fonction de l'analyse structurale de récuser une sémantique de surface, celle du mythe raconté, pour faire apparaître une sémantique profonde qui est, si j'ose dire, le sémantique vif du mythe?²⁹⁸»

C'est sans doute la raison pour laquelle les analyses de Barthes, produites à même une méticuleuse écoute sémiologique, arrivent généralement si bien à se prémunir contre la menace d'une réduction aux structures. Dans *Sur Racine*, jamais son attention ne s'épuise dans une stricte recension des formes que peut prendre la structure fondamentale du tragique racinien, celle, selon lui, de la «relation de force» médiatisée par un *logos* qui vaut lui-même comme *praxis* ; Barthes dramatise lui-même, par la mise à nu des structures, ce qui fait pour lui le sens du théâtre racinien, dont il permet en quelque sorte, un peu comme chez Propp, l'effeuillement et la concentration.

Poétique et interprétation tendent ainsi à s'appuyer l'une sur l'autre. Les distinguant sans les dissocier, la poétique cherche à délimiter son espace plutôt qu'à exclure d'autres formes de discours. Todorov écrit : «Entre poétique et interprétation, le rapport est par

²⁹⁶ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, 254 pages.

²⁹⁷ Propp dramatise le sens par son opération de transcription elle-même, faisant passer un langage narratif, en situation culturelle, dans un langage non narratif, en situation de décomposition logique. Cette décomposition en préserve la trace sous une forme sédimentée, et préserve ainsi le sens que les structures médiatisent. Mais ce n'est plus le cas lorsque, achevant de formaliser son modèle de description, Propp retraduit son langage non narratif (traduction au deuxième degré) dans un langage propre à une rationalité analytique : les équations qu'il place en annexe à son ouvrage. On est ici en présence d'un fait significatif du point de vue des rapports épistémologiques au texte littéraire : une seule et même perspective théorique, celle de la description morphologique du récit, peut ainsi rendre compte de ses analyses sous deux formes totalement distinctes, et ce faisant produire deux types de savoir non moins différents selon la modalité d'écriture qu'elle choisit, selon qu'elle donne à lire ses résultats avec le langage ordinaire ou avec un langage issu d'une formalisation mathématique.

²⁹⁸ P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 173-174.

excellence celui de complémentarité²⁹⁹.» Il n'y a donc pas opposition, ni non plus une résignation au pur subjectivisme. La complémentarité, en elle-même, est l'affirmation qui fonde une double négation : refus de l'opposition et rejet, en même temps, de la renonciation à contrôler la validité d'un discours. Sa visée est dialectique : elle est la relation qui, par excellence, cherche à dépasser le relativisme sans rejeter la relativité. «Aucune des deux activités n'est première par rapport à l'autre : elles sont toutes deux ``secondaires``. Cette interpénétration intime» définit donc un «va-et-vient incessant entre la poétique et l'interprétation³⁰⁰.» Mais comment, dès lors, va-t-il rester possible d'abstraire la littéarité, comme médiation, de ce qu'elle médiatise? L'*abstraction objective* touche ici un point de fracture, même si la relation *complémentaire* permet de préserver, en apparence tout au moins, la spécificité de la poétique structurale.

Celle-ci, en effet, doit dès lors se placer au service du sens, puisqu'elle en est, de toute façon, indétachable. Une «science de la littérature», à laquelle Todorov fait correspondre la poétique, devra donc se constituer comme l'analyse de la *condition* même du sens, de sa condition de possibilité dans la configuration du texte. Devant une même œuvre, écrit aussi Genette, il est possible de concilier une herméneutique qui «parlerait le langage de la reprise du sens et de la recréation intérieure», et une poétique qui viendrait y articuler celui «de la parole distante et de la reconstruction intelligible³⁰¹.» La même année, en 1966, le «et» de *Critique et vérité* n'indique pas une implication nécessaire qui donnerait à la critique à la fois son objet et sa visée (*la vérité*), et c'est en cela précisément qu'il peut apparaître comme une réponse aux reproches de l'«ancienne critique». Il ne marque pas non plus une relation d'opposition, qui définitivement, irrévocablement, viendrait disjoindre la vérité de la critique ; il nomme l'horizon d'une union possible, en définissant la condition langagière de l'activité signifiante, lecture aussi bien qu'écriture : la vérité du sens, tel qu'il se marque dans le langage littéraire, sera de pouvoir échapper, précisément, à la fixation et l'absolu d'une vérité. «Et nous sommes dans la vérité, car nous refusons alors que le mort saisisse le vif, nous libérons l'œuvre des contraintes de l'intention, nous retrouvons le tremblement mythologique des sens³⁰².»

²⁹⁹ T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, p. 21.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

³⁰¹ G. Genette, *Figures I*, p. 161.

³⁰² R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 65.

*

On peut résumer en disant que, si l'*abstraction objective* a pu fonder la poétique structurale, ce n'est donc pas à la manière d'un monopole de légitimité, ni même sans une réflexion sur ses propres conditions. Elle ne fixe pas, pour l'ensemble du discours sur la littérature, un seuil de normativité exclusif et universalisable en deçà duquel il resterait invalide, injustifié ; elle a spécifié un champ d'enjeux, que l'on peut comparer à un champ de vision. La réduction de champ qu'elle opère s'attaque essentiellement à la transparence du langage : elle insiste sur son être, opacifie sa présence, moins pour annuler, en principe, toute référentialité que pour rendre compte du trouble qui affecte nécessairement son évidence, comme si devant une fenêtre, elle arrêta son regard à la *texture* de la vitre. On peut bien apercevoir, à la surface du texte, miroiter les signes d'une subjectivité d'écrivain, celle-ci est pourtant médiatisée, souvent jusqu'à son effacement dans l'épaisseur du langage ; on peut bien y lire les échos d'une histoire et le bruit d'un monde, la poétique annonce que cet ancrage est aussitôt littérisé, risquant de perdre une part de sa consistance derrière la brillance d'un code autonome.

Barthes a fréquemment discuté cette impossibilité d'atteindre un signifié sans passer par la grille d'un signifiant, où en chemin l'histoire et le monde perdent une part significative de clarté, le langage de sa transparence et le sujet, parce que justement il est *écrivain*, de son expressivité subjective. Dans son écriture même, l'«écrivain» de Barthes «perd tout droit de reprise sur la vérité, car le langage est précisément cette structure dont la fin même [...], dès lors qu'il n'est plus rigoureusement transitif, est de neutraliser le vrai et le faux³⁰³.» Cette déchirure risquerait de placer irréversiblement le sens dans l'inatteignable si l'être du langage n'était pas, en même temps, *médiation*. Soit ; le problème reste entier, cependant, pour la méthode structurale de savoir, non plus *comment* il médiatise, mais *ce* qu'il médiatise. Devant ce problème, la *critique du langage* s'efforce de montrer la pluralité des réponses possibles en fonction du langage de description choisi pour effectuer l'analyse. La «théorie littéraire» cherche ainsi à montrer que chacun des «systèmes modélisant secondaires», la poétique y compris, tire avec lui son langage et ses critères pour faire apparaître, non seulement l'*objet* sous l'une

³⁰³ R. Barthes, *Essais critiques*, p. 155.

ou l'autre de ses figures, mais les règles du sens et de la signification³⁰⁴. Comment délimiter à la surface des signifiants, demande Barthes, les unités qui signifient, mots, phrases, «fonctions» ou «lexies»? Et les parties signifiantes de l'œuvre de celles qui peuvent être oubliées? Bref comment découper, dans la matière même du langage, ce qui permet d'en sortir? Comment tourner la feuille de Saussure, et de quelle façon faut-il découper ses morceaux, pour passer d'une face à l'autre du signe? Même problème sur le plan du signifié. «Si l'œuvre signifie le monde, à quel niveau du monde arrêter la signification?³⁰⁵»

L'interprétation se pose, qu'il est désormais impossible de contourner : elle fissure l'édifice d'une *abstraction objective*, qui tenait le texte tout entier dans sa condition d'objet, soumis de bord en bord à l'objectivation. Cette condition objective posait, essentiellement, deux obstacles à la «subjectivité dans le langage» : le «je» et le marquage déictique permettaient à un sujet, inexistant comme *tel* sans son discours, de se poser «comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience³⁰⁶». Deux obstacles dans la mesure où la spécificité est, à la fois, de deux ordres : une médiation objective par le «texte», qui distingue l'écriture de la parole et fait du langage une pure extériorité, une «pensée du dehors» qui désigne la place inoccupée de son énonciateur effacé par la distance, ou comme dit Barthes, de ce «rien du je que je suis³⁰⁷» ; et une médiation objective par la codification proprement littéraire du texte. En sorte que «la littérature n'énonce jamais que l'absence du sujet³⁰⁸».

La poétique s'est ainsi construite sur le rejet d'une conception de la subjectivité qui supposait «entre la ``personne`` et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude³⁰⁹». Occultant la dialectique entre subjectivité et objectivité, la lumière structurale demeurait sans ombre. Mais l'arrivée de l'interprétation ne fait-elle pas émerger, derrière, le sujet qui disparaît devant : la subjectivité du critique, qui n'est toujours en même temps qu'un lecteur?

³⁰⁴ R. Barthes, «Histoire ou littérature?» [1960], *Sur Racine*.

³⁰⁵ R. Barthes, *Sur Racine*, p. 159.

³⁰⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1966, p. 260.

³⁰⁷ R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 76.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 77.

³⁰⁹ R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Poétique du récit*, p. 40.

III

Historicité et spécificité. L'excès de la lecture

« La mort, quel déshonneur! Devenir soudain *objet*... »

E. M. Cioran

Cette lumière était donc un clair-obscur. La littéarité disparaîtra bientôt, sera rendue à l'épuisement alors que les règles du savoir sur le langage littéraire vont produire et dessiner les arêtes de nouveaux objets. Ce sont les lignes de force de ce déplacement que les deux dernières sections consacrées à l'analyse du spécifique vont maintenant tenter de restituer : en commençant, ici, par tirer les conséquences de cette «interprétation» que la poétique structurale s'est contentée de rapprocher, donc aussi de tenir à distance.

Nouvelle *médiation*, d'abord, que l'on nomme la *lecture*, et qui va permettre une dialectique entre objet et sujet, dont Sartre exprimait le mouvement lorsqu'il écrivait que «l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, ajoutait-il, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier³¹⁰», et les structures n'existent pas. La lecture est toujours ainsi en excès sur l'*objet*.

Dès lors que l'objectivation se trouve mise à mal, dans quelle mesure le concept de littéarité peut-il conserver sa valeur structurante? Ne commence-t-il pas nécessairement à s'effacer lorsque le sujet annonce sa présence? Certes, Mircea Marghescou en propose, en 1974, une ressaisie sur le terrain d'une «épistémologie de la lecture», et laisse à la «littéarité» son rôle transcendantal : il s'agit d'emblée, et explicitement, de reprendre sur de nouvelles bases le «projet» d'une science de la littérature, la description de sa spécificité irréductible qui chez les formalistes demeure irréalisée, selon Marghescou, dans la mesure où «cette spécificité n'est pas définie explicitement mais seulement sous-entendue³¹¹.» Certes, il s'agit donc toujours, en surface, de montrer que «la littérature est un discours ayant sa propre spécificité et sa

³¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1948, p. 48.

³¹¹ M. Marghescou, *Le concept de littéarité*, p. 18.

dynamique interne», puis d'analyser cette propriété constitutive, «c'est-à-dire la ``littéarité`` » ; celle-ci, pour Marghescou, n'est pas uniquement «condition de possibilité de toute œuvre individuelle et perspective nécessaire de sa lecture», mais se porte garante d'un «discours métalittéraire» pour lequel elle découpe un territoire déterminé, où il «pourrait passer à un stade explicatif sur le modèle de la science³¹²». Mais sur ce nouveau terrain, la littéarité n'est déjà plus objective. Elle ne désigne déjà plus la propriété intrinsèque, l'identité d'un *objet* clos sur lui-même.

L'«épistémologie de la lecture» n'est pas une sémiologie, ni une poétique structurale ; elle n'est pas, non plus, une linguistique textuelle ou un formalisme. Sa configuration est tout autre. Elle n'est pas encore, toutefois, une herméneutique, et quand elle parle du sens, c'est pour en analyser, d'abord, les conditions de possibilité. Ces conditions, elle ne les trouve plus dans une fonction distinctive du langage, ni dans l'indécidabilité constitutive d'un texte, résultant de l'être de son langage en tant qu'il se trouve déraciné des circonstances de son écriture. Elle les place maintenant dans une subjectivité lisante, placée devant le texte qui n'est sans elle que matière inerte : ce sujet, il active ou non un code de lecture spécifique en fonction duquel un *écrit* devient littérature. Elle reverse dans le pouvoir du lecteur la part de force qu'elle arrache à l'autonomie du langage. Mais ce nouveau pouvoir de lire, aussitôt, elle nous assure qu'il ne peut s'exercer que soumis à certaines conditions historiques. C'est son historicité à *lui* qui sera maintenant déterminante pour la spécificité du littéraire.

La question qui, maintenant, se pose à l'analyse épistémologique est de savoir si la notion de «littéarité» peut survivre à sa condition d'objet, hors de la configuration de savoir où elle s'est constituée, alors qu'elle se trouve placée devant l'excès de la lecture.

Histoire de la lecture et lecture de l'histoire

Le concept de littéarité paraît pour la première fois en 1974. Demeuré largement ignoré jusqu'à une date assez récente, cet ouvrage reste encore aujourd'hui relativement peu discuté. Et pourtant, il a proposé, à une époque où l'analyse du spécifique opérait massivement avec les catégories et selon les règles structurales, l'une des reprises

³¹²*Ibid.*, p. 20.

critiques les plus significatives du concept de littérarité. Il a dégagé les bases théoriques, autour du problème général de la lecture, d'une histoire de la littérature.

On peut dire d'abord que, sur le plan conceptuel, Marghescou conserve l'essentiel de la poétique jakobsonienne, pour n'en déplacer en quelque sorte que le lieu d'ancrage, le substrat qui rend ses notions descriptives opératoires : la «littérarité» n'est plus une catégorie linguistique, mais un régime de lecture parmi d'autres possibles, un type de rapport au texte qui injecte dans le langage sa «fonction poétique». Il y a maintenant quelque chose comme une *fonction poétique de la lecture*, en remplacement au fonctionnement poétique du signe, qui n'est plus inhérent au langage. Cette nouvelle fonction ne permet plus de définir un être de la littérature mais, plutôt, le propre d'un code de lecture, d'une certaine manière de lire et de se représenter la littérature. L'opacité du langage n'est plus objective ; elle devient elle-même l'effet de ce code de lecture, qui active un certain régime d'appréhension où «le mot comme mot» de Jakobson devient le mode spécifique de saisie du texte.

Marghescou semble ainsi supposer la possibilité, pour ce «code sémantique» spécifique, de s'enclencher indépendamment de l'objet, indépendamment de toute gouvernance par le langage lui-même, sa disposition en texte, ses procédés, ses parallélismes, les invites qu'il tend au lecteur, les accrocs qu'il place devant lui, bref, sa «texture» générale qui, selon le mot de Ricœur, «intercepte» le glissement vers la référence : «les mots cessent de s'effacer devant les choses ; les mots écrits deviennent mots pour eux-mêmes³¹³.» Inchangée dans sa structure différentielle, la *signification* linguistique ne se trouve pas, en elle-même, affectée par l'activation du code sémantique de la lecture ; celui-ci se surajoute de l'extérieur, et permet de passer de la *signification* linguistique, relation isologique entre un signifiant et un signifié, au *sens* du texte tel qu'il se trouve activé par le lecteur. À la dyade saussurienne, Marghescou substitue un modèle cherchant à rendre compte de cette médiation qui mène de la *signification* au *sens* : «au couple traditionnel», il «faudrait substituer la triade signifiant/signifié/fonctionnement et

³¹³ P. Ricœur, «Qu'est-ce qu'un texte?» [1970], *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1986, p. 158.

au code linguistique ajouter un code sémantique complémentaire et autonome³¹⁴.» Ou encore, réinterprétant le principe fonctionnel d'une distinction des usages du langage :

Le code linguistique reste stable : le même signifiant renvoie toujours au même signifié. En revanche un nouveau code sémantique remplace le code qui sert au décodage d'une conversation courante ou d'un article de journal. [...] Ce code-là au contraire n'est plus intentionnellement orienté vers la réalité concrète : le langage ne donne plus d'information directe sur le monde³¹⁵.

Ce code sémantique est un code interprétatif théoriquement distinct du code linguistique et des circonstances situationnelles de la lecture : il désigne ce que Marghescou appelle un «régime du texte», le «régime littéraire». S'il implique bien l'intervention du *sujet* de la lecture, son pouvoir dépend essentiellement, en revanche, de son caractère intersubjectif, donc aussi culturel et, surtout, *historique*.

Ce régime de lecture littéraire est donc un dépôt de culture. Son fonctionnement implique qu'il fasse l'objet d'une reconnaissance culturelle : «on lui accorde une existence intersubjective à l'intérieur de la culture contemporaine³¹⁶.» Le littéraire n'est donc pas donné complètement à l'aléatoire, car il implique une communauté d'appartenance. Si son régime de lecture est promu au rang de mode légitime de déchiffrement, il doit aussi s'accompagner de ce que l'analyse du discours appellerait, aujourd'hui, un «cadre herméneutique» : ce cadre assure le fonctionnement, le roulement et l'enchaînement des activités dans le champ littéraire en garantissant par décret, ou par un ensemble de stratégies de présentation relevant du «paratexte» et de l'«épitexte»³¹⁷, l'institution d'un secteur délimité de la production verbale comme «littéraire». Il garantit «que tel texte *doit* être interprété», lui qui se voit, dès lors, «prescrire un certain statut pragmatique, un mode d'existence dans l'interdiscours³¹⁸.» L'intersubjectivité du «régime de lecture littéraire» est donc nécessairement liée à toute une vitalité institutionnelle qui l'encadre. Il permet ainsi d'ordonner le monde et se porte garant d'un «ordre du discours» : il «révèle le fonctionnement spécifique de différents groupes de

³¹⁴ M. Marghescou, *Le concept de littérarité*, p. 39.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 40-41.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

³¹⁷ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1987, 426 pages.

³¹⁸ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratexte et scène d'énonciation*, p. 56.

messages dans différentes cultures» et sa «possession est indispensable à la compréhension authentique de ces messages³¹⁹».

Ainsi défini marqué par la relativité culturelle, le régime se caractérise par son historicité. Le détour par la lecture, en effet, fait passer l'être du langage et de la littérature dans l'histoire des manières de lire, où son universalité pourra toujours être démentie. Avec cette prééminence du sujet sur l'objet, la «littérarité» au sens des formalistes s'efface définitivement derrière le régime de lecture littéraire : le mot lui-même, très présent au début de l'ouvrage, ne sera d'ailleurs plus guère utilisé, et dans la seconde section de son livre, Marghescou montre comment la prétendue évidence de ce régime de lecture s'estompe dans l'histoire. On a vu, dans la première section, que l'«évolution littéraire» ne faisait, en somme, qu'historiciser la «perceptibilité de la forme», entretenant le visage de la «littérature», dont l'essence fondamentale n'était guère défigurée au contact de l'histoire mais confirmée plutôt par la variabilité d'un même substrat. Comme si le formalisme, imposant ses propres catégories épistémologiques au passé dont il prétendait rendre compte, balayait toute l'histoire d'un seul regard résolument fixé à l'amarre de son propre présent.

Cela explique que, pour Marghescou, il apparaisse «nécessaire maintenant de procéder à l'opération inverse, de décomposer la synchronie en diachronie et de faire de celle-ci un objet d'étude spécifique³²⁰.» Livré à l'histoire, le régime de lecture littéraire voit apparaître autour de lui une multiplicité d'autres régimes possibles, dont l'étude du passé peut dès lors nous livrer les secrets. Cette nouvelle conscience historique qui, en quelque sorte, se radicalise, cette nouvelle historicité dont Foucault avait, quelques années plus tôt dans *Les mots et les choses*, analysé les implications, qui se trouvait aussi au fondement de l'herméneutique gadamérienne et qui, au même moment, concourait à l'élaboration de l'esthétique allemande de la réception, cette nouvelle conscience historique semble dessiner les traits d'une nouvelle analyse du spécifique, qui fait passer l'une dans l'autre la lecture de l'histoire et l'histoire de la lecture.

Cette conscience historique forme pour le savoir sur le langage «un milieu d'accueil à la fois privilégié et dangereux» : en son fondement, elle entoure les savoirs

³¹⁹ M. Marghescou, *Le concept de littérarité*, p. 44.

³²⁰ *Ibid.*, p. 109.

«d'une frontière qui les limite, et ruine d'entrée de jeu leur prétention à valoir dans l'élément de l'universalité. Elle révèle de cette manière que si l'homme – avant même le savoir – a toujours été soumis aux déterminations», il «n'est pas pour autant l'objet intemporel d'un savoir qui, au moins au niveau de ses droits, serait lui-même sans âge³²¹.» Sur cette base, on comprend que la réception du formalisme russe, que fait Marghescou, ne peut que rouvrir le problème, pour le poser à neuf, des rapports entre synchronie et diachronie³²². La spécificité esthétique du texte littéraire avait déjà, chez les formalistes, son historicité propre ; mais en analysant la permanence d'une même fonction de perceptibilité formelle, l'«évolution littéraire» problématisait l'histoire des formes, la généalogie des procédés et les ruptures historiques dans la perception, mais sans replacer le percepteur, et donc *sa propre représentation du littéraire*, dans son historicité. La coupure profonde, instaurée par les formalistes et réaffirmée par la poétique structurale, entre la *littéarité du langage* et le *sujet dans l'histoire*, telle que la présence de la première se payait nécessairement de l'absence du second, ne peut plus tenir. Comment repenser l'historicité de l'histoire littéraire dès lors que, en quelque sorte, la dialectique entre les deux demande à être ressaisie?

L'espace qu'ouvre cette question est, précisément, celui où va se loger cette analyse qui, conjuguant l'histoire à la lecture, reversant la lecture dans l'histoire, se place sous l'enseigne d'une «esthétique de la réception».

*

Dans «Qu'est-ce qu'un texte?», en 1970, Ricoeur reconnaît l'importance du problème de l'être du langage, lorsque «l'affranchissement du texte à l'égard de l'oralité entraîne un véritable bouleversement aussi bien des rapports entre le langage et le monde que du rapport entre le langage et les diverses subjectivités concernées, celle de l'auteur et celle du lecteur³²³.» La possibilité de rendre au monde le langage en renversant son

³²¹ M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 382-383.

³²² Parmi les «problèmes» fondamentaux des études littéraires et linguistiques apparaissait, pour Tynianov et Jakobson, celui de ces rapports : «L'opposition de la synchronie à la diachronie opposait la notion de système à celle d'évolution ; elle perd de son importance de principe puisque nous reconnaissons que chaque système apparaît obligatoirement comme une évolution et que, d'autre part, l'évolution possède inévitablement un caractère systématique.» (I. Tynianov et R. Jakobson, «Problèmes des études littéraires et linguistiques», *Théorie de la littérature*, p. 141.)

³²³ P. Ricoeur, «Qu'est-ce qu'un texte?» [1970], *Du texte à l'action*, p. 156.

repli sur lui-même doit alors passer par une redéfinition du rôle de lecteur. Il faudra faire courir autour d'un même «arc herméneutique» les deux attitudes, traditionnellement opposées depuis la critique diltheyenne de la raison historique, de l'*explication* des signes et de l'*interprétation* comme «appropriation» : la lecture devient une «reprise du sens³²⁴», dont le texte en lui-même, par sa constitution d'*écrit* livré sans contingence au lecteur, figurait comme la déprise. La «réception» de Jauss s'enracine, de son côté, moins dans une théorie de l'interprétation que dans une théorie de l'histoire ; elle rouvre néanmoins autour du texte, d'une autre manière, cet espace des «subjectivités concernées» et la question du rôle historiquement nécessaire de l'appropriation du sens, de sa réappropriation continue.

Alors que l'«évolution littéraire» des formalistes, attachée à décrire la variabilité systémique des rapports entre des formes et des fonctions, faisait disparaître l'histoire derrière la mince ligne d'une historicité elle-même devenue spécifique, Jauss va résumer, dans une formule aussi concise que révélatrice, le fondement de l'esthétique de la réception en reversant l'historicité spécifique du littéraire dans l'histoire. Il écrit, dans son texte largement programmatique de 1967 : «comprendre l'œuvre d'art, dans *son histoire*, c'est-à-dire à l'intérieur d'une histoire littéraire définie comme ``succession de systèmes``, cela ne signifie pas encore la saisir dans *l'histoire*, selon l'horizon historique de sa naissance, dans sa fonction sociale et dans l'action qu'elle a exercée sur l'histoire³²⁵.» Dans la configuration de savoir du formalisme, le lecteur ne posait, en effet, aucun problème. S'il demeurait pourtant essentiel, pour qu'un auteur soit capable de se positionner contre ce qu'il avait lu dans un champ général de dialogue historique entre des textes³²⁶, de supposer sa présence et son activité de lecture, celle-ci ne demeurait généralement qu'une perception ambulatoire, dialectiquement sédimentée puis régénérée, tour à tour automatisée puis renouvelée. Mais maintenant que l'historicité du littéraire doit pouvoir se réinscrire dans «l'histoire générale³²⁷», la «perception» va devenir «réception». À ce stade, Jauss demeure très près de la logique évolutive dégagée

³²⁴ *Ibid.*, p. 174.

³²⁵ Hans Robert Jauss, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire» [1967], *Pour une esthétique de la réception*, p. 47.

³²⁶ Cela correspond à la troisième implication épistémologique de l'«évolution littéraire» analysée plus haut. Voir ici-même, p. 75.

³²⁷ H. R. Jauss, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», *Pour une esthétique de la réception*, p. 69.

par la théorie formaliste ; on verra maintenant comment il s'en éloigne, en tirant toutes les conséquences de la présence du lecteur dans une histoire considérée comme «substitutions de systèmes».

L'évolution littéraire doit devenir «communication». Une historicité sans public, cela désormais ne sera plus pensable ; ce serait l'équivalent, dit Jauss, d'une littérature sans histoire. Sans lecture, le texte est matière inerte, ou plus précisément, *inexistante* : sans elle, pas de «système» global, de «forme» perçue ou de «fonction» changeante. Le public devient, en effet, le maître d'œuvre de la succession : c'est, écrit Jauss, son

intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle³²⁸.

Cette logique de la communication littéraire constitue le principe le plus irréductible de l'esthétique de la réception. Elle assure la médiation entre les pôles de la production et de la réception des œuvres. La production du texte est elle-même, pour une part significative au moins, la réception par l'auteur de textes antérieurs ; la réception qui pourra être «concrétisée» de ce nouveau texte déterminera, à son tour, une nouvelle activité productrice. Le nouveau problème du contexte de réception n'évacue donc pas le traditionnel contexte de production : il le contient, il ramène les déterminants de la production non plus à la grande détermination floue, brumeuse et inassignable de l'«Idéologie» ou de l'«Esprit du temps», mais, le long d'une «chaîne de réceptions» qui forme une histoire en fabriquant des traditions³²⁹, à une activité proprement esthétique, réception/production, d'avènement d'un nouveau sens. *L'esthétique de la réception* est

³²⁸ *Ibid.*, p. 49.

³²⁹ Chklovski définissait, dans *Sur la théorie de la prose*, la «tradition» comme la dépendance de l'écrivain «à l'égard d'un ensemble de normes littéraires, lequel, tout comme la tradition de l'inventeur, est fait de la somme des possibilités techniques de son temps.» (V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 98.) Sur une série de points significatifs - Jauss le reconnaît d'ailleurs lui-même, l'élaboration d'une «esthétique de la réception» paraît impensable sans le développement préalable, chez les formalistes, d'un ensemble de fondements et de présupposés «évolutifs» ; mais en même temps, le traitement comparatif de certains problèmes précis, comme celui de la «tradition» par exemple, montre dans toute sa clarté comment, insensiblement, la substitution de la «réception» à la «perception» nous conduit dans une configuration de savoir radicalement différente. Pour Jauss, une «tradition» est un «cheminement de la praxis artistique dans l'histoire», qui «doit être conçu comme ayant son origine dans la conscience réceptrice qui ressaisit le passé, le ramène à elle et donne à ce qu'elle a ainsi transformé en présent, ``traduit``, ``transmis``, le sens nouveau qu'implique son éclairage par l'actualité.» (H. R. Jauss, «Histoire de et histoire de l'art», *Pour une esthétique de la réception*, p. 116.)

donc bien une esthétique *de la réception*. *Production et réception*³³⁰ passent continuellement l'une dans l'autre comme les deux fonctions d'une même chaîne communicative, enveloppante, et qui donne à l'histoire littéraire son historicité propre, son fonctionnement «dialectique», au sens le plus général d'une logique de la répartie et du dialogue entre les textes, en tant que ceux-ci sont *reçus*. Dimension proprement esthétique de la vie d'une œuvre, la «réception» est aussi son facteur d'historicité. C'est le point autour duquel, d'ailleurs, se rencontrent le plus significativement l'«esthétique de la réception» et l'«épistémologie de la lecture» : proposant une réinterprétation de l'évolution littéraire des formalistes, Marghescou a également tenté d'articuler l'historicité propre de la «substitution des systèmes» à la dimension nécessaire de la réception des textes par la postérité³³¹. Jauss rend compte, pour sa part, de cet aspect fondamental dans un entretien qu'il accorde à Charles Grivel, en 1977, alors que l'esthétique de la réception demeure encore largement méconnue du public français :

La communication littéraire est un phénomène circulaire : c'est le présupposé admis par toute la théorie allemande de la réception. L'École de Constance entend par communication littéraire un rapport dialogique où la partie réceptrice et la partie émettrice sont également impliquées³³².

L'écrivain ne peut écrire qu'en tant qu'il est lecteur³³³. L'historicité spécifique de la littérature, qui doit être entendue comme son mode d'inscription dans l'histoire ou comme sa temporalité propre³³⁴, réside dans ce double versant d'une même opération esthétique, où entre l'œuvre, le public, une nouvelle œuvre et son nouveau public,

³³⁰ La réception conserve toutefois, en tant qu'activité esthétique, sa priorité herméneutique : non pas dans la mesure où elle placerait en second rang l'activité d'écrire, mais parce que pour Jauss, toute écriture est déjà une lecture, ne serait-ce que du propre texte que l'écrivain est en train d'écrire. Il indique : «tout producteur, dès qu'il commence à écrire, est toujours-déjà récepteur.» (H. R. Jauss, «Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique», Entretien de Charles Grivel avec Hans Robert Jauss, *Revue des sciences humaines*, no. 177, 1980-1, p. 9.)

³³¹ Par exemple : «Les éléments qui» composent un système «changent de position et de signification selon les choix du système qui suit et qui les récupère à sa manière et selon ses propres principes de lecture» (M. Marghescou, *Le concept de littérature*, p. 157.)

³³² H. R. Jauss, «Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique», p. 9.

³³³ «L'histoire de la littérature, c'est un processus de réception et de production esthétiques, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour.» (H. R. Jauss, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», *Pour une esthétique de la réception*, p. 52.)

³³⁴ Ce sens très précis de l'«historicité» apparaît clairement, par exemple, lorsque Jauss analyse l'exemple du *Perceval* de Chrétien de Troyes, qui «en tant qu'événement littéraire, n'est pas historique au même sens que par exemple la troisième croisade dont il est à peu près contemporain.» (*Ibid.*, p. 53.)

s'établissent des «rapports d'échange et d'évolution³³⁵». De cette façon, Jauss lève l'opposition, ou même seulement la distinction, entre la spécificité esthétique de l'œuvre et son caractère fondamentalement historique, comme il avait, préalablement, réarticulé les deux pôles de la production et de la réception littéraires. Ici, du point de vue des rapports entre l'*historique* et le *spécifique*, la logique de l'«évolution littéraire» se trouve en quelque sorte inversée, retournée sur elle-même : ce n'est plus la spécificité irréductible de la littérature qui détermine son historicité propre, mais son historicité qui fait sa spécificité. La valeur esthétique de l'œuvre consiste alors à rompre, dans le système historique de normes littéraires où elle prend forme, les habitudes de lecture et les protocoles fixés de déchiffrement³³⁶ : elle fait faire à l'histoire son pas, dont le mouvement général va constituer «une ``chaîne de réceptions`` qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique³³⁷.» Le double statut historique et esthétique d'un texte devient donc la résultante de la série de ses réceptions : oubliés, canonisés, enseignés, rejetés ou simplement classés parmi les œuvres mineures, les textes acquièrent toujours, quels qu'ils soient, leur statut sous l'effet de leur lecture.

Mais comment faire correspondre, *essentiellement*, le critère de valeur esthétique avec un critère de pertinence historique? Jauss écrit : l'écart «entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le ``changement d'horizon`` requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire³³⁸». Du coup, la «défamiliarisation» n'est plus une catégorie exclusivement perceptive, où la découverte du procédé neuf portait un coup à la perception ; encore ici, tirant des conséquences jusque-là oubliées, Jauss déroule les implications de cette théorie de la perception que les formalistes maintenaient enroulée autour d'une théorie de la forme et de la motivation du langage. Suivant en quelque sorte

³³⁵ *Ibid.*, p. 49.

³³⁶ Sur ce point fondamental, il faut consulter son analyse de la fonction du «discours indirect libre» dans le procès intenté contre *Madame Bovary*, en 1857. À l'issue des délibérations, indique Jauss, ce que l'on reproche à Flaubert, c'est «en fait le nouveau procédé littéraire jusqu'alors inconnu dont il avait usé».

(*Ibid.*, p. 86.)

³³⁷ *Ibid.*, p. 50.

³³⁸ *Ibid.*, p. 58.

le sillon qui mène de la perception à la conscience³³⁹, la défamiliarisation ne se réduit plus au déplacement du «procédé», mais relève d'un avènement de sens³⁴⁰, qui d'un seul tenant fait reposer la spécificité esthétique du texte littéraire sur son historicité elle-même, sa capacité de dépassement historique. En un mot, il s'agit de passer «de la réception de l'œuvre singulière à travers l'histoire à l'histoire de la littérature³⁴¹».

Mais comment, sur cette base, pourra-t-on échapper à ce qui ne serait qu'une nouvelle façon de concrétiser l'effacement de l'*histoire* sous la seule autonomie d'une *historicité* littéraire qui semble, ici encore, fonctionner d'elle-même dans sa temporalité exclusive, lieu où les lecteurs sont des auteurs, où les œuvres parlent à des œuvres, et la littérature avec la littérature? C'est précisément dans ce creux, qu'il va permettre de remplir, que vient se loger le concept d'«horizon d'attente». Sa fonction épistémologique, que j'aimerais maintenant examiner, est double : il va permettre, d'une part, d'articuler l'histoire littéraire à l'histoire générale, et d'autre part, d'intégrer dans cette logique de l'historicité comme «réception» le problème des *formes du langage* littéraire, genres, procédés, constructions textuelles qui ne peuvent en aucune mesure, ici non plus, être séparées ou distinguées de quelque chose comme un «contenu» ou un sens³⁴².

³³⁹ Ici-même, page 59, note 148. Pour Jauss, en effet, les expériences formulées, appelées ou impliquées par l'œuvre «accèdent à la conscience». (*Ibid.*, p. 58.)

³⁴⁰ On a brièvement vu que, à la même époque, Ricoeur insistait sur cet avènement comme «appropriation» ; il permettait ainsi de lier lecture et subjectivation, de rétablir la liaison rompue entre l'être du langage, propre au «texte» livré sans contingence au lecteur, et subjectivité. Entre les deux, exigée par la nécessité d'une interprétation devant un langage opaque et perceptible, la lecture comme «reprise du sens» reversait en capacité de *subjectivation* ce que le langage pouvait contenir, comme un dépôt activable, de potentialités interprétatives : «la compréhension du texte n'est pas à elle-même sa fin, elle médiatise le rapport à soi d'un sujet qui ne trouve pas dans le court-circuit de la réflexion immédiate le sens de sa propre vie.» (P. Ricoeur, «Qu'est-ce qu'un texte?», *Du texte à l'action*, p. 171) On voit aussi apparaître, ici, ce qui pour Ricoeur, en 1970, rend indissociables philosophie réflexive et herméneutique. Il parle alors d'une «herméneutique réflexive», dont il dégagait déjà la nécessité philosophique, liant la phénoménologie à l'exigence d'une interprétation des signes et d'un «autre» de la conscience immédiate, lors de son passage par la psychanalyse freudienne, dans *De l'interprétation*. Il indiquait, dans son chapitre sur «Méthode herméneutique et philosophie réflexive», que la «réflexion est l'effort pour ressaisir l'Ego de l'Ego cartésien dans le miroir de ses objets, de ses œuvres et finalement de ses actes. Or, pourquoi la position de l'Ego doit-elle être ressaisie à travers ses actes? Précisément parce qu'elle n'est donnée ni dans une évidence psychologique, ni dans une intuition intellectuelle, ni dans une vision mystique. Une philosophie réflexive est le contraire d'une philosophie de l'immédiat.» (P. Ricoeur, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1965, p. 53.)

³⁴¹ H. R. Jauss, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», *Pour une esthétique de la réception*, p. 50.

³⁴² L'exemple du procès de *Madame Bovary* et du «discours indirect libre» est, ici encore, un moment significatif dans la présentation théorique de Jauss : il y décrit «l'effet insoupçonné produit par une nouvelle forme artistique qui, entraînant une nouvelle ``manière de voir les choses``, avait le pouvoir d'arracher le lecteur aux évidences de son jugement habituel et de rouvrir le problème dont la morale

La première formulation, chez Jauss, du concept d'«horizon d'attente», hérité de l'herméneutique et de la phénoménologie³⁴³, tend à définir, pour un moment historique donné, une situation de réception médiatisant le rapport du public à une œuvre : «c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux³⁴⁴». Ces trois éléments, ce sont le rapport de l'œuvre au genre littéraire dans lequel elle s'inscrit, son rapport aux œuvres antérieures connues du public et, enfin, le partage général, à un moment donné de l'histoire, qui divise les domaines respectifs du langage poétique et du langage ordinaire³⁴⁵. L'horizon d'attente correspond chez Jauss à l'intégration d'un

publique tenait la solution toute prête.» (*Ibid.*, p. 86.) Le procédé littéraire est ici, en termes d'effectivité, reversé dans le monde social où, par la médiation d'une réception, il active la possibilité d'un nouvel avènement de sens. Contrairement à la «perception» des formalistes, la «réception» permet d'effectuer le parcours qui mène d'une potentialité perceptive, inscrite pour ainsi dire dans l'«œil» du lecteur, dans l'organe même de la lecture, à son actualisation par une conscience dans l'histoire.

³⁴³ En lui-même, le concept d'«horizon» implique donc cette possibilité de passer de la perception à la conscience. Jauss reprend déclarativement le concept tel qu'il se trouve défini, pour l'essentiel, dans l'herméneutique gadamérienne. Gadamer introduisait ce concept, dans *Vérité et méthode*, en indiquant : «le concept d'*horizon* est essentiellement lié à celui de situation. L'horizon est le champ de vision qui comprend et inclut tout ce que l'on peut voir d'un point précis. En appliquant le concept à la conscience qui pense, nous parlons d'étrécissement d'horizon, d'élargissement possible de l'horizon, d'ouverture d'horizons nouveaux, etc.» (H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 324.)

³⁴⁴ H. R. Jauss, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», *Pour une esthétique de la réception*, p. 54.

³⁴⁵ Répondant à ses nombreuses critiques, en 1975 dans la postface à «De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe», Jauss va proposer un élargissement de son «horizon d'attente», en distinguant maintenant l'horizon d'attente «littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle et l'horizon d'attente *social* : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception.» (H. R. Jauss, «Postface. L'esthétique de la réception : une méthode partielle», *Pour une esthétique de la réception*, p. 284.) Cette concession importante a, certes, une valeur théorique indéniable ; on admettra toutefois qu'aujourd'hui, le recours très pâle à la «disposition d'esprit» ou à une généralité comme le «code» puisse apparaître caduc, sur le plan sociologique, eu égard par exemple à ce que permet d'analyser la sociologie bourdieusienne des champs. Comment, en effet, parler d'«un» horizon d'attente social sans tenir compte de la stratification sociale interne à tout groupe culturel? Cela confirme la nécessité qu'il y aurait à relire les théories bourdieusiennes à la lumière de Jauss, et inversement, pour tenter ainsi d'enrichir mutuellement les perspectives de l'esthétique de la réception, qui n'est pas sans échapper à une forme d'idéalisme, et les enjeux descriptifs de la sociologie structurale, qui pour sa part n'échappe pas à une certaine emprise mécanique.

On lira en ce sens, par exemple, les pages que Bourdieu consacre à la lecture, dans *Les règles de l'art*, et il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler, brièvement, l'essentiel de sa proposition théorique sur la «logique du changement» d'horizon, qu'il développe ensuite plus longuement par le recours à des exemples concrets. Il écrit : «Imposer sur le marché à un moment donné un nouveau producteur, un nouveau produit et un nouveau système de goûts, c'est faire glisser au passé l'ensemble des producteurs, des produits et des systèmes de goûts hiérarchisés sous le rapport du degré de légitimité. Le mouvement par lequel le champ de production se temporalise contribue aussi à définir la temporalité des goûts (entendu comme systèmes de préférences concrètement manifestés dans des choix de consommation).» On retiendra, plus particulièrement : «Du fait que les différentes positions de l'espace hiérarchisé du champ de production (qui sont repérables, indifféremment, par des noms d'institutions, galeries, maisons d'édition,

système de normes qui précède et conditionne non seulement l'appréhension subjective de l'œuvre par le lecteur, mais la possibilité elle-même qu'il y ait ou puisse y avoir ce parcours individuel ou cette intelligence subjective, quelque chose comme une matrice collective sur le fond de laquelle pourront se découper des lectures personnelles.

L'horizon n'est donc pas l'instance d'un sujet en tant que personne isolée, et c'est en cela précisément qu'il peut faire l'objet d'une «reconstruction» ; il est une structure d'accueil intersubjective «sans laquelle la nouveauté dont nous prenons connaissance ne pourrait pas même être objet d'expérience, et qui la rend, en quelque sorte, déchiffrable dans le contexte de l'expérience déjà acquise³⁴⁶».

À ce point de l'analyse, l'«horizon d'attente» est une donnée de départ, une structure de précompréhension, ce que Jauss appelle, selon l'expression de W. D. Stempel, une «isotopie paradigmatique». Mais son fonctionnement est plus complexe, et comporte en quelque sorte un deuxième stade complémentaire : cette précompréhension herméneutique, comme donnée historique, se trouve ensuite modifiée par un renouvellement de la compréhension qui, au contact de l'œuvre nouvelle, agit comme un choc en retour qui modulera pour les œuvres à venir la nouvelle structure d'accueil ou de précompréhension. En tant que, par nature, il est lié à l'activité de réception, l'horizon d'attente est une dynamique plutôt qu'une structure fixe, statique et close sur elle-même. Autrement dit, si comme donnée de départ il a d'abord un mode d'existence synchronique, le changement que lui imposent les nouvelles productions et réceptions lui confère également une dimension diachronique. Lors de la lecture silencieuse de l'œuvre, entendue comme processus déroulé dans le temps, le système des attentes préalables en quoi consiste l'«horizon» peut se trouver maintenu, modulé, déçu ou remanié, soumis à variation. Jauss renoue ici avec le texte défini comme structure de langage, dont la construction interne participe directement à la recatégorisation des attentes, que celles-ci soient raffermies, vérifiées ou intégralement remodelées. C'est en cela que la réception est une *activité* au sens plein de l'expression plutôt qu'une stricte consommation passive.

théâtres, ou par des noms d'artistes ou d'écoles) correspondent à des goûts socialement hiérarchisés, toute transformation de la structure du champ entraîne une translation de la structure des goûts, c'est-à-dire du système de distinctions symboliques entre les groupes» (P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1992, p. 264 et 266.).

³⁴⁶ G. Bück, *Lernen und Erfahrung* («Apprentissage et expérience») [1967], cité par H. R. Jauss, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», *Pour une esthétique de la réception*, p. 55.

En tant que système de dispositions préalable, l'«horizon d'attente» peut dès lors se trouver corroboré, corrigé ou développé. Il n'échappe pas à la lecture, car il en est le produit tout autant qu'il la détermine : l'horizon d'attente «se change, à mesure que se développe le discours, en un ``horizon d'attente syntagmatique immanent au texte``», et «le processus de réception peut être décrit comme l'expansion d'un système sémiologique, qui s'accomplit entre les deux pôles du développement et de la correction du système³⁴⁷.» Replacé dans le déploiement historique de la «chaîne des réceptions», l'horizon apparaît comme un recueil sédimenté de dispositions, un ensemble de marques déposées par le temps, à ceci près qu'il n'est pas un pur cumul ou une thésaurisation : il est aussi fait d'oublis et de remplacements.

L'horizon d'attente est donc un support de traces, mais qui n'a aucune garantie d'indélébilité : la reconstitution *diachronique* de ses fluctuations doit permettre à l'histoire littéraire de retracer les jeux d'équilibre et de débalancement progressifs entre les valeurs des œuvres, acquises ou perdues, et les multiples renversements dans la hiérarchie esthétique des œuvres. Quant à elle, la reconstruction historique des multiples horizons dans leur *synchronie* «fait clairement apparaître la différence herméneutique entre le passé et le présent dans l'intelligence de l'œuvre». On «prend conscience de l'histoire de sa réception, qui rétablit le lien entre les deux horizons», celui d'alors et celui d'aujourd'hui. Cet enjeu épistémologique n'est pas sans importance : cela permet, continue Jauss, d'invalider «la fausse évidence d'une essence poétique intemporelle, toujours actuelle, révélée par le texte littéraire³⁴⁸». C'est ici, précisément, selon le mot de

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 55. On peut mettre en rapport cet aspect syntagmatique du concept d'«horizon d'attente» avec la description phénoménologique de la lecture que propose Iser, dans *L'acte de lecture*. On notera, par exemple, ce passage significatif : «la modification de l'attente par la séquence de phrases aura inévitablement un effet rétroactif sur ce qui a été lu précédemment. [...] Ce que nous avons lu sombre dans la mémoire, forme un arrière-plan aux dimensions réduites, de moins en moins net et finit par se dissoudre dans un horizon vide qui ne forme plus qu'un cadre général pour les contenus des rétentions. Dans le courant de la lecture, il se produit un éveil incessant et diversifié des contenus de la rétention et cela signifie que les contenus de la mémoire sont projetés sur un nouvel horizon qui n'existait pas au moment où ils ont été appréhendés. [...] [Les] contenus de la mémoire vont se transformer du fait que le nouvel horizon les fera apparaître sous un autre jour. De nouvelles relations vont pouvoir s'établir, et celles-ci ne seront pas sans influencer l'orientation de l'attente éveillée par les corrélats de la séquence de phrases.» (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. «Philosophie et langage», 1985, p. 204.)

³⁴⁸ H. R. Jauss, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», *Pour une esthétique de la réception*, p. 64.

Jauss, que l'histoire de la littérature se pose comme «défi» à la «théorie littéraire», qu'il fait correspondre à la poétique.

L'historicité devenant elle-même le garant de la spécificité du littéraire, la possibilité qu'il y a, devant le texte, de faire l'expérience de l'être de son langage apparaît maintenant comme déterminée par un certain «horizon d'attente», ou par un certain «régime de lecture» historiquement situé. C'est de cette façon qu'il faut comprendre la théorie de la «réception» comme historicité lorsque Jauss écrit, par exemple : «en dépit de la théorie formaliste qui réduit le potentiel de signification d'une œuvre littéraire à l'innovation, prise comme seul critère de sa valeur artistique, cette valeur n'est pas nécessairement perceptible dès l'instant où l'œuvre apparaît, selon l'horizon littéraire de cet instant³⁴⁹».

Qu'est-ce à dire? L'historicité, qui n'est plus évolutive au sens des formalistes, ne peut plus assurer le maintien, dans sa logique fondamentale, du concept de «littéarité». Celui-ci se dissout dans l'histoire, non pas parce que l'histoire a changé, non pas parce que les œuvres se retrouvent, subitement, radicalement différentes à elles-mêmes, mais parce que l'histoire, différemment intelligible, est devenue la condition de possibilité la plus irréductible de tout langage, de toute subjectivité, de tout savoir et de toute expérience. Elle n'est plus ce qui s'étend, devant l'interprète, le lecteur ou l'historien, comme une grande masse facilement embrassée du regard ; elle est maintenant ce qui, dans son regard subjectif même, lui permet de voir quelque chose. «La vérité, c'est que l'histoire ne nous appartient pas mais que nous appartenons à l'histoire³⁵⁰.»

Avec l'universalité du littéraire qui s'efface derrière l'historicité comme expérience universelle, la certitude se fait jour que l'être même de la littérature entendue comme être du langage n'est plus possible que dans l'histoire. La *littéarité* a trouvé son autre ; et cet autre, qui prend la forme d'une historicité radicale, c'est le nouvel *être* de la *littérature*. La lecture comme excès implique un renversement de l'objectivation du texte littéraire : réarticulé aux subjectivités qui le font exister, ressaisi dans la dynamique de son historicité, celui-ci ne peut se comprendre, à la fois, que *comme* processus de lecture et *dans* le processus de l'histoire.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁵⁰ H.-G. Gadamer, cité par H. R. Jauss, *Ibid.*, p. 116.

IV

Le «discours» et l'«écriture». L'autre de la littérature

«...et on peut faire d'aussi précieuses découvertes que dans les *Pensées* de Pascal dans un réclame de savon.»

M. Proust

Cette résistance à l'objectivation, placée sous le signe de l'histoire et de la lecture, semble avoir des implications épistémologiques fondamentales pour la représentation de la littérature. En effet, à rebours d'une *condition d'objet* qui assignait au texte une finitude, une autonomie et une propriété distinctive, elle a cherché à faire apparaître, par la médiation d'une conscience historique, une tranche de réalité que la notion de «littérarité» devait nécessairement mettre en suspens pour devenir et rester à la fois pensable et structurante : de l'*action*, entendue comme procès ouvert, et les composantes du phénomène même d'*activité*, du temps, de l'espace, des acteurs. La «littérarité», *donnée* plutôt que *devenue*, figurait l'envers de toute action, dont elle impliquait la neutralisation, l'abstraction. Au même titre qu'une science qui coupe son objet de ses conditions «naturelles» d'existence pour en faire la décomposition analytique, dans une achronie protégée des contingences extérieures, le texte de la poétique valait comme laboratoire du langage, le langage comme laboratoire. Elle s'arrachait, selon la distinction de Barthes, à la *réalité* pour mieux saisir la spécificité du *réel*³⁵¹.

On se rappelle avoir laissé, en terminant la deuxième section, une poétique structurale parcourue par une ambivalence constitutive, questionnant la possibilité d'objectiver sans interpréter, donc finalement la possibilité elle-même de l'objectivation. La troisième section a retracé les enjeux de ce questionnement tels qu'ils s'élaboraient simultanément, disons entre 1967 et 1974, dans une autre configuration de savoir où se trouve déconstruite la «littérarité», et qui n'est pas resté sans effet durable, depuis, sur la poétique elle-même. Cette quatrième section est consacrée, pour sa part, à l'étude de deux

³⁵¹ Barthes différencie, dans *Le plaisir du texte* en 1973, le réel, entendu comme «ce qui se démontre mais ne se voit pas», de la réalité, qu'il fait plutôt correspondre à «ce qui se voit mais ne se démontre pas». (R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973, p. 73-74.)

autres critiques de l'objectivation à travers lesquelles, notamment, l'analyse du spécifique est insensiblement amenée à se retourner sur elle-même, passant de la formalisation d'une spécificité à une déconstruction de la littéarité. Elle se divise en deux parties.

La première voie, dont certaines implications majeures servaient, dans l'«ouverture» de ce travail, à poser le problème épistémologique, est celle qui s'articule autour des explorations relatives à la notion d'«écriture», encore vers 1970. L'excès du sens par rapport à la logique du signe et au texte-objet va permettre de décroiser l'œuvre de la relation de contrainte code/message qui régissait, dans le sillage de la pensée formaliste, ses rapports à la «littérature». Le second tracé reprendra, plus directement, l'analyse de la configuration de la poétique en tentant de faire apparaître, après 1975, l'un des facteurs majeurs de son éclatement : l'émergence et la diffusion de la notion de «discours», dont je me bornerai à repérer les implications et ramifications épistémologiques les plus manifestes et significatives du point de vue de la représentation de la «littérature».

L'écriture et la signifiante

Est-il possible de rapporter l'«écriture» à une unité conceptuelle qui formerait comme son noyau indélogeable? N'est-ce pas plutôt parce qu'elle échappe constitutivement à la rigueur notionnelle que l'«écriture» peut attenter au règne de la «littérature»?

Dès *Le degré zéro*, en 1953, Barthes définit l'écriture comme une «fonction», voire comme l'action, historiquement signifiante et subjectivement assumée, d'une mise en opération de la langue par et dans un style. Il écrit : «elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire³⁵².» Même si la notion frôle l'objectivation à certains endroits, pour renvoyer aux signes de la littéarité³⁵³, elle ne cesse jamais de définir une action, de porter une

³⁵² R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 18.

³⁵³ Cette interprétation de la notion d'écriture, telle qu'elle apparaît dans l'ouvrage de 1953, a été proposée par exemple par Guillaume Bellon, dans son article «Le cours comme *remake* de l'œuvre : Barthes au Collège de France», paru dans *@nalyse*, [En ligne], Dossiers, Comment écrire après...?, 26/09/2011, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1837> [Page consultée le 10 novembre 2011]. Cette lecture me paraît singulièrement éclairante, par sa précision, pour les passages où Barthes distingue l'«écriture blanche» ou, par exemple, discute certains procédés stylistiques dont l'effet serait de «montrer du doigt» le

activité, même lorsqu'elle se trouve réduite à son «degré zéro», à une écriture de l'absence : même avec celle-ci, qui s'approche au plus près d'une absence ou d'un dénuement complet de l'écriture, «la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas³⁵⁴.»

En première approximation, on peut supposer que ce qui lie cette première formulation de l'«écriture» à sa reprise dans *S/Z*, entre 1968 et 1970, c'est le fait d'analyser de l'*activité*. Dans ce dernier ouvrage, l'«écriture» permet de passer du sens comme *signification*, inscrite dans une structure d'objet, au sens comme *action* de la *signifiante*, qui résiste à toute fixation objective et «hors sujet». Ce passage de la signification à la signifiante permet à Barthes de resituer l'analyse des «conditions du sens», définie dans *Critique et vérité* comme devant s'appuyer sur un modèle théorique tiré de la linguistique structurale, sur le terrain d'une lecture, d'une écoute, d'une rencontre avec le texte qui suppose la présence d'un sujet. Il importe moins, dès lors, de repérer la structure abstraite de l'œuvre, ou sa *transcendance immanente* ; il faut plutôt l'«étoiler», comme dit Barthes, en dessiner la carte pour retracer le multiple et la connexion de tous les sens qu'il est susceptible de prendre et qu'il est virtuellement possible de parcourir. La condition du sens est là : dans le fait que la signification puisse emprunter un pluriel de directions, vers lesquelles peuvent s'orienter les signes du texte au contact d'une lecture. Ils peuvent dès lors, et variablement, référer à eux-mêmes, à des codes culturels ou sociaux, à telle ou telle partie du monde, à d'autres signes du même texte, d'un autre texte, etc. Barthes écrit : «le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées». Suivre la multiplicité de ces passages, continue-t-il, c'est «viser au loin, non une structure légale de normes et d'écart, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté³⁵⁵.»

Mais qu'est-ce qui peut rendre ainsi nécessaire cette temporisation toujours ouverte du sens? L'histoire, l'historicité et la subjectivité des lectures, certes ; mais

masque de la littérature. Elle me paraît toutefois impropre à rendre compte du fait que la notion d'écriture désigne tout autant la productivité active que le produit passif, résistant dès lors l'objectivation.

³⁵⁴ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 60.

³⁵⁵ R. Barthes, *S/Z*, p. 17.

Barthes, pour sa part, cherche un principe d'ajournement que l'on pourrait inscrire, mais sans l'y réduire, dans le langage lui-même. Plus précisément, cette virtualité plurielle du sens a son lieu dans l'«écriture», dont l'effet, sinon la fonction propre, est de désoriginer l'énonciation, c'est-à-dire de livrer l'énoncé du texte sur le fond d'un silence par nature inassignable, qui distingue l'écriture de la parole : «car l'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à la question : *Qui parle?*³⁵⁶» La poétique structurale, en son principe, partage également cette révocation du sujet ; pourtant, Barthes en tire dans *S/Z* des conséquences qui vont l'éloigner radicalement d'une configuration formaliste du savoir. Le corollaire de cette impossibilité d'assigner au sens un lieu qui serait son enclave fait de l'écriture le point mort du pouvoir, sur laquelle un métadiscours ne peut jamais détenir, indéfiniment, la vérité : la fonction de l'écriture est de «rendre dérisoire, annuler le pouvoir (l'intimidation) d'un langage sur un autre, dissoudre, à peine constitué, tout métalangage³⁵⁷.» Le texte n'est plus un «objet», et le sens est ici de l'ordre du parcours indéfini ; la pluralité est, selon l'expression de Barthes, son «être» même. Sa condition est l'infinitude, et le texte qui se soustrait à ce principe d'écriture, «qui ne peut être réécrit³⁵⁸», est par excellence celui où le sens cesse d'être actif pour se fixer fermement à l'amarre de sa première et seule énonciation : ce texte est celui devant lequel Barthes cesse de jouir.

Il pose ainsi les bases d'un protocole de lecture «pas à pas», où la pesée de chaque phrase et l'attention portée à chaque «lexie» visent à empêcher une construction du sens qui s'effectuerait massivement et de proche en proche : toute totalité à laquelle paraît parvenir l'analyse des structures profondes produit ainsi une fiction d'unité que suffit à dissoudre l'écoute patiente de chaque mot, de chaque énoncé, l'immersion dans l'infini des signifiants, le trajet des «veinules du sens³⁵⁹». Avec cette lecture très artificiellement contrôlée, mais qui fournit néanmoins un exemple théorique significatif, Barthes cherche à fonder, non seulement en droit mais aussi en fait, la justification d'une divergence des lectures et, corrélativement, la possibilité pour le texte d'être à la fois lui-même et un autre, plusieurs autres, une foule. Déconstruire, insiste-t-il, l'idéologie de la totalité

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 134.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 96.

³⁵⁸ Barthes donne l'exemple du texte balzacien, «empoissé» par le «proverbe culturel» de son époque ; c'est «par ses codes culturels qu'il pourrait, se démode, s'exclut de l'écriture.» (*Ibid.*, p. 96.)

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

cohérente pour lui substituer un «texte brisé³⁶⁰». Par rapport à l'analyse structurale du récit, qui produisait l'identité du texte comme entité cohésive et systématique, *S/Z* est moins une dénégation qu'un élargissement de perspective. Il s'agit moins d'un déni de la codification du texte que de l'insistance sur sa diversité : au lieu de l'unité d'un code narratif matriciel et transcendant, au lieu de l'unité théorique d'un Récit dont chaque texte ne serait qu'une actualisation, Barthes découvre une pluralité de codes qui lient le texte, selon des voies (voix) respectives, à tout un réseau d'éléments culturels extérieurs. Il en résulte l'impossibilité d'une réduction à l'objet, de l'épinglage du texte sur ce qui formerait son identité propre, sur sa spécificité irréductible qui vaudrait comme garantie de sa «présence» à la littérature : d'abord parce que, sauf à opérer une transcription littérale³⁶¹, parler d'un texte c'est toujours en parler avec un langage qui n'est pas le sien propre, mais qui se surajoute, de l'extérieur, à lui.

On voit bien comment la notion d'«écriture», version nominalisée du *scriptible*, se pose elle-même comme une résistance à l'objectivation. Sur le plan épistémologique, ses conséquences plus ou moins directes semblent d'abord énormes : elle ne peut se ramener, en dernière analyse, à la «littérarité», dont elle n'est plus un synonyme, ni même ne peut se réduire à la «littérature». Comme le «plaisir» et la «jouissance» de l'ouvrage de 1973³⁶², elle échappe même au statut proprement conceptuel et univoquement définissable. Le *scriptible* n'est jamais, ainsi, *vraiment* défini : et comment pourrait-il l'être légitimement, dès lors que Barthes cherche à éviter toute fixation du sens? Alors l'«écriture», angle mort de toute pensée, lieu où s'efface la possibilité même de «savoir»?

On rejoint ici, en explicitant certaines de ses bases, la réflexion entamée en ouverture à ce travail, et dont on peut, à ce stade de l'analyse, rappeler l'essentiel : sur la logique du *lisible*, qui paraît correspondre pour Barthes à une grande institution

³⁶⁰ Il ajoute cette remarque révélatrice : «Le commentaire, fondé sur l'affirmation du pluriel, ne peut donc travailler dans le ``respect`` du texte» (*Ibid.*, p. 19.).

³⁶¹ Il faut même dire que toute transcription est toujours déjà condamnée à être une traduction : *transcrire*, c'est-à-dire faire réapparaître le texte dans un contexte où son absence appelle une suppléance, ce n'est pas dédoubler le même texte, mais en déchirer l'unité dans la mesure où cela suppose deux contextes de réception, celui du texte transcrit et celui de la transcription. Barthes écrit, pour sa part : «la littéralité du texte est un système comme un autre» (*Ibid.*, p. 116.), c'est-à-dire un mode de lecture ni plus ni moins pur ou artificiel qu'un autre, et qui repose non moins que les modes concurrents sur des présupposés ou sur une certaine conception de la littérature.

³⁶² Barthes écrit, notamment, dans *Le plaisir du texte* : «Sur le plaisir du texte nulle ``thèse`` n'est possible; à peine une inspection (une introspection), qui tourne court.» Plus loin : «En un mot, un tel travail ne pourrait s'écrire. Je ne puis que *tourner* autour d'un tel sujet» (*Le plaisir du texte*, p. 56.).

sociohistorique, se serait construite et maintenue la notion de «littérature», produite et relayée par des pratiques sociales et des codes juridiques qui statuent des propriétés, des droits et des rôles dans une chaîne de consommation de produits culturels faits «objets» par le marché et les discours qui y circulent. Barthes y oppose d'emblée, comme l'infini productivité au produit fini, le régime du *scriptible*, au même titre qu'il va soustraire, comme on vient de le voir, l'«écriture» à tout ce système de la fixation d'objets, que supporteraient la notion de «littérature» et le savoir qui la fonde. *S/Z* peut donc être entendu comme une longue critique de l'institution culturelle de la «maîtrise du sens», qui fait passer pour naturel un certain régime d'interprétation, et avec lui la «littérature» et ses implications: «l'*auteur* est un dieu (son lieu d'origine est le signifié); quant au critique, il est le prêtre, attentif à déchiffrer l'Écriture du dieu³⁶³.» La notion d'«écriture» est politique : elle est l'individualisme démocratique devenu théorie du texte.

*

Autour de ces remarques, il paraît possible de rapprocher l'analyse de Barthes des propositions de la sémiotique de Kristeva. Celle-ci a cherché, à la fin des années 1960, à rendre au texte son statut de productivité signifiante, à le dégager, dans une double négation, de l'emprise notionnelle de l'*œuvre littéraire* et du *système linguistique*.

D'un côté, la notion même de «littérature» doit être rejetée parce qu'elle occulte, pour Kristeva, l'activité et le travail d'écriture en arrêtant une «œuvre» qu'elle fait naviguer, «au titre d'objet de consommation, dans un circuit d'échange (réel-auteur-œuvre-public)³⁶⁴» qui tend à l'abstraire de l'infini de la signifiante. De l'autre, toute «description positiviste de la grammaticalité (syntaxique ou sémantique), ou de l'agrammaticalité, ne suffira pas à définir la spécificité du texte tel qu'il est lu ici». Son étude, insiste Kristeva, doit relever «d'une analyse de l'acte signifiant», pouvant aller jusqu'à une «mise en question des catégories mêmes de la grammaticalité». Cet acte, en quoi consiste le «travail de signifiante», est donc de l'ordre du «surplus³⁶⁵».

La notion de «texte», dont la textualité même ne relève donc ni d'une grammaire ni d'une littéarité, semble pouvoir ouvrir, pour la sémiotique, un nouveau domaine

³⁶³ R. Barthes, *S/Z*, p. 166.

³⁶⁴ J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, p. 147.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

d'exploration. Comme l'«écriture» de Barthes, elle est en fait la notion-support d'une pragmatique de lecture cherchant à rompre l'objectivation. Ce déplacement, dans la façon d'inscrire le langage dans un (autre) circuit d'intelligibilité, met surtout en évidence une opération d'ordre épistémologique qui consiste à ouvrir, en lui produisant son espace de circulation, un nouveau discours de savoir, que Kristeva nomme «sémanalyse».

Mais elle n'arrive évidemment pas, devant son «texte», à nier toute structure grammaticale, car comme il existe une grammaire de la finitude et de la communication ordinaire, il doit exister un ancrage grammatical, même s'il diffère d'un texte à l'autre, pour l'infinité des possibles du sens ; de même qu'elle ne peut non plus, lorsqu'elle précise sa définition du «langage poétique» pour l'envisager comme «ensemble de possibilités réalisables», rejeter complètement le partage structural entre code et message. Ces possibilités, en effet, «ne sont pas réalisables toutes ensemble³⁶⁶» : c'est donc dire que si le texte n'est plus la manifestation locale d'une norme transcendante, le code du «récit» ou de la «littéarité», il demeure néanmoins l'actualisation d'un principe externe, du principe «sémanalytique» de l'infinité de la signifiante. Mais il faut tout de suite nuancer, car si en apparence la règle de distinction code/message est conservée, un changement demeure ici radical : passant de la finitude d'une «littérature» à l'infinité de la signifiante, du texte comme objet au texte comme action, Kristeva démonte le principe d'une *transcendance immanente* sur lequel reposait la poétique. L'infini du sens ne peut être, par définition, une transcendance puisqu'il n'a aucune règle (grammaticale, logique, etc.) pour fixer son être abstrait et exercer son pouvoir de détermination.

Cette case vide d'une transcendance ne serait-elle pas, dès lors, occupée par la «sémanalyse» elle-même, avec son corps de principes à elle, duquel les textes sont appelés à fournir une illustration? Comme chez Barthes, elle se donne comme une «critique du sens³⁶⁷» et de l'institution culturelle qui fonde les règles canoniques de sa maîtrise ; et comme dans *S/Z*, la théorie du texte se ramène à une pratique de lecture, qui se «démontre» tant bien que mal à travers elle. En ce sens, la productivité que Kristeva retrouve dans le texte lui-même n'est jamais, finalement, que le parcours de sa propre lecture, c'est-à-dire de son écriture *à elle* – là est la véritable productivité – s'exerçant sur

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 21.

un produit qu'elle transforme mais qui la précède. Pour la même raison, le scriptible, chez Barthes, ne peut avoir de sens que s'il désigne un régime de lecture et l'écriture du critique littéraire lui-même, et non l'activité même d'un auteur/scripteur dont l'«écriture», justement, fait disparaître la trace. On retrouve, chez Kristeva, cette fonction «désoriginante» de l'écriture et l'infinité du sens qui en résulte : pour comprendre celui-ci comme infinité, il faut précisément refuser de le rapporter à une unité subjective et y lire, plutôt, la manifestation de ce que Kristeva appelle un «sujet zérologique³⁶⁸», d'une écriture qui s'énonce à *même* le vide du sujet.

Cette «écriture», que Kristeva nomme «paragrammatique» par référence aux anagrammes de Saussure, ouvre donc la «signifiante» : celle-ci s'active par la suspension de la fonction de «signe» du langage, et corrélativement, comme on vient de le voir, par un défaut d'origine subjective. Toute cette articulation théorique se trouve en quelque sorte résumée par la notion d'infini du langage poétique : le sens étant toujours un procès ouvert, Kristeva parle d'une «puissance du continu». Le «signe» n'est plus une unité ; elle le décrit comme un *double*³⁶⁹ dont l'effet nécessaire est de troubler la référence en la rendant indécidable parce que multiple : comme chez Barthes, elle peut être parcourue simultanément dans plusieurs directions, le langage poétique étant «une infinité de couplages et de combinaisons³⁷⁰», et à telle enseigne que par son désenclavement même elle risque précisément de s'annuler comme *référence*, de se dissoudre dans le «trop».

Cette conception de la référence permet à Kristeva de décrire toute séquence poétique comme un *tétralemme* : «chaque signe a un denotatum ; chaque signe n'a pas de denotatum ; chaque signe a et n'a pas de denotatum ; il n'est pas vrai que chaque signe a et n'a pas de denotatum³⁷¹.» Ce modèle représente un parcours : il est la représentation dynamique d'une lecture (théorique et virtuelle) qui hésite à accomplir la référence. Ne raconte-t-il pas, aussi, la triple incapacité de l'auteur à s'exprimer dans son œuvre, du

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 212-213.

³⁶⁹ Elle écrit, à propos de la notion de *double* qu'elle propose dans le cadre d'une lecture de l'«ambivalence» chez Bakhtine : «La notion de *double*, résultant d'une réflexion sur le langage poétique (non scientifique), désigne une «spatialisation» et une mise en corrélation de la séquence littéraire.» Elle engage donc une représentation théorique du langage poétique comme «*modèle tabulaire* dans lequel chaque «unité» (désormais ce mot ne peut s'employer qu'entre guillemets, toute unité étant double) agit comme un sommet multidéterminé.» (*Ibid.*, p. 89.)

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 136.

texte à s'acquitter de la référence et du lecteur à construire un sens? Mort de l'objet-texte, humiliation de ce que Ricœur appelait les «subjectivités concernées» : que peut-il rester, en effet, de la «littérature», dont on retrouve ici, chez Kristeva, le rejet? En fait, seul l'honneur de la théoricienne reste sauf. Car ce coup porté à la «littérature», que fait-il sinon arracher la parole à l'auteur-sujet, dont le langage célèbre l'absence, pour la reverser ailleurs, pour la redonner en pouvoir absolu au Sujet critique, tout puissant celui-là, capable de s'instituer en maître contre toute une histoire, pour proclamer, avec la naissance du Texte, la destitution de la Littérature et le sacre de l'Écriture? Les théories de l'«écriture» et de la «signifiante» ne camouflent-elles pas, sous l'apparence d'une évacuation du sujet, leur propre pouvoir de lire, de déclarer la «vraie» condition du sens, bref la toute-puissance de leur propre subjectivité à se fonder comme origine d'une vérité proclamée sur la littérature? Barthes semble l'avoir lui-même sous-entendu : «la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur³⁷².»

Par son caractère *actif*, qui défie toute clôture, l'écriture paragrammatique résiste, pour Kristeva, à la «notion» et à l'«objet ``littérature``», que «notre culture n'atteint que dans l'après-production (dans la consommation) ; productivité occultée³⁷³». Ailleurs, encore : cette écriture n'«appartient pas à ce que l'on appelle traditionnellement ``littérature``», elle est la «démarche philosophique contestative devenue langage (structure discursive).» Elle n'est donc pas *littérature* : et pourtant, l'«écriture de Dante, Sade, Lautréamont en est un exemple dans la tradition européenne³⁷⁴.»

Comment comprendre ce glissement épistémologique hors de la «littérature», qui semble surtout vouloir, dans le soupçon qu'elle porte aux notions, éloigner la chose du mot? Du côté de Barthes, même difficulté, semble-t-il, à *renverser* puis à opérer conséquemment dans l'espace ouvert par ses nouvelles catégories : après avoir enterré, dans *S/Z*, la «littérature» sous le texte et l'écriture, Barthes pourra dire, dans la *Leçon* de 1977, en reprenant le concept pour y intégrer cette fois le «graphe complexe» d'une «pratique d'écrire» : «Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte³⁷⁵.»

³⁷² R. Barthes, «La mort de l'auteur», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1994, p. 495.

³⁷³ J. Kristeva, *Séméiotikè*, p. 147-148.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 136.

³⁷⁵ R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 17.

Cette reprise de la «littérature» donne à penser : elle ne vient sans doute pas redorer la notion du blason de son ancienne évidence, comme après une dérive passagère. Quelque chose, en effet, s'est sans doute délié. Et pourtant, serait-on en mesure de nommer en toute certitude l'objet ou l'enjeu de ce dénouement, puisque justement le tremblement de la notion de «littérature» affecte le pouvoir taxinomique, un trouble du Nom? L'«écriture» ne nomme rien, aucun objet ; elle en est le refus, et c'est en cela qu'on peut-être y lire, sur le plan épistémologique, le signe d'une crise de «nommer» qui affecte, et continue peut-être de le faire, notre représentation de la littérature. Avec l'«écriture», la littérature semble ainsi se trouver prise dans la problématique générale de l'«ordre du discours».

Ce n'est pas un hasard si l'ouvrage du même titre paraît en 1971.

Le discours et son ordre

Il reste maintenant à explorer davantage les implications de cette crise d'un ordre du discours, que le passage par l'«écriture» fait jaillir à l'horizon, elle qui nous est apparue comme une critique de la «littérature». Comme la «lecture», qui enchâssait la spécificité dans l'historicité, elle est une forme d'excès qui met à mal le principe d'objectivation de la littéarité et qui pointe, en contrepartie, vers une relativité irréductible qui médiate, pour un sujet, son accès au texte et son rapport au sens. On débouche maintenant sur le problème de l'ordre du discours, dans ses rapports à la notion même de «littérature». Pour traiter cette dernière question, qui semble marquer un point d'aboutissement, on ajoutera maintenant, en repassant à nouveau par les années 1970, le parcours d'une troisième voie de sortie au paradigme de l'objectivation du littéraire : il faut tenter de mesurer les répercussions sur l'analyse du spécifique, et sur la poétique en particulier, de l'émergence de la notion de «discours», appelée à redessiner les lignes du savoir et à faire apparaître de nouvelles figures auxquelles la littéarité demeurait, jusqu'ici, étrangère.

On peut, d'emblée, esquisser le problème de l'ordre du discours comme suit : la notion de «littérature» semble affectée dans son pouvoir de classement et de nomination, dans son pouvoir de valoir, parmi d'autres, comme une catégorie structurante de

représentation et d'intelligibilité du langage. De prime abord, la question est celle des modes de découpage de la matière verbale : elle a de nombreuses ramifications.

On a vu que le concept de littérarité se trouvait lié, de toute nécessité, au mode de formation des objets propre à une certaine méthode structurale ; l'inverse est cependant moins vrai : pour la formulation du savoir, aucune liaison nécessaire n'établissait de rapport de contrainte ou d'implication immédiate entre, d'une part, la *règle* de transcendance immanente et l'*objet* spécifiquement littéraire d'autre part. La triple règle structurale³⁷⁶ qui commandait l'isolement du langage comme structure³⁷⁷, pouvait donc logiquement s'effectuer à partir d'une autre série d'objets. Difficile de nier, par exemple, le rôle joué par l'étendue singulièrement extensible de la notion de *signe* et de *système de signes*³⁷⁸ : ces notions ont permis un déplacement de la question du spécifiquement littéraire en rendant possible qu'elle soit posée dans les termes d'une spécificité plus large, celle d'un fonctionnement poétique du signe, dépassant justement le domaine d'extension de la seule «littérature». Ce déplacement se donne à lire, notamment, dans la sémiotique poétique de Greimas : une spécificité du «discours poétique» posée en termes de signes s'autonomise, au moins sur le plan théorique, et tend à se distinguer elle-même de la distinction du littéraire. Elle ne rend plus possible, à elle seule, l'isolement de la «littérature», comme notion faisant intervenir un critère *générique* ou architextuel, au sein d'un fonctionnement poétique du langage qui se réfère pour sa part à un critère de

³⁷⁶ Distinction fonctionnelle, description formelle, projection systématique.

³⁷⁷ D'une façon plus générale, pour embrasser plus large, il faudrait parler aussi de la possibilité d'isoler une structure *comme* langage : cet élargissement montrerait qu'il est possible d'établir un rapport plus qu'anecdotique entre l'analyse structurale du langage/du récit/de la littérarité, le fonctionnement de l'anthropologie structurale et, dans une certaine mesure, le structuralisme en psychanalyse. On peut rappeler par exemple la fonction fondamentale du langage, comme modèle de description, dans l'analyse proposée par Lévi-Strauss des *Structures élémentaires de la parenté*, où il note qu'«il n'y a que trois structures élémentaires de parenté possibles ; ces trois structures se construisent à l'aide de deux formes d'échange ; et ces deux formes d'échange dépendent elles-mêmes d'un seul caractère différentiel». Plus loin, il écrit : «La marche de notre analyse est donc voisine de celle du linguiste phonologue.» Ou encore, définissant les rapports entre deux types de prohibition, celle de l'inceste et une autre relative aux abus de langage : «les femmes elles-mêmes sont traitées comme des *signes*, dont on *abuse* quand on ne leur donne pas l'emploi réservé aux signes, qui est d'être communiqués». (Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Flammarion, coll. «Les livres qui ont changé le monde», 2010, p. 125, 126 et 132.) On pourra consulter, aussi, sur la question psychanalytique, Moustafa Safouan, *Qu'est-ce que le structuralisme? 4. Le structuralisme en psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1968, 92 pages.

³⁷⁸ Barthes généralise ainsi, dans ses *Éléments de sémiologie*, le modèle saussurien pour mettre le signe en position d'excès par rapport au seul domaine linguistique : le monde devient un langage, et le signe, un «signe sémiologique». Donnant une extension toujours plus large aux dyades saussuriennes, il envisage la possibilité d'analyser les codes vestimentaires et alimentaires d'une société comme des «systèmes de signes», en fonction de la triple opposition signifiant/signifié, langue/parole, paradigme/syntaxme.

mode énonciatif. Il en résulte un discours poétique apte à qualifier un fait de langage qui échappe à l'indexation du «littéraire». Cette sémiotique poétique se construit donc sur l'éviction déclarée du «concept de ``littéarité`` [...], interprété comme une connotation socioculturelle, variable selon le temps et l'espace humain³⁷⁹.»

À strictement parler, la littéarité ne s'est donc pas effacée, comme dans un fatal entraînement, du jour où la méthode structurale, en études littéraires, a perdu son urgence et une partie de sa valeur ; on peut supposer que cet effacement se produit, pour une part au moins, sous l'effet de la poussée structurale elle-même.

Mais parler ainsi de son effacement, évoquer sa mort, n'est-ce pas verser dans l'excessif et se faire aveugle au fait que, de toute évidence, la littéarité est encore enseignée et discutée³⁸⁰ aujourd'hui? Cela est, bien entendu, hors de question ; mais le fait qu'elle existe autant, le fait que, loin d'avoir basculé dans l'oubli, la littéarité soit encore présente n'implique pourtant pas que, comme catégorie épistémologique structurante, elle *vive* encore de la même façon. Par sa «disparition», il faut donc entendre le fait qu'elle ait cessé de *faire problème* pour la constitution d'un savoir sur le texte littéraire. De proche en proche, elle ne soulèvera plus, ou de moins en moins, de questionnement ouvert sur soi ; bientôt, elle ne sera plus une promesse, mais apparaîtra comme la trace d'un vestige, comme si son inexistence devenait une affaire classée. Il pourra donc devenir exigible de reconnaître que «si *littéarité* désigne le faisceau des traits distinctifs permettant de définir l'ensemble des textes littéraires et ceux-là seulement, la littérature se déroband à la prise, la littéarité est une notion *introuvable*³⁸¹.»

Constat similaire chez Todorov, en 1978 : le parcours, écrit-il dans *Les genres du discours*, «consiste à nier la légitimité d'une notion structurale de ``littérature``, à contester l'existence d'un ``discours littéraire`` homogène³⁸².» Mais cela prend tout son importance lorsqu'il ajoute aussitôt : «Il faut introduire ici une notion générique, par rapport à celle de littérature : c'est celle de *discours*. C'est le pendant structural du concept fonctionnel d'``usage`` (du langage)³⁸³.» Le *discours* semble apparaître là où la

³⁷⁹ A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, p. 7.

³⁸⁰ Le présent travail n'en est-il pas la preuve tangible et indubitable? La littéarité n'est-elle pas, justement, enseignée aujourd'hui plus qu'alors, comme semble l'attester Todorov (2007) dans *La littérature en péril?*

³⁸¹ T. Aron, *Littérature et littéarité. Un essai de mise au point*, p. 20.

³⁸² T. Todorov, «La notion de littérature», *La notion de la littérature et autres essais*, 1987 [1978], p. 25.

³⁸³ T. Todorov, «La notion de littérature», pp. 22-23.

littérarité est vouée à disparaître : il faut dégager les conséquences de cette nouvelle condition *discursive*, qui advient là où la «littérature» est soumise à la question.

Cet abandon du critère structural, qui implique d'abord que la notion de littérature n'ait aucun référent fixe, universel et unanimement partagé, suppose chez Todorov le passage, au moins provisoire, à une définition «fonctionnelle» du littéraire («par ce que celle-ci fait, plutôt que par ce qu'elle est³⁸⁴»). Celle-ci a le défaut de pouvoir englober aussi bien la théorie formaliste des fonctions littéraire et poétique qu'une théorie sociologique selon laquelle le «littéraire» se ramène à un statut culturellement indexé, donc injecté de l'extérieur à un produit verbal donné. Mais aussi vague soit-il, le postulat fonctionnel débouche néanmoins sur deux implications majeures, intimement liées.

La première affecte la poétique comme discipline du savoir, qui ne disparaît pas, de toute évidence, sous le coup d'une dissolution de la spécificité structurale du littéraire ; elle est plutôt amenée, nécessairement, à changer et à redéfinir les bords incertains de son objet. S'il n'y a plus de «discours littéraire» homogène, que l'on pourrait épingle à son éternelle identité, c'est parce que la littérature est désormais en prise directe, non plus avec le *langage*, mais avec le *discours*, annexée au Discours général qui définit le langage en tant qu'il se pratique, c'est-à-dire en tant qu'il se localise. La poétique, pour Todorov, doit donc redécouper son territoire général, pour y redistribuer, dans la différence qui les lie au sein d'une même condition *discursive*, les multiples genres du discours, et non plus seulement *littéraires*, qu'elle pourra maintenant décrire. Avec l'arrivée du *discours*, la poétique gagne en étendue et en perspective ce qu'elle perd en précision, «car à la place de la seule littérature apparaissent maintenant de nombreux types de discours qui méritent au même titre notre attention³⁸⁵.» Il semble donc que la problématisation croissante de la «littérature», ici, ne soit pas d'abord l'effet direct d'une faillite généralisée à découvrir sa spécificité ; elle est aussi le fait d'un déplacement et d'une extension, en tout cas d'une recatégorisation, de l'analyse du spécifique elle-même, qui voit maintenant s'étaler sous son regard une multiplicité de genres de discours qui, à l'instar de la littérature, enferment des lois fonctionnelles et des principes de codification : «l'expérience littéraire n'est que le bout de l'iceberg verbal : au-dessous se

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

trouve le domaine subliminal des réactions rhétoriques que suscitent la publicité, les présupposés sociaux et la conversation quotidienne³⁸⁶.» Avec l'avènement du *discours*, la littérature perd donc son privilège de systématisme et de construction, sur lequel les formalistes russes et la poétique structurale avaient largement insisté. En effet, la nouvelle condition *discursive* du langage comporte une règle, aussi simple qu'elle est généralisée : tout discours est codifié, toute situation énonciative a ses lois qui règlent, de façon plus ou moins souple, l'apparition, la formation et l'enchaînement des énoncés. Les remarques de Todorov sont, à cet effet, étincelantes par leur clarté même :

Ce n'est pas seulement dans les discours habituellement comparés à la littérature – ainsi la publicité – que l'on observe une organisation rigoureuse et, même, l'emploi de mécanismes identiques (rimes, polysémie, etc.) ; mais aussi dans ceux qui en sont, en principe, le plus éloignés. Peut-on dire qu'un discours judiciaire, ou politique, n'est pas organisé, n'obéit pas à des règles strictes? [...] On pourrait aller plus loin et questionner la pertinence même d'une notion comme celle de ``système de l'œuvre``, en raison, précisément, de la grande facilité avec laquelle on peut toujours établir un tel ``système``³⁸⁷.

L'essentiel de cette transformation de la poétique structurale, qui conduit de la littérarité au seuil de la prolifération du *discours*, semble s'être joué, pour fixer des repères, entre 1965 et 1975, comme l'atteste la *Poétique* de Todorov, dont la première version date de 1968 alors que la seconde, remaniée, paraît en 1973. On y observe quelque chose comme un double jeu, une simultanéité qui mérite d'être relevée : l'institution de la poétique structurale y est déjà, en même temps, l'énoncé de son insuffisance, voire l'annonce de sa mort prochaine et nécessaire. Dans l'espace de quelques pages seulement, qui condensent ou retraduisent l'espace de quelques années, Todorov peut écrire, annonçant l'aube d'une discipline en voie de constitution et en passe d'accéder à une pleine acquisition de ses moyens, que «la poétique n'en est qu'à ses débuts³⁸⁸» et, parallèlement, qu'«elle est donc appelée à jouer un rôle éminemment *transitoire*³⁸⁹». Tout se passe comme si, encore balbutiante d'une nouvelle naissance, elle recevait pourtant, prenant déjà le ton de la rétrospective, une fonction tracée à l'avance ; comme si, encore incertaine, elle était déjà sûre de ne pouvoir avancer que dans

³⁸⁶ Northrop Frye cité par T. Todorov, *Ibid.*, p. 26.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

³⁸⁸ T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, p. 103.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

l'incertitude, venant à la vie pour mieux s'arracher dans une mort ou, plutôt, dans un dépassement ; comme si, «à peine née, la poétique se voit appelée, par la force de ses résultats mêmes, à se sacrifier sur l'autel de la connaissance générale³⁹⁰» ; comme si, encore, en dépit du fait «qu'il ne faut pas commencer par la fin, avant même que les premiers pas soient faits³⁹¹», la question que Barthes posait en ouverture au premier numéro de *Poétique*, en 1970 : «Par où commencer?», était en un certain sens toujours déjà réglée. Il faudrait commencer par finir. Mais, assure Todorov, «il n'est pas sûr que ce sort doive être regretté³⁹²».

La seconde conséquence du passage, chez Todorov, vers un cadre fonctionnel engage la définition, non plus de la poétique mais de la littérature elle-même. «Appelons «fonctionnelle» la première saisie de l'entité, celle qui l'identifie comme élément d'un système plus vaste, par ce que cette unité y ``fait``³⁹³». Todorov s'approche ici de la définition sociologique du littéraire comme produit d'une indexation culturelle et institutionnelle : la «littérature» n'a pas d'existence empirique, sa seule consistance est d'ordre taxinomique, en tant que le mot existe et que, d'une façon générale, il est doté d'une reconnaissance sociale. «Une entité ``littérature``, écrit-il, fonctionne dans les relations intersubjectives et sociales, voilà ce qui semble incontestable³⁹⁴.» De cet état de fait, il tire ensuite toutes les conséquences dans son texte sur «L'origine des genres», où la théorie de l'origine structurale, verticale, du message littéraire, théorie de sa *transcendance immanente*, se trouve largement déplacée : la littérature et ses genres, entendus comme Codes génératifs, ne sont plus seulement des origines *codantes*, mais d'abord un ensemble *codé* qui trouve son origine en amont de lui-même, dans une organisation sociale qui le fait exister comme «littérature». Cet ensemble est le construit d'un travail de formation, d'inculcation et de codification sociale. En effet, écrit Todorov, «les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, le système de diffusion du livre» ; et si «chaque époque a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante», si «l'existence de certains genres

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 109.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 104.

³⁹² *Ibid.*, p. 109. Sans doute faut-il éviter de se représenter une poétique parfaitement sûre d'elle-même, intégralement convaincue de l'existence de la «littéarité» jusqu'au jour où, subitement, elle aurait été comme frappée de l'évidence du contraire, c'est-à-dire de la «vérité».

³⁹³ T. Todorov, «La notion de littérature», p. 10.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

dans une société, leur absence dans une autre sont révélatrices de cette idéologie³⁹⁵», alors la «littérature» perd de son évidence, et les lignes qui définissaient sa spécificité intrinsèque viennent à s'estomper.

Ces deux conséquences, dans le parcours de Todorov, se laissent aisément résumées. Celle qui concerne l'indexation culturelle et sociale³⁹⁶ peut se traduire sous la forme d'une question, qu'il suffit de poser pour faire apparaître l'ampleur et la portée du champ de réflexion qu'elle ouvre. Maintenant que le littéraire ne brille plus et qu'il se trouve démythifié, dévoilé dans ses rouages sociaux, maintenant qu'il se trouve *dit* comme travail social d'indexation et de valorisation, comme produit d'un tissu institutionnel, non plus comme *essence* mais, *essentiellement*, comme littérisation liée à l'«idéologie», quelle *valeur* et quel *sens* va-t-on pouvoir encore lui reconnaître? L'autre implication du passage vers une définition fonctionnelle, où la littérature s'efface derrière le *discours*, concerne surtout son aptitude à valoir comme catégorie de classement de la matière verbale : c'est le problème de l'«ordre du discours» esquissé plus haut, et dont j'examinerai maintenant certains aspects.

*

Mainueneau écrit, à propos de la notion de «discours» et de la reconfiguration qui en découle presque nécessairement : «la littérature ne bénéficie pas d'un régime d'extraterritorialité : l'analyse du discours littéraire n'est pas réservée aux textes considérés comme ``ordinaires``». Sous le signe de sa condition *discursive*, le langage se trouve immergé dans un ordre du monde qu'il travaille à son tour, le façonnant autant qu'il est façonné : il y a, partout, une régulation du discours et, en même temps, le discours travaille les règles qui le rendent possible, selon des modalités infiniment variables, locales. Mainueneau poursuit : «l'analyse du discours explore les multiples dimensions de la discursivité, cherchant précisément à rendre raison à la fois de l'unité et

³⁹⁵ T. Todorov, «L'origine des genres», *La notion de littérature*, p. 35.

³⁹⁶ Indice révélateur du démantèlement d'une définition essentialiste de l'art et structurale de la littérature, cette question de l'«indexation» culturelle est abordée à maintes reprises, au cours des années 1970, par les travaux d'esthétique philosophique et de philosophie analytique. Voir par exemple, à ce propos, George Dickie, «Définir l'art», et Timothy Binkley, «``Pièce`` : contre l'esthétique», dans *Esthétique et poétique*, pp. 9-66. Également, Arthur Danto, «Le monde de l'art», *Philosophie analytique et esthétique*, p. 183-198.

de l'irréductible diversité des manifestations du discours³⁹⁷.» Le langage est dorénavant, irréductiblement, un ensemble de *pragmatiques localisées*. D'une façon générale, avec l'arrivée du *discours*, la porte s'ouvre pour que, à la place occupée par l'unité massive et monolithique de la «littérature», à peine divisée en grands paradigmes, puisse apparaître la multitude proliférante des genres et des situations discursives, dans le pluriel des fonctions qu'ils occupent mais aussi dans l'ancrage des énonciations locales et ritualisées, énonciations de tous les jours, aussi réglées qu'elles peuvent être singulières ; à la place de l'unité grammaticale de la «phrase» va pouvoir surgir, par exemple, le pluriel des «énoncés³⁹⁸», distinction rigoureusement exigée par une sémantique placée sous le signe de la pragmatique³⁹⁹. À l'ensemble des domaines du savoir sur le langage, de nouveaux découpages de la matière verbale sont progressivement rendus possibles, qui apparaissent dorénavant nécessaires.

Pour la poétique, l'abolition du cadre structural tend à investir les genres d'une dimension proprement *discursive*, nouvelle condition d'intelligibilité du «langage», et qui commence à découvrir une *pragmatique des règles*⁴⁰⁰ là où le problème de la littérarité était, généralement, celui de la *consistance d'un être et/ou de la classification de ses formes*. Ce nouveau lieu épistémologique que dessine la *discursivité* est aussi celui que va parcourir, en s'y élaborant, un certain nombre de nouvelles propositions qui, comme l'analyse du discours en général, l'archéologie foucauldienne, la pragmatique et la sociolinguistique, partagent un intérêt fondamental et commun pour le *discours*, pour la

³⁹⁷ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 30.

³⁹⁸ Todorov écrit, significativement : les phrases «se transformeront ainsi en énoncés, et la langue, en discours.» (T. Todorov, «La notion de littérature», p. 23) Voir aussi, sur cette distinction fondamentale, tant pour la linguistique que pour l'analyse du discours, M. Foucault, «Définir l'énoncé», *L'archéologie du savoir*, pp. 109-121.

³⁹⁹ Par exemple, dans son article de 1979 sur «Les lois de discours», Oswald Ducrot écrit : «il faut rappeler d'abord la distinction entre la *phrase*, considérée comme un être linguistique abstrait, identique à lui-même à travers ses diverses occurrences, et l'énoncé, qui est l'occurrence particulière, la réalisation *hic et nunc* de la phrase.» (Ducrot, «Les lois de discours» [1979], *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. «Propositions», 1984, p. 95.

⁴⁰⁰ Cette insistance sur la pragmatique n'est pas radicalement inédite : elle avait déjà cours, bien sûr, dans d'autres milieux comme la philosophie analytique. On pense par exemple à la théorie des actes de langage, et à l'introduction d'une notion comme celle de «condition de félicité», à partir de laquelle Austin analyse, dans *Quand dire, c'est faire*, le rituel de réussite des «énonciations performatives». Il écrit, dans le texte de la deuxième conférence, prononcée en 1955 : «Nous pourrions espérer découvrir ce que sont ces conditions par l'examen et le classement des types de cas où quelque chose *fonctionne mal*, où l'acte (se marier, parier, léguer, baptiser, ou ce qu'on voudra) constitue par conséquent, au moins jusqu'à un certain point, un échec.» (J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, p. 48.)

prise de langage dans ses règles énonciatives et situationnelles, ses fonctions locales et son infinité, son infiniment petit comme son infinie diversité.

Ce qui semble être de l'ordre d'un éclatement de la «littérature» paraît donc d'abord avoir été, si l'on cherche à restituer une vision d'ensemble, l'effet d'un redécoupage du langage tel qu'il se livre à la connaissance. On observe, par exemple, une prise d'expansion de certaines notions qui, ayant servi d'une façon ou d'une autre la spécification du littéraire, en viennent nécessairement à définir des territoires propres qui ne requièrent techniquement plus, pour s'analyser, de référence à la notion de «littérature». Le cas est particulièrement notoire pour des concepts comme ceux de «récit⁴⁰¹» et de «genres du discours», qui recomposent les objets du savoir selon d'autres lignes et principes de découpe. Ils rendent ainsi praticable et opérante une classification différente de la production discursive, une intellection renouvelée de la matière verbale.

Il faudrait s'interroger plus longuement, aussi, sur l'importance apparemment croissante prise, dans les années 1970, par le concept de *mode*, que Genette détache radicalement du *thème*⁴⁰². Le recours au mode, pour décrire les genres, permet de reverser dans l'*énonciation* le critère de distinction générique qui demeurait souvent inféodé, dans la poétique telle qu'elle s'était constituée depuis les formalistes russes, à la description de leur énoncé, de leur formalité même. Avec la catégorie modale, «il ne s'agit pas à proprement parler de ``forme`` au sens traditionnel, comme dans l'opposition entre vers et prose, ou entre les différents types de vers, il s'agit de *situation d'énonciation*⁴⁰³...»

⁴⁰¹ La notion de «récit», en effet, a généralement conservé son sens anthropologique ; et même si la narration littéraire continuait de figurer l'objet par excellence de l'analyse du récit, le «récit» échappe, fondamentalement, à l'ordre de la «littérature» lorsqu'il se trouve saisi du point de vue de sa «logique». Bremond, par exemple, révisant les principes de la morphologie de Propp pour adapter le découpage structural au *Récit universel*, notait, dans sa *Logique du récit*, parue en 1973 : «Ainsi révisée, la démarche formaliste nous a paru susceptible de s'appliquer avec succès à toute espèce de matériel narratif.» (Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1973, p. 133.)

⁴⁰² Proposant une relecture critique, à la fois dans et contre toute une tradition, de la *Poétique* d'Aristote, Genette en tire la nécessité, dans son *Introduction à l'architexte* en 1979, de définir le genre, la tragédie par exemple, comme le point de croisement d'une catégorie modale, l'énonciation dramatique, et d'une catégorie thématique, ce qu'Aristote dégageait comme les sujets «nobles». Il écrit, notamment : «Les catégories modales et thématiques n'ont entre elles aucune relation de dépendance, le mode n'inclut ni n'implique le thème, le thème n'inclut ni n'implique le mode» (G. Genette, «Introduction à l'architexte», *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, p. 72.)

⁴⁰³ G. Genette, «Genres, ``types``, modes», *Poétique*, no 32, Novembre 1977, p. 394. Ce problème n'était pas totalement étranger, déjà, à la poétique jakobsonienne : dès 1933-1934, dans «Qu'est-ce que la poésie?», Jakobson distingue nettement, comme on l'a vu plus haut, la *fonction poétique* du langage de la *poésie*, notion qui relève au moins partiellement, ou en tout cas qui nécessite l'intervention, d'un critère de codification générique. C'est aussi, dans une autre mesure, le problème que souligne Charles Stevenson,

Dans cette perspective, il faudrait faire, d'ailleurs, la généalogie du concept d'«énonciation», retracer ses points d'émergence et les transformations qui, plus ou moins directement, lui sont liées ; faute de pouvoir, ici, faire revivre son apparition dans le détail, on peut tout de suite, en revanche, apercevoir les déplacements qu'il a rendus possibles et les nouvelles questions que, dès son entrée dans la théorie littéraire, il a permis de formuler et de faire «travailler». Si le discours et son appareil énonciatif ont fourni, avec la triade énonciation/énoncé/référent, son modèle de base à une certaine narratologie modale, où le récit est considéré comme «discours⁴⁰⁴», comme l'énoncé produit par un acte de narration lui-même fictionalisé, sinon diégétique, il a également justifié, plus récemment, une remise en question de la rupture franche entre auteur et narrateur, qui répercutait à sa façon la division entre littérature et réalité, entre le monde et la représentation, entre le sujet et le texte-objet.

Car dès lors que, selon les mots de Benveniste, l'acte d'énonciation «est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son propre compte», dès lors qu'il implique «les situations où il se réalise, les instruments de l'accomplissement», dès lors aussi que, comme acte individuel, il «introduit d'abord le locuteur comme paramètre dans les conditions d'énonciation⁴⁰⁵», comment sera-t-il possible de maintenir infiniment étanche, même sous le prétexte valable d'une médiation par la fiction, la séparation des instances auctoriales et narratoriales? La littérarité, comme usage irréductible du langage, et le texte comme objet fini et clos pouvaient maintenir sans faille la dissociation ; maintenant que le *discours* problématise l'énonciation, maintenant qu'il peut exiger que l'on replace l'énoncé dans le décor du monde et dans l'action d'un sujet, tout semble indiquer la possibilité de repenser leurs rapports, une plus grande porosité entre les deux.

dans son texte de 1957, «Qu'est-ce qu'un poème?», *Esthétique et poétique*, pp. 157-201, où il pose la question du mode d'existence du «poème», opérant une distinction, sur la base de la sémiotique de Peirce, entre *poème-token* et *poème-type*.

⁴⁰⁴ Toute l'articulation logique de l'ouvrage *Littérature et signification*, de Todorov (1967), est fondée sur la distinction des niveaux du récit, le récit comme «procès d'énonciation», l'aspect littéral du récit (énoncé) et l'univers représenté (signification ou référent). De même, en reprenant la distinction établie par Benveniste entre discours et récit, Genette va distinguer, au début de *Discours du récit* (1972), les trois plans du discours (énonciation narratoriale), du récit (énoncé du texte) et de l'histoire (référent ou «diégèse»). Ce découpage de la matière narrative demeure inchangé dans *Nouveau discours du récit*, en 1983, et il permet à la narratologie d'analyser la configuration de la double temporalité du récit, c'est-à-dire la gamme des rapports entre le temps de la narration et le temps de l'histoire narrée.

⁴⁰⁵ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1974, p. 80-81.

C'est le concept d'*énonciation* qui, très précisément, a permis par exemple à Käte Hamburger, dans la *Logique des genres littéraires*, de franchir un pas significatif en cette direction : redéfinissant la notion de «fiction» en s'appuyant non plus sur la réalité du référent énoncé mais sur celle du sujet qui l'énonce, entendu comme instance linguistique, elle définit l'énonciation comme ce qui fait apparaître dans le langage la «structure sujet-objet⁴⁰⁶». Elle est ainsi amenée à caractériser, par opposition à la fiction littéraire, la réalité de l'énoncé comme relevant de la réalité de son énonciateur, qui se remarque à sa cohérence discursive, ou plutôt à la cohérence de son «expérience du temps» telle qu'elle se marque dans le discours par l'usage des temps verbaux. Cette réalité proprement énonciative est donc inscrite, pour Hamburger, dans le statut infrangible et unitaire de l'énonciateur, dans son «je-origine», donc dans son incapacité logique par exemple à sortir de soi pour narrer en focalisation zéro ou à parler d'autrui avec des verbes de modalisation émotive, psychologique ou cognitive, comme s'il «était» cet autre. «La ``réalité`` de l'énoncé tient à son énonciation par un sujet réel, authentique⁴⁰⁷.» Il en résulte, selon Hamburger, un fait décisif pour l'intelligibilité du texte littéraire : toute narration à la première personne, de même que la presque totalité de la poésie lyrique, si elle s'effectue sans entorse à la cohérence temporelle du point focal, ne peut être qualifiée de «fiction» au sens de la *logique narrative*. Hamburger fait dès lors tomber la catégorie même de «narrateur» : ou bien le sujet de l'énonciation est «énonciativement» vrai, ou bien il n'y a qu'une «fonction narrative» que le récit à la troisième personne, par exemple, met en scène. Même si elle ne dispense aucunement de tenir compte de l'argument du contrat social de fictionalité, pacte de lecture institué notamment par le réseau des médiations institutionnelles, cette mise en rapport, chez Hamburger, de l'énoncé de réalité et de la temporalité énonciative conduit à un brouillage au moins relatif de la frontière entre l'énonciation auctoriale et la délégation narrative et fictionnelle supposée prendre à charge le contenu des énoncés. Cette frontière est, en effet, conventionnellement instaurée par une certaine expérience que l'on fait de la littérature, et dont Hamburger pointe une limite significative.

⁴⁰⁶ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1986, p. 45.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 56.

L'analyse du discours littéraire, celle de Maingueneau par exemple, a également travaillé sur cette porosité entre auteur et narrateur, prenant en cela le contrepied du principe de clôture et d'objectivation du texte, de la littérarité comme degré zéro d'une subjectivité dans le monde. Elle s'efforce ainsi de penser le texte littéraire non plus comme objet mais comme pratique discursive, et renoue la tresse pouvant lier ensemble, dans une énonciation qui vaut pour l'écrivain comme stratégie de positionnement social, un sujet et son discours : «l'opposition ``écrivain``/``énonciateur``, c'est-à-dire ``sujet hors du texte``/``sujet dans le texte``, implique une conception trop pauvre de l'énonciation, qui n'intègre en particulier ni la dimension générique, ni les gestes de positionnement⁴⁰⁸.»

Ces remarques, même éparées, sur les nouvelles implications du *discours* et les redécoupages catégoriels invitent à se demander dans quelle mesure, moyennant quels changements, etc., la catégorie «littérature» peut encore être apte à fonder un ordre du discours, dès lors qu'elle se trouve comme écartelée sur un sol mouvant.

Comment, dès lors que le point de vue *modal* déplace vers l'énonciation le problème de la distinction générique ou des usages du langage⁴⁰⁹ ; dès lors que le *récit* peut définir, fédérer et nommer un nouvel ensemble verbal où la «littérature» n'a plus le privilège de l'exclusivité ; maintenant que le problème du *discours* retire au littéraire une prérogative de codification et de division des genres, comment la «littérature» va-t-elle pouvoir continuer d'être l'enjeu et le produit, pour reprendre les trois règles définies plus haut, d'une *distinction*, d'une *description* et d'une *projection*? Sa spécificité ne vient-elle pas à se dissoudre, effacée sous la reconfiguration des lignes d'un savoir qui ne permet plus de la penser? Quel critère de spécification est-il encore possible d'évoquer pour fixer la pertinence théorique de la «littérature», à titre de catégorie de classement de la production verbale? Les critères modal, thématique ou générique semblent dorénavant irréductiblement piégés : s'en remettre à l'un ou l'autre pour analyser du spécifique, ce serait fabriquer de l'essentiel et de l'unique là où, vraisemblablement, il n'y a que de la dispersion étalée sur un continuum *discursif*. La valeur esthétique, pour sa part, est

⁴⁰⁸ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 94.

⁴⁰⁹ Barthes va reprendre par exemple, dans *S/Z*, un type de distinction modale pour opposer la «communication idyllique», parfaitement référentielle, sans brouillage, transparente, à la «communication narrative», où les «lignes de destination» sont multiples, «de telle sorte que tout message ne peut y être suffisamment défini que si l'on précise d'où il part et où il va.» (R. Barthes, *S/Z*, p. 126.)

toujours déjà dénoncée comme subjectivisme naïf : elle ne vient plus, aujourd'hui, sans une suspicion, de régime généralement sociologique, qui la préjuge et la condamne en la sommant de mettre à nu ses présupposés «mystiques». Reste la définition par indexation culturelle, selon laquelle il n'existe aucune littérature, mais seulement un procès de littérisation constamment joué et rejoué – mais lui-même jamais déjoué – par les institutions de la littérature ou le fonctionnement indéfectible du champ littéraire ; mais, immédiatement, cette caractérisation se trouve accusée comme réduction induite par les esthètes, herméneutes et tenants divers des «approches internes». Quant à lui, l'ancien critère de fictionalité, fonctionnellement assimilable, dans le cadre de la poétique narrative moderne, à la *mimésis*⁴¹⁰, nécessiterait que l'on taise tout ce qui en déborde ou s'y inféode mal. Ce serait encore verser dans une économie de la réduction, en prenant de surcroît la *réalité* pour l'Autre radical de la littérature ; dépourvue de critères pour mesurer sa consistance et retracer les signes de sa présence, la littérisation se trouve en quelque sorte livrée à l'arbitraire.

Mais cela est peut-être, pour une part, un faux problème, puisque l'avènement du *discours* fournit d'emblée deux solutions à cette crise générale du critère de spécification, le problème du spécifique se trouvant, dès lors, moins supprimé que simplement déplacé. D'une part, le *discours* exhorte à l'abandon d'une *spécificité globale* au profit d'une recherche des *spécificités régionales* et locales. Il commande, comme l'a vu, un déplacement d'éclairage à l'échelle de la multiplicité irréductible des genres de discours et des pratiques discursives, ce qui ne fait qu'entériner l'indistinction de la «littérature», dans la mesure où, devant des formes aussi éloignées que la prose narrative et la poésie lyrique, «on n'aurait peut-être pas tort de chercher l'origine de deux définitions aussi indépendantes dans l'existence de ces deux ``genres`` différents». Todorov ajoute : «c'est que la ``littérature`` qu'on a surtout considérée n'est pas la même dans un cas et dans l'autre⁴¹¹.» D'autre part, si l'on tire toutes les conséquences de l'invalidation des critères

⁴¹⁰ Cette traduction de la «mimésis» est relativement courante : sur la base d'une lecture de la *Poétique* d'Aristote, Hamburger la propose en observant que «le concept de *mimésis* contient implicitement l'opposition fiction littéraire/réalité» (*Logique des genres littéraires*, p. 32). Genette la reprend pour sa part dans *Fiction et diction*, faisant correspondre la *mimésis* à une «simulation d'actions et d'événements imaginaires», ajoutant qu'il n'est «pas non plus le premier à proposer de traduire *mimésis* par *fiction*» (p. 96.), et Ricoeur en admet également la validité en ce qui a trait au récit littéraire, fiction étant «une expression tout à fait appropriée à l'analyse de la *mimésis II*» (*Temps et récit I*, p. 125.).

⁴¹¹ T. Todorov, «La notion de littérature», p. 24.

de la littérarité, il apparaît possible de produire un nouveau critère, d'ordre proprement épistémologique. C'est vers cette voie que s'est engagée, par exemple, une portion significative de l'analyse présentée *Fiction et diction*, en 1991 : il faudra s'employer à recenser les définitions que la littérarité a pu endosser, puis indiquer sur quelles bases les théories précédentes ont cru pouvoir la découvrir. Ainsi Genette pourra-t-il se demander «dans quelles conditions un texte, oral ou écrit, peut être perçu comme une ``œuvre littéraire``», pour renoncer plus loin à définir cette propriété «littéraire», ensemble hétéromorphe, et refuser de lui attribuer un statut *illocutoire* (critère *discursif*) spécifique. Reprenant l'exemple célèbre de Stendhal devant le Code civil, il précise : il arrive «que ce soit aux ``lecteurs de décider si [un texte] est ou non de la littérature``.⁴¹²» Avec cette seconde solution d'un critère épistémologique, la littérarité entre dans l'histoire. La théorie de la lecture y mettait déjà, depuis un certain temps, de l'insistance : désormais délestée de toute évidence, la notion de littérarité ne peut encore faire l'objet d'un savoir qu'en tant que, à sens perdu, elle se vide et s'efface derrière ce que son évidence avait eu, un temps, pour effet de cacher : son historicité elle-même.

Cette dernière remarque suffirait, en un sens, à montrer que la littérarité existe encore, mais qu'elle le fait simplement selon d'autres modalités, et que par conséquent son renversement laisse intacte et intouchée la notion de «littérature». On ne peut évidemment se contenter d'un tel arrangement, puisque cette dernière notion, comme on l'a relevé plus haut, s'est elle aussi trouvée atteinte, en certains de ses fondements, par la critique de l'objectivation puis par la naissance du *discours*, chez Todorov par exemple. C'est pourquoi la difficulté à laquelle est confrontée, ici, l'analyse épistémologique est celle qui consiste à soupeser, dans le contexte de cette reconfiguration du savoir, la nature des rapports entre littérarité et littérature. Ceux-ci demeureraient aisément descriptibles dans le cadre de l'abstraction objective, dans le formalisme russe puis dans la poétique structurale, et même si l'esthétique de la réception procédait à une historicisation radicale de la spécificité, elle ne remettrait pas en question l'existence même de la catégorie «littérature⁴¹³», ce en quoi son fondement est herméneutique et non pas épistémologique. Or ici, avec ces thèmes généraux et généralisés du *discours*, un peu comme avec

⁴¹² G. Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, p. 87 et 140.

⁴¹³ Il en va autrement, cependant, de l'épistémologie de la lecture de Marghescou. Ce point sera discuté brièvement dans la deuxième partie de ce travail, qui sera tout aussi brève que la première est longue.

l'«écriture» et la «lecture» de Marghescou, c'est l'être même de la «littérature» qui semble rejoindre son autre, en tout cas atteindre un seuil au-delà duquel se trouve considérablement amendée son aptitude à fonder, en son nom propre, un «ordre du discours», donc à jouer le rôle d'un «principe de classification, d'ordonnement, de distribution⁴¹⁴» de la matière verbale.

La «littérarité» s'était constituée dans l'espace qui séparait le sujet de son langage : entre les deux elle creusait un vide qu'elle venait combler et, en quelque sorte, justifier par la conception du langage qui venait la sous-tendre, langage dans son origine verticale, dans toute son extériorité, le langage comme une transcendance immanente, dont l'être autonome n'avait besoin ni du monde, ni de l'histoire, ni même d'une dialectique avec le sujet. La littérature pouvait en quelque sorte refermer ses murs sur elle-même : son langage, même si par ailleurs il pouvait avoir d'autres fonctions et dimensions, arrivait à parler à travers un sujet qui, lui, ne parlait plus à travers le langage.

Le langage était condamné, car quel sens lui accorder, lui reconnaître ou lui arracher si, dans et devant le monde, énonçant sa séparation d'avec ce dernier, il n'arrive plus à effectuer sa fonction de toujours, médiatiser, communiquer, représenter? Cette condamnation du langage était pourtant nécessaire pour qu'apparaisse ensuite le *discours*, en quoi précisément le structuralisme, comme l'indiquait Derrida, a un «sens» : le réduire à un objet du passé, ce serait, comme il le notait avec justesse, en oublier le sens, et «qu'il s'agit d'abord d'une aventure du regard, d'une conversion dans la manière de questionner devant tout objet⁴¹⁵.» Le passage par la structure n'a-t-il pas été, en effet, le moyen d'appréhender ce en quoi peut consister la «subjectivité», en tant précisément que la «structure» arrache au sujet le plein pouvoir de son origine, démonte l'illusion d'une pleine présence à soi et permet, en objectivant les déterminismes, de s'appropriier les déterminations? Il indique la voie de la *subjectivation*, seule possible désormais pour une philosophie du sujet. La réflexion structuraliste l'a d'ailleurs elle-même souligné, à plusieurs égards, et à ce compte on peut rappeler la formule qu'emploie François Wahl dans l'introduction à *Qu'est-ce que le structuralisme?*.

Mais s'il y a quelque conclusion à tirer de l'introduction des structures dans l'histoire de Narcisse, c'est justement qu'il ne serait pas du tout, s'il n'avait

⁴¹⁴ M. Foucault, *L'ordre du discours*, p. 23.

⁴¹⁵ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 9.

sa représentation là devant lui, dans l'eau, parmi les représentations autres, de branches et de nénuphars, et que c'est même seulement à apprendre (il ne le fera pas seul) de quelle absence cette image se tisse, de quel manque elle est le voile, qu'il peut, manque à son tour, y venir comme sujet⁴¹⁶.

La structure ne nous tend pas une image de nous-mêmes ; le «langage» a été l'autre du sujet, mais toujours dans la mesure où, dans la représentation qu'il dessine, il lui demande de se retrouver comme en négatif. Avec l'apparition du *discours*, l'épaisseur des codifications ne disparaît pas : mais à travers elles, le sujet reprend certains de ses droits sur un langage avec lequel il pourra recommencer à parler.

L'objectivation était donc d'abord nécessaire pour que puisse émerger, dans la représentation de la littérature, une résistance à la condition d'objet, qu'on a vu poindre ici sous une triple perspective (lecture, écriture, discours). Cette résistance semble impliquer une reconfiguration majeure et durable du savoir, s'il est vrai que, comme l'indiquait Meschonnic, elle s'est posée contre une tradition théorique où l'objet et le sujet, incommunicables, avaient l'habitude de former les deux pôles d'une opposition non dialectique⁴¹⁷ : maintenant que, à la place d'une littérarité objective, il y a aussi de l'*action* et non plus seulement de l'*objet*, qu'autour de la littérature vont graviter à nouveau, avec le *discours*, l'*écriture* et la *lecture*, des sujets qui la portent, sous quelle forme pourra-t-elle se livrer à la connaissance?

«Littérature et subjectivité», à la place de l'objectivité de la littérature. Ce couple sonne comme une fausse note. On a l'habitude d'agencements plus coutumiers, «littérature et langage», «littérature et réalité», «littérature et philosophie», «littérature et société», etc. Or, il semble croiser chacun de ces jeux de rapports, se poser ou s'imposer à titre de vecteur transversal de la représentation contemporaine de la «littérature» et de la configuration de notre savoir. Destituée du rôle qu'elle tenait, la *littérarité* s'est effacée, mais cet effacement n'engage pas la fin de l'analyse du spécifique, seulement son

⁴¹⁶ François Wahl, «Introduction générale», *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1968, p. 9-10.

⁴¹⁷ «De même que le sujet n'est pas zéro dans le métalangage, il n'est pas zéro dans le langage. Sinon, encore une fois, on occulte le rapport sujet-objet et le problème de la valeur.» Contre cette occultation et la proclamation du texte-objet, Meschonnic note ensuite : «*ce n'est pas la disparition du sujet que le texte manifeste, mais la disparition de l'opposition non-dialectique sujet-objet*» (Henri Meschonnic, *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1973, p. 61 et 62.)

déplacement et sa recomposition sous des formes que le *discours* peut déterminer⁴¹⁸. La possibilité elle-même de classer et délimiter des secteurs spécifiques de pratiques et de discours, possibilité de *mettre en ordre*, semble, en effet, fondamentale pour assurer une cohésion intersubjective et sociale minimale, nécessaire à la formation et au maintien d'un «champ littéraire» et de ses divisions internes. «Toutes les fois que s'institue un de ces univers relativement autonomes, champ artistique, champ scientifique ou telle ou telle de leurs spécifications, le processus historique qui s'y instaure joue le même rôle d'*abstracteur de quintessence*⁴¹⁹.»

Nouvelle réalité du savoir, avec cet éclatement de l'«objet» littéraire : la littérature semble se trouver prise dans une interdisciplinarité croissante, un champ multidirectionnel. «Il n'y a plus *une* littérature [...] ; il y a désormais des objets particuliers qui ont chacun leur manière de s'inscrire dans le littéraire, de produire du littéraire ou de penser le littéraire⁴²⁰.» Ce procès de diversification des objets, mais en même temps de condensation des méthodes, qui a restructuré le domaine des études littéraires, trouve l'une de ses conditions épistémologiques dans l'effacement de la littérarité derrière le *discours*. Mais assurant le maintien et la nouvelle condition de la notion de «littérature», cette politique des croisements et des terrains d'entente n'engage-t-elle pas aussi, en elle-même, quelque chose comme sa lente érosion? On peut rappeler, en dernier lieu, une phrase qui semble *a priori* appartenir à des temps révolus ; sans présupposer de réponse à la question, on peut se demander néanmoins si elle mérite encore que l'on s'y penche. «Il y a une science esthétique, une science idéologique, une science sociologique de la littérature. Sans doute est-il possible de jeter entre elles des ponts, d'ouvrir des portes, mais on peut redouter que le mot *littérature* ne survive pas à l'opération.» Pourquoi? «C'est une série d'ambiguïté qui a fait sa fortune. Il est possible qu'un effort de clarification le perde à jamais⁴²¹.»

⁴¹⁸ La «recherche sur la littérarité nous montre à quel point la littérature peut éclairer d'autres phénomènes culturels et révéler des mécanismes sémiotiques fondamentaux.» (J. Culler, «La littérarité», *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, p. 40)

⁴¹⁹ P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 231.

⁴²⁰ Régine Robin, «Extension et incertitude de la notion de littérature», *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, p. 47. Voir aussi D. Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Édition Belin, 2006, 187 pages.

⁴²¹ Robert Escarpit, «La définition du terme "littérature"», *Le littéraire et le social*, sous la direction de Robert Escarpit, Paris, Flammarion, 1970, p. 272.

*

Avant de clore définitivement cette étude, qui demeure ici encore assez générale, de l'«analyse du spécifique», on peut tenter une dernière synthèse de la transformation qu'on a vu s'opérer dans la configuration du savoir, transformation rendue visible notamment par la critique de l'objectivation, retraduite différemment dans plusieurs secteurs⁴²², et qui à des degrés divers ont tous lancé, pour reprendre l'expression de Jauss, un «défi à la théorie littéraire».

Si l'on cherche à restituer la ligne qui conduit de l'apparition de la littérarité à sa disparition, du point où se dessine sa figure à celui où ses arêtes se détachent pour esquisser une nouvelle géométrie du savoir sur la littérature, on fait apparaître l'histoire d'une traverse. On est passé de l'*être du langage* aux *règles du discours*, d'une configuration où le Langage brille dans son épaisseur, comme une vitre rendue opaque par une lumière trop éclatante, à une autre où, la littérarité s'effaçant, la notion de «littérature» se trouve problématisée à proportion même du fait que son *langage* perd une part considérable de son autonomie en perdant aussi son évidence et sa spécificité : reversé, triplement, dans le *monde* où il s'énonce, dans l'*histoire* où il se transforme continuellement, dans le *sujet* qui s'en sert pour parler.

Certains diront que, somme toute, peu de choses ont changé. Qu'avec l'être du langage, il était déjà question des règles spécifiques du discours littéraire, ou encore que dans les règles du discours, on retrouve sous une autre forme l'épaisseur codifiante du langage lui-même. En un sens, ils auront raison, tant il est vrai que l'histoire n'est possible que parce que bien des choses ne changent pas ; il n'empêche que, d'une configuration à l'autre, ce sont deux «littératures» qui sont pensées, radicalement étrangères l'une à l'autre. On voit donc ici, et de façon primordiale, que le changement se trouve moins contenu dans une conception du langage ou de la «littérarité» prise isolément : d'un lieu à l'autre, la «littérature» a changé parce que son visage s'est formé, non pas à même une théorie du langage, mais le long d'une ligne, dont cette première

⁴²² À tout prendre, et pour atteindre une plus grande exhaustivité, il aurait fallu inclure ici une section sur la critique des «approches internes» par les sociologies de la littérature, celles articulées, autour de la conception althussérienne, aux notions d'«institution» et d'«appareil», (Dubois, Vernier, Althusser, Macherey, Balibar, etc.) et celles, plus récentes, qui se trouvent largement situées dans le sillage de la sociologie bourdieusienne des «champs» (Viala, Heinich, Meizoz, Bourdieu, etc.)

partie voulait repérer les grandes scissions, qui a considérablement transformé la configuration de rapports qui lient entre eux le *langage*, le *monde*, l'*histoire* et la *subjectivité*.

Deuxième partie

Champs d'enjeux.

Pour une épistémologie de la littérature

Ce commencement d'histoire que l'on vient de retracer n'est pas seulement, pour lui-même, une étude de l'analyse du spécifique, mais aussi une part significative de la généalogie de l'expérience présente que l'on fait de la littérature. Généalogie du lieu historique d'où je parle, qui donne corps et légitime la question que l'on déblayait en ouverture : qu'est-ce qui a rendu et continue de rendre possible une question comme : «Qu'est-ce que la littérature?»? Il faudrait sans doute répondre, en reprenant ce qu'on disait en introduction : la notion de «littérature» elle-même, dans son ambiguïté constitutive. Mais ce serait ajourner la véritable question, reporter la réponse sur un arrière-plan dont on a à peine commencé, dans la première partie, à découvrir la complexité épistémologique. Ce serait donc rendre nécessaire, du même coup, une question largement plus fondamentale : qu'est-ce qui a rendu possible l'avènement et le maintien du concept moderne de «littérature»? Telle est, en somme, sous forme de question, la seule conclusion possible du parcours que j'ai voulu présenté dans ce travail : ouvrir ce nouveau champ de réflexion, aussi vaste que généralement inexploré, pour réserver à plus tard l'investigation qui consistera à en labourer systématiquement les lignes de force et les principes de découpe. On peut, pour le moment, se contenter d'esquisser une modélisation, dans ses grandes lignes, de cette *histoire épistémologique de la littérature*, dont ce mémoire laisse entrevoir la nécessité. Mais à en proroger ainsi l'exécution, la possibilité demeure ouverte que la distance qui reste encore à parcourir, avant d'en entreprendre l'écriture, nous fasse déroger, en chemin, à son programme.

Les fondements théoriques de cette histoire peuvent être développés sur la base d'une réinterprétation plus formalisée de certains acquis de la première partie, qui valent donc à la fois comme illustrations de modèle et incitatifs à *penser*. Il faut bien s'entendre : j'irai ici à l'essentiel, voire au strict nécessaire, pour contrôler au mieux l'intelligibilité du modèle théorique en évitant les enflures et les promenades digressives ; mais il ne fait aucun doute qu'ultimement, la mise en rapport, qui ne sera qu'effleurée au passage, de mes propositions avec l'intertexte théorique où elles se situent, et qu'elles visent à modifier, mériterait une présentation largement plus détaillée.

Les scansion du discours

Pour l'instant, il faut se demander comment formuler les principes historiographiques de cette histoire épistémologique, attendu que le type d'éclairage dépend directement du mode de découpage des objets. Ce qui s'offre à l'analyse, c'est d'abord le discours de savoir où la notion de «littérature» est élaborée, produite, formalisée et, surtout, *corrélée* dans un tissu discursif où elle peut exister et prendre sens. Il ne s'agit donc pas de faire l'histoire sémantique d'un mot, mais l'analyse épistémologique de ces *corrélations* et *configurations* discursives : on suppose que dans tel ou tel environnement discursif, la «littérature» est énoncée, marque le discours et apparaît au croisement d'un ensemble d'énoncés, de notions ou de concepts qui arrachent son apparition au hasard et lui confère au contraire une certaine *régularité*. C'est ce vers quoi je dirigeais le regard lorsque dans l'«ouverture», je parlais des *représentations de la «littérature»*. La notion est donc structurée autant qu'elle structure l'environnement discursif où elle apparaît, et loin de pouvoir être détachée de cet espace de corrélations, où la représentation de la «littérature» forme un réseau et non une définition unitaire, on peut estimer qu'elle est indissociable, en tant que phénomène épistémologique, des *configurations discursives* qui règlent son apparition.

L'exemple du formalisme russe est à cet égard révélateur : on ne peut y retracer la définition de la «littérarité» pour la bonne et unique raison qu'elle n'est *jamais* explicitement définie ; évoquera-t-on alors la formule de Jakobson, «ce qui fait d'une œuvre une œuvre littéraire», qu'on ne ferait que déplacer le problème en prenant une tautologie pour une définition : alors qu'est-ce que le «littéraire»? En revanche, si l'on montre dans quelle *configuration discursive* la «littérarité» émerge et se positionne, en redonnant aux notions corrélées leur importance significative⁴²³, on arrive à restituer une *plage de discours* autrement inaperçue et, corrélativement, l'«expérience» formaliste de la littérature, au sens épistémologique du terme.

Cette exigence rend aussitôt douteuse, d'un point de vue historiographique, les divisions les plus canoniques de la «critique littéraire», opérées soit selon un critère typologique (critique littéraire, théorie littéraire, paratextes : préface, postface, dossiers, etc.), soit encore selon un critère disciplinaire (sociocritique, psychocritique,

⁴²³ Forme, fonction, système, construction, perception, *ostranenie*, évolution, dominance, motivation, procédé, langage poétique, etc. Voir ici-même, p. 30-83.

mythanalyse, analyse structurale, critique thématique, théories de la lecture, etc.). On peut douter que ces deux modes de découpage puissent éventuellement parvenir à saisir l'historicité elle-même de la notion de «littérature»⁴²⁴, ni même en fait l'historicité de la critique et des théories de la littérature. L'option d'un autre critère d'ordonnement du discours semble donc s'imposer d'elle-même : une autre échelle de fractionnement ou un autre contrôle de la dispersion discursive paraît, historiographiquement parlant, nécessaire. Au mieux, il est permis d'espérer d'un nouveau principe de scansion du discours un renouvellement de l'intelligibilité historique du phénomène «littérature».

Or, un certain nombre de modèles épistémologiques convergent vers cette nécessité de redistribuer les objets de l'histoire traditionnelle des idées, des discours ou des formes de savoir. La fonction essentielle de ces redécoupages n'est pas seulement de favoriser ou d'accroître la compréhension historique ; elle a souvent consisté, également, à faire émerger, pour la démonter, une philosophie de l'histoire ou une idéologie sous-jacente qui structurerait, sans qu'elles ne s'affichent comme telles, des historiographies du progrès continu ou de ce qui serait la «lente conquête d'une vérité enfin acquise sur l'autel du génie». La théorie des paradigmes, proposée par Thomas S. Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques*, repose par exemple sur une perspective non cumulative ni téléologique de l'histoire des sciences. La succession des révolutions scientifiques, consécution de ruptures paradigmatiques, «est loin d'être un processus cumulatif, réalisable à partir de variantes ou d'extensions de l'ancien paradigme. C'est plutôt une reconstruction de tout un secteur sur de nouveaux fondements⁴²⁵». Le «paradigme» de Kuhn n'est pas une science, mais ce qui définit à un moment donné un groupe de présupposés, d'énoncés et de procédures d'analyse visant à les étayer ou à les compléter par des énoncés corrélatifs. Le paradigme définit ainsi une «science normale», c'est-à-dire un ensemble de pratiques discursives régulées qui fonctionne «en étendant la connaissance des faits que le paradigme indique comme particulièrement révélateurs, en augmentant la corrélation entre ces faits et les prédictions du paradigme, et en ajustant

⁴²⁴ Cf. Vincent Engel, *Histoire de la critique littéraire des XIXe et XXe siècles*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1998, 134 pages.

⁴²⁵ Thomas S. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. «Champs sciences», 2008 [1970], p. 124.

davantage le paradigme lui-même⁴²⁶.» Les paradigmes sont donc, encore, «la source des méthodes, des domaines de recherche et des normes de solution acceptés à n'importe quel moment donné par *tout groupe scientifique*⁴²⁷.»

Ici on voit apparaître une première limite, non pas à la notion de «paradigme» en elle-même et prise dans son champ d'application, mais – ce qui m'intéresse ici – à la possibilité de sa transposition dans un autre domaine de recherche, à savoir l'histoire épistémologique de la littérature, donc d'un secteur des «sciences humaines» : si le paradigme définit «tout groupe» scientifique à un «moment donné» de l'histoire, c'est qu'il forme un ensemble monopolistique, non pas, d'un point de vue *temporel*, le cumul de tous les savoirs historiquement sédimentés mais, dans une perspective pour ainsi dire *spatiale*, un *corpus* totalisant une même époque. Pour préserver ici, à l'intérieur de mon cadre théorique, la notion de paradigme, il faudrait se permettre de penser la simultanéité historique de plusieurs paradigmes, voire un *conflit des paradigmes* : l'épistémologie de «Racine», esquissée en introduction, le montre assez.

Une deuxième difficulté émerge aussitôt, qui affecte cette fois la théorie des paradigmes et non seulement la possibilité de sa transposition : si le paradigme est totalisant, il faut préciser en ajoutant qu'il totalise non seulement une époque donnée, mais le moment donné d'une *science particulière*, bouleversant, lorsqu'il déloge le paradigme antérieur qu'il vient remplacer, les «généralisations théoriques les plus élémentaires de ce secteur⁴²⁸.» Une coupure paradigmatique instaure donc un renouvellement du secteur en question ; la notion de «paradigme» semble ainsi, en reconduisant une certaine *sectorisation* qu'elle n'amende pas, présupposer étanches la division et le partage des sciences (*la physique, la biologie, la chimie, l'astronomie, etc.*), ne permettant pas, dès lors, d'analyser les seuils de formation épistémiques⁴²⁹ ou les jeux

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 148. C'est moi qui souligne.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 124. C'est moi qui souligne.

⁴²⁹ Kuhn pose certaines remarques qui laissent le champ ouvert, mais la question demeure généralement indiscutée : «c'est souvent le simple fait de trouver un paradigme qui, d'un groupe s'intéressant auparavant seulement à l'étude de la nature, fait une spécialité ou tout au moins une discipline.» (*Ibid.*, p. 41.) Le «paradigme» est-il donc le critère épistémique de scientificité? Mais alors, les types de savoir ne satisfaisant pas aux normes admises de la «science» demeurent-ils nécessairement hors ou sans «paradigme»? En somme, le redécoupage opéré par la théorie des paradigmes est d'ordre *temporel* plutôt que *spatial*, ce qui pose une limite significative à sa valeur historiographique.

de reconfigurations historiques de ce partage disciplinaire lui-même, ce qui pose la question de l'extension épistémologique du «paradigme».

Une troisième difficulté, enfin, qui n'engage pas la pertinence de la théorie des paradigmes en histoire des sciences mais, à nouveau, la possibilité de la transposer ailleurs, tient à la nature même de la «révolution scientifique», qui se donne selon Kuhn comme une rupture franche par rapport au passé, «une reconstruction de tout un secteur sur de nouveaux fondements⁴³⁰». Sur ce point, force est de constater que le domaine *littéraire*, par ce que Ricœur appelait son «style de traditionnalité», ne partage pas avec celui de la *science* le même rapport au passé, même si dans son secteur aussi certaines ruptures franches viennent ponctuer les transformations du savoir⁴³¹.

L'«archéologie du savoir», définie par Foucault, reposait également sur la nécessité de repenser les scissions de la matière discursive, les grands ensembles légués par une certaine histoire des idées et qui fonctionne, comme les notions de «courant», d'«auteur» ou de «discipline», comme des critères de rassemblement du discours et des objets à analyser : la description archéologique doit aussitôt les soumettre à la question, «pour les dénouer et savoir si on peut les recomposer légitimement ; pour savoir s'il ne faut pas en reconstituer d'autres ; pour les replacer dans un espace plus général qui, en dissipant leur apparente familiarité, permet d'en faire la théorie⁴³².» Foucault va définir l'archéologie, dans un entretien suivant la parution de son ouvrage en 1969, comme la «description de l'*archive*. J'entends par archive l'ensemble des discours effectivement prononcés», et régulé par un ordre, mais «comme ensemble qui continue à fonctionner, à se transformer à travers l'histoire, à donner possibilité d'apparaître à d'autres discours⁴³³.» Plus loin, on apprend que l'histoire du savoir peut être racontée sans recours ni allusion au sujet de la connaissance, que l'analyse archéologique se propose d'examiner le discours dans sa pure manifestation extérieure, ses règles de formation, ses principes d'organisation et sa «régularité» en général. C'est là le coup de force, et en un certain sens le coup de génie de l'«archéologie» foucauldienne : la possibilité d'analyser des formations et des *configurations proprement discursives*.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 124.

⁴³¹ Encore ici, l'exemple du formalisme russe me paraît significatif. Voir ici-même, p. 89.

⁴³² M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 41.

⁴³³ M. Foucault, «Michel Foucault explique son dernier livre», *Dits et écrits I, 1954-1975*, p. 800.

Mais tout de suite, une précision s'impose : Foucault s'intéresse moins aux configurations à proprement parler qu'aux forces configurantes elles-mêmes, qu'il appelle des «règles» ou des «systèmes de formation» des discours. La régularité au niveau de l'énoncé, dès lors, est seconde par rapport à une régularité plus fondamentale, dont elle est l'effet ou le corrélat. «Ce qu'on décrit comme des ``systèmes de formation`` ne constitue pas l'étage terminal des discours, si par ce terme on entend les textes (ou les paroles) tels qu'ils se donnent avec leur vocabulaire, leur syntaxe, leur structure logique ou leur organisation rhétorique⁴³⁴.» Dans le discours qu'il analyse, Foucault ne peut accéder, en tant qu'historien, qu'à l'énoncé, cela est bien entendu : mais il cherche alors à comprendre cette forme langagière elle-même comme un procès de formation, ce dont il rend compte avec la notion de «relation discursive». Ces relations ne gisent pas, existantes, avant l'arrivée du discours lui-même ; à proprement parler, elles le forment, elles sont la situation à travers laquelle le discours s'énonce : il ne s'énoncerait pas hors d'elles, et elles n'existeraient pas sans lui. Le discours fait la relation autant que la relation est elle-même discursive. L'exemple le plus significatif est peut-être celui du dispositif de cure instauré par Freud, qui noue dans une *relation discursive* particulière l'analysant et le psychanalyste, règle ou «système de formation» de toute une strate du discours de savoir psychanalytique. On pense aussi, par exemple, au passage de la *Naissance de la clinique* où Foucault, faisant l'«archéologie du regard médical», replace l'avènement de la médecine clinique dans le cadre de l'organisation des hôpitaux du XVIII^e siècle et d'un nouveau type de relation matérielle, et donc discursive, entre le patient et le médecin⁴³⁵. Il doit donc être possible, hors des exemples localisés, de définir systématiquement les «relations discursives» par rapport au discours de savoir lui-même. Foucault écrit : «elles lui offrent les objets dont il peut parler, ou plutôt [...] elles déterminent le faisceau de rapports que le discours doit effectuer pour pouvoir parler de tels et tels objets, pour pouvoir les traiter, les nommer, les analyser, les classer⁴³⁶».

⁴³⁴ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 104.

⁴³⁵ L'articulation de l'examen et de l'interrogation forme alors, explique-t-il, le «lieu de rencontre» du «médecin et du malade» : «à l'intérieur de cet examen, le questionnaire assure déjà la place du langage : on note les symptômes qui frappent d'emblée les sens de l'observateur ; mais aussitôt après, on interroge le malade sur les douleurs qu'il éprouve», etc. (M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige», 2009 [1963], p. 112.)

⁴³⁶ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 67.

La préséance de la «relation discursive» sur l'énoncé du discours est, ici, un premier point d'achoppement : elle rend la méthode archéologique, non pas, naturellement, invalide en elle-même, mais difficilement applicable au domaine qui m'intéresse ici. Car quelle pourrait être la «relation discursive» ou le «système de formation» d'une théorie de la littérature, sinon la lecture des textes littéraires eux-mêmes, des théories antérieures et, d'une façon générale, de ce que Marc Angenot appelle le «discours social»? En effet, la lecture du texte et de l'intertexte, immersion dans l'immensité du discours, constitue l'espace qu'elle parcourt et qui livre à son discours un objet et certaines règles reproductibles pour en parler et formuler sur lui un certain savoir. Cette remarque sera fondamentale lorsqu'il sera temps, dans quelques instants, d'introduire la notion de *discours de la lecture*.

Deuxième difficulté, qui affecte l'archéologie en tant que méthode descriptive : sa propension, voire la nécessité qu'elle revendique d'*objectiver* les discours qu'elle analyse. Elle «n'essaie pas, écrit Foucault, de répéter ce qui a été dit en le rejoignant dans son identité même.» Plus loin : «Elle n'est rien de plus et rien d'autre qu'une réécriture [...] ; c'est la description systématique d'un discours-objet⁴³⁷.» Cette procédure d'objectivation par une sorte de transcription désengagée, réputée hors de toute activité interprétative, élimine de l'historiographie la prise en compte, pourtant fondamentale, de ce que l'herméneutique gadamérienne désigne comme l'«histoire de l'action⁴³⁸».

On peut également formuler un certain nombre de remarques, autour d'un élément «archéologique» auquel par ailleurs je suis assez disposé à souscrire : l'intérêt porté aux discontinuités du discours, «qui se croisent, se jouxtent parfois, mais aussi bien s'excluent et s'ignorent⁴³⁹», ce qui implique d'une part la multiplicité simultanée des «archives⁴⁴⁰» et l'importance d'introduire «l'aléa comme catégorie dans la production des événements⁴⁴¹», donc comme catégorie de compréhension historiographique. On pourrait

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 189 et 190.

⁴³⁸ Voir «Précisions liminaires», ici-même, p. 31.

⁴³⁹ M. Foucault, *L'ordre du discours*, p. 55.

⁴⁴⁰ L'«archive» est définie par Foucault, pour un groupe d'énoncés régulier, comme le «système de son fonctionnement» ; «c'est ce qui différencie les discours dans leur existence multiple et les spécifie dans leur durée propre». L'archive est ainsi très près des notions de «système de formation» et de «relation discursive» : elle définit le niveau particulier d'une «pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers.» (M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 178.)

⁴⁴¹ M. Foucault, *L'ordre du discours*, p. 61.

se demander, toutefois, à quelle continuité s'arrache le discontinu, ou entre quelles ruptures ou discontinuités temporelles un certain *continu* peut prendre son effet historique. N'est-il pas possible ou souhaitable, en somme, de réarticuler dans la compréhension, à la fois historiographique et épistémologique, la continuité et la discontinuité? Deux éléments, dans la théorie foucauldienne, semblent permettre d'envisager une réponse à cette question.

En premier lieu, le concept d'«épistémè», qui spécifie, selon la cohérence archéologique, les «relations discursives» plutôt que les discours eux-mêmes. Cette notion est de celles qui ont donné lieu à des confusions considérables. Elle continue d'ailleurs, trop souvent, de faire l'objet d'une mésinterprétation qui résulte tout simplement d'une ignorance des principes de l'«archéologie». Foucault n'a jamais défini l'«épistémè» comme l'ensemble des savoirs disponibles à un moment donné de l'histoire : «Par *épistémè*, on entend, en fait, l'ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés⁴⁴²». La limite du concept d'épistémè dépend dès lors de l'extension que l'on donne à l'expression «époque donnée». Foucault soutient, dans *Les mots et les choses*, que dans «une culture à un moment donné, il n'y a jamais qu'une *épistémè*, qui définit les conditions de possibilité de tout savoir⁴⁴³.» Mais comment, alors, se satisfaire du niveau de précision, somme toute heuristique, qu'offre l'analyse selon laquelle «une seule et même configuration de l'*épistémè* a contrôlé pendant la Renaissance le savoir de la nature», ou encore des expressions comme l'«*épistémè* classique» et l'«*épistémè* de la culture occidentale», ou encore de l'extension singulièrement longue donnée à un même «espace de savoir» qui «avait été disposé d'un coup, au XVIIe siècle, et qui ne devait être refermé que cent cinquante ans plus tard⁴⁴⁴»? Bien sûr, Foucault est tenu, à certains endroits de son ouvrage, de synthétiser son propos, d'où plusieurs de ces généralisations ; mais il faut voir que cette généralité est aussi inscrite dans le concept d'épistémè lui-même. Cela n'invalide nullement sa pertinence, mais indique peut-être seulement la nécessité d'un affinement : dans l'angle mort de la «discontinuité» appelée par l'archéologie,

⁴⁴² M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 259.

⁴⁴³ M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 179.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 183 et 89.

l'«épistémè» recommence indument à produire de l'unité, à postuler de longues continuités ininterrompues, bref de grandes unités fédératives qui, parcourant les veines souterraines du savoir, tendent à annuler une historicité dès lors réduite à quelques grandes ponctions ou tournants paradigmatiques.

En second lieu, Foucault semble garder ouverte la possibilité d'examiner, entre les coupures épistémologiques, la continuité ou la mêmeté du discours, lorsqu'il projette la nécessité d'analyser, au sein d'une même formation discursive, la «*dérivation énonciative*». Cet aspect me paraît particulièrement significatif, eu égard au concept central de *champ d'enjeux* que j'esquisserai bientôt. Foucault écrit : à la base d'une certaine formation discursive, se trouvent «les énoncés qui mettent en œuvre les règles de formation dans leur étendue la plus vaste ; au sommet, et après un certain nombre d'embranchements, les énoncés qui mettent en œuvre la même régularité, mais plus finement articulée, mieux délimitée et localisée dans son extension.» Il ajoute : cela fait «apparaître les possibilités les plus générales de caractérisation et ouvrent ainsi tout un domaine de concepts à construire», laisse «place au plus grand nombre d'options ultérieures⁴⁴⁵.» À l'intérieur d'une même régularité, une formation discursive particularisée peut donc préserver son identité à travers une variabilité contrôlée. Il y a des possibilités non actualisées encore qui se trouvent donc inscrites dans sa régularité elle-même.

Parties d'une volonté comparable de privilégier de nouvelles scissions du discours, la théorie des paradigmes et l'archéologie du savoir aboutissent, autour de l'analyse des ruptures et de la régularité historiques (paradigmatique ou archéologique) des énoncés, à produire un ensemble de propositions où se laisse saisir l'historicité du savoir lui-même, en tant que *discours* ou *corrélations d'énoncés* soumises à des *systèmes de règles*⁴⁴⁶.

Définir la littérature

⁴⁴⁵ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 199 et 200.

⁴⁴⁶ C'est ce «réseau qui est porteur de l'historicité du savoir.» (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 89.)

Une définition, ici, doit d'abord s'enraciner dans le refus de définir, et dans la perspective d'une impossibilité à le faire hors de l'histoire et de l'historicité de nos rapports à la «littérature», notion construite sur une série d'ambiguïtés et de diffractions internes, sur un «conflits des paradigmes».

On peut maintenant reprendre, en rappelant le statut «configuratif» et discursif de la notion de littérature, en tenant compte aussi de cette nécessité pour l'histoire épistémologique de renouveler sur une base critique les scissions du discours, le problème laissé jusqu'ici en suspens : la notion de «littérature», au sens où nous l'entendons encore aujourd'hui⁴⁴⁷, a elle-même rendu possible la question, longtemps perçue comme la plus fondamentale des études littéraires, «Qu'est-ce que la littérature?». Cette proposition échappe à la tautologie ou la contradiction si la notion, prise à rebours de son évidence habituelle, en vient à désigner non plus une certaine classe d'objets et d'écrits mais la configuration épistémologique elle-même, quelque chose comme une structure de pensée, qui rend possible qu'un certain rapport au monde et au langage soit posé en termes de phénomène «littéraire». Les propositions relatives à l'«épistémologie de la lecture» de Mircea Marghescou permettent d'engager une première saisie à la fois théorique et historique de ce problème.

Le concept de littéarité, replacé dans l'histoire de son émergence, apparaissait comme l'artefact ou le produit d'un «régime de lecture» déterminé, localisable et limité plutôt qu'universel ou transhistorique : «seule la naïveté historique permettrait de projeter cette situation à travers toute l'histoire comme appartenant à l'essence même de l'œuvre⁴⁴⁸.» Ce type de projection induite tend en effet à produire du Même avec le passé, alors que le véritable mouvement de l'histoire, dérobé aux yeux d'un présent aveuglé par la croyance en son éternité, c'est de l'altérité à l'œuvre. Marghescou cherche donc à renverser cette projection, pour redonner à l'historicité sa présence et montrer que la «littérature» n'a pas toujours existé de la même façon.

⁴⁴⁷ Escarpit a noté, dans son étude sémantique de la notion : «Ensemble de la production littéraire. [...] Sens très répandu dont l'origine se situe en Allemagne au milieu du XVIIIe siècle [...]. Ensemble des écrits d'une époque, d'un pays, d'une région.» Ou encore, lié aux deux significations précédentes, le sens suivant : «Ensemble de faits littéraires en tant que phénomène historique distinct.» (R. Escarpit, «La définition du terme "littérature"», *Le littéraire et le social*, p. 261 et 262.)

⁴⁴⁸ M. Marghescou, *Le concept de littéarité*, p. 108.

On peut élaborer une histoire de la littérature, car on tient pour acquis que littérature il y a et qu'elle est un phénomène anthropologique identique à lui-même et à travers les différentes formes que lui donne l'histoire. On peut se demander ce qui change à l'intérieur de la littérature, car on sait qu'il y a quelque chose qui reste constant ; on peut se demander comment il faut discourir sur un objet parce qu'on est certain que cet objet existe. [...] Cette évidence devient pourtant discutable dès que l'on prend en considération le régime de lecture comme condition de possibilité du sens⁴⁴⁹.

La solution consiste donc à retracer l'histoire, non plus de la littérature au sens courant de l'expression, mais de la médiation («régime») qui détermine le type de rapport qu'il sera possible de nouer («lecture») avec les textes. Une histoire des régimes de lecture devient donc quelque chose comme une histoire transcendantale du sens.

Mais dans cette histoire, où s'insère la notion de «littérature» elle-même? Elle ne peut être ramenée à un «régime de lecture» sans un certain réductionnisme, puisqu'alors il faudrait postuler la permanence d'un même régime, supposé être par ailleurs «condition de possibilité du sens», depuis l'avènement du concept de littérature au sens moderne. Or, Marghescou semble opérer ce rapprochement, en parlant de «la découverte du régime littéraire contemporain comme condition de possibilité a priori de l'ensemble de ce que nous appelons ``littérature``⁴⁵⁰». La difficulté, ici, relève donc d'un glissement subreptice qui semble faire passer, insensiblement, d'une définition du «régime de lecture» comme condition de possibilité du *sens* à une définition comme condition de possibilité de la *littérature*. Cela entraîne une confusion insoluble : car si on fait dépendre l'existence notionnelle de la littérature du seul régime «contemporain», on ne dispose plus d'aucun moyen pour rendre compte d'un certain massif historique d'ordre taxinomique, du fait pourtant essentiel, donc, que la notion de «littérature» ait pu se maintenir depuis le début du XIXe siècle, en dépit d'ambiguïtés constitutives et, justement, d'une diversité irréductible de modes et «régimes» d'interprétation du sens. En tant que condition de possibilité du *sens*, un «régime de lecture» particularisé semble avoir une portée trop restreinte pour être en même temps condition de possibilité de la *littérature*, et s'il est entendu comme condition de possibilité de la *littérature*, son extension très large ne

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 108.

permet plus de rendre compte, avec finesse, des conditions de possibilité historiques du *sens*, extrêmement sensibles et variables.

Il apparaît donc nécessaire de trouver un moyen d'articulation entre «régime de lecture» et «notion de littérature», pour arriver, tout en conservant les bases fécondes posées par l'épistémologie de la lecture de Marghescou, à rendre opérationnels ces deux éléments sur le plan d'une *histoire épistémologique*. La seule solution envisageable me paraît être de définir la «littérature» dans la perspective de cette histoire et, par choc en retour, de dériver du «régime de lecture», notion abstraite renvoyant à un certain «code sémantique», le concept plus précis de *discours de la lecture*. Ressaisi d'un point de vue épistémologique, «littérature» ne désignerait plus que *secondairement* l'«ensemble de faits littéraires en tant que phénomène historique distinct⁴⁵¹», parce que cette définition même serait l'effet de la *notion-de-littérature* ; «littérature» serait donc, comme le notait aussi Thomas Aron, ce mot par lequel une époque «désigne la forme transitoire d'un phénomène, sinon éternel et universel, du moins transhistorique⁴⁵²» ; «littérature» désignerait, enfin, un lieu de la pensée, une configuration de rapports, l'ensemble des relations au croisement desquelles apparaît la notion elle-même et ce qu'elle rend possible : c'est-à-dire un discours de savoir dont la «relation discursive» (Foucault) est le parcours même d'un acte de lecture, donc un *discours de la lecture*, discours de celui qui lit autant que discours sous-jacent qui, comme condition de possibilité du sens, préside à sa lecture, en tant qu'on peut définir, en ce sens, la *lecture comme discours*. Le *discours de la lecture* serait donc ce qui médiatise, en un point ou un autre de l'histoire épistémologique, la *représentation de la «littérature»*.

Le recours à cette notion permet, du point de vue de la circonscription d'un objet d'analyse, de lever l'opposition commune, oiseuse, incertaine et encombrante entre «critique littéraire» et «théorie»⁴⁵³ ; il ne s'agit pas de nier les démarcations ou les

⁴⁵¹ R. Escarpit, «La définition du terme "littérature"», *Le littéraire et le social*, p. 262.

⁴⁵² T. Aron, *Littérature et littérature*, p. 21.

⁴⁵³ On doit reconnaître, sur ce point, l'importance d'un ouvrage comme celui de Wellek et Warren, qui s'efforçait, en les distinguant sans les dissocier, de réarticuler théorie, critique et histoire, démantelant l'idée d'une division franche qui pouvait fonder cette triple opposition. Plus récemment, la définition, proposée par Compagnon, de la théorie comme «métacritique» me paraît accorder une préférence semblable à la «théorie», non pas un privilège épistémique, mais une priorité pour ainsi dire «chronologique». Si, par rapport à la critique et l'histoire littéraires, le discours théorique cherche à rendre «explicités leurs présupposés» (A. Compagnon, *Le démon de la théorie*, p. 19.), c'est que dans toute histoire, toute critique, toute lecture il y a, en creux, sous-jacente, non révélée mais opérante, un «discours»

qualifications génériques, mais quelle que soit la classe typologique sous laquelle il se range, le discours qui produit des énoncés sur le texte littéraire n'entretient jamais, par rapport à ce texte, une relation immédiate. Cette médiation, qui lui permet non seulement de parcourir le texte selon une trajectoire qui s'arrache à l'aléatoire mais encore d'opérer le passage de ce texte lu à son commentaire formulé, ce prisme de transcription correspond au *discours de la lecture*⁴⁵⁴, qui n'est pas sans rapport, ainsi défini, aux notions d'«horizon d'attente» et de «régime de lecture». Le *discours de la lecture* n'est pas toujours aussi formalisé que dans un discours proprement théorique, ni nécessairement formalisable ; on peut rarement accéder, par exemple, au discours d'une lecture parfaitement silencieuse, effectuée dans une intimité indévoilable ; en revanche, dès qu'il est mis en commentaire d'une lecture, celui-ci peut s'analyser comme discours alors qu'il se trouve livré par la parole ou l'écriture, *rendu public*, proclamé «dicible» par le fait même d'être énoncé. C'est même, en quelque sorte, à proportion de cette *publication*⁴⁵⁵ qu'il peut être considéré comme *discours*, indice d'une certaine «éditabilité» socioculturelle en même temps que d'une énonçabilité proprement épistémologique – et il n'est pas absolument sûr que ces deux niveaux soient fondamentalement distincts.

La «théorie», l'«histoire littéraire», la «critique», toute cette strate polymorphe de langage satellite ne définit pas l'espace d'un au-delà de la littérature, comme une excroissance indument greffée à ce qui serait la «pureté» ou le cœur numineux du monde des *Œuvres*, qu'il faudrait atteindre en silence, arrivant ainsi, les yeux fermés et l'inspiration profonde, comme au centre crémeux et muet de la littérature *comme telle*, en elle-même, devant le texte valant comme immaculée conception ; un tel silence, une telle

quelconque, c'est-à-dire, au sens le plus général, une conception du monde, de la littérature, du langage, de l'histoire, du sujet, etc. Sur cette question, voir ici même, p. 9.

⁴⁵⁴ Dans certaines situations où la disponibilité de documents historiques rend possible l'étude, il faudrait tenir compte de la même médiation comme *discours de l'écriture*, non pas nécessairement pour éclairer la genèse des œuvres mais pour analyser la structure de l'énonçable sur le phénomène littéraire : on pense par exemple à la théorie du récit entourant explicitement le Nouveau roman, à celle du sujet entourant l'autofiction chez Doubrovsky, ou encore par exemple au naturalisme zolien, dont la «théorie» est consignée dans l'ouvrage de Zola, *Le roman expérimental*, etc.

⁴⁵⁵ Celle-ci fait intervenir une autre forme de médiation, sociologique celle-là : la publication, au sens le plus général de *rendre public* suppose un passage par des instances d'inscription, de programmation et de diffusion du discours : une revue, un livre, une collection, une maison d'édition, une programme politique (la critique littéraire soviétique et le réalisme socialiste, etc.). Sur ce plan, c'est la connexité possible, sinon nécessaire, entre épistémologie de la littérature et sociologie de la littérature qui se trouve en jeu.

absence de langage, une telle retenue dans la nécessité d'un retour bavard sur soi définiraient une société où, entre les mots et nous-mêmes, la notion de «littérature» n'aurait même pas besoin d'exister. Car le *discours de la lecture* pourrait bien être, en effet, le lieu où se déroule et se joue l'essentiel de ce qu'on appelle «littérature» ; il existe une pluralité de ces discours, que l'on peut trier selon un principe de découpage qui reste encore à définir, et l'histoire épistémologique de la littérature ne serait rien d'autre, en fait, que l'histoire de cette pluralité organisée, variablement configurée. On se donne ainsi, et ainsi seulement, les moyens de «concevoir une véritable histoire de l'art et de la littérature qui ne serait pas le déploiement temporel de ces catégories anthropologiques identiques à elles-mêmes, mais le processus de constitution de ces catégories⁴⁵⁶».

Ces développements autour du «discours⁴⁵⁷» laissent en suspens une question fondamentale et en ouvre une deuxième : que faut-il entendre, maintenant, par *configurations discursives*? Quel sera l'unité de scansion à partir duquel il sera possible d'opérer un découpage historiographique de ces configurations?

Histoire, sujet, monde et langage

Avec la première partie de cette étude, consacrée à l'analyse du spécifique, j'ai voulu montrer comment certains déplacements, dans la configuration des rapports entre le *langage*, l'*histoire*, le *monde* et la *subjectivité*, avaient fait ou vu naître et disparaître cette structure de pensée *que* constituait et *qui* constituait la «littéarité». Ma thèse, dont j'aimerais présenter ici les grandes lignes, est qu'il doit être possible, à une plus grande échelle, de faire l'épistémologie de la «littérature» en retraçant d'une façon similaire l'histoire des configurations de rapports discursifs qui, dans l'articulation elle-même variable de ces quatre pôles, voient apparaître, se profiler, se défaire ou se transformer la notion de «littérature» et sa représentance dans le discours, donc en un sens l'expérience qu'il est possible d'en faire comme d'une figure infiniment changeante, ambulatoire, et qui pourrait se refondre et se déplacer en fonction des arêtes que l'on trace, ou des lignes

⁴⁵⁶ M. Marghescou, *Le concept de littéarité*, p. 157.

⁴⁵⁷ La notion de *discours de la lecture* n'est pas, en elle-même, nécessaire à répéter dès lors que ses fondements sont posés : qu'il soit «théorie de la littérature», «critique littéraire», «histoire littéraire», «exégèse», «commentaire» ou «explication de texte», etc., le discours s'offre à l'analyse comme une production d'énoncés sur la littérature, mettant en jeu les modalités d'un *connaître*.

que l'on efface, pour relier ou délier ces quatre sommets que sont le *langage*, l'*histoire*, le *monde* et le *sujet*. C'est le sens qu'il faut donner à la notion de *configuration discursive*. Dès lors que tout métalangage implique la coprésence de deux langages, il faut se demander comment le texte littéraire advient au métadiscours, quelles sont les modalités de sa présence en lui et sous quelles règles «configuratives» il peut être représenté et se livrer à la connaissance.

Cette métaphore géométrique («sommets», «figure», «lignes», etc.) a sa valeur ; elle a aussi ses limites, car les quatre points ne sont pas, à proprement parler, des «sommets». *Histoire, sujet, monde et langage*. Ce ne sont pas des concepts, mais quatre catégories générales ; ni des objets, ni des idées mais, faute de pouvoir les réduire à des groupes logiques : *a ; b ; c ; d*, quatre paquets de possibilités épistémologiques, quatre ensembles de notions et de concepts possibles. À la limite, en sens contraire d'un affinement de signification conceptuelle, il faut être amené à leur enlever une part de précision référentielle, ou plutôt, justement, être amené à choisir ces termes, plutôt que d'autres, en fonction du champ référentiel profondément vaste, dense, ambigu et pluriel qui les caractérise ; il faut les envisager comme quatre points de fuite, offrant perspective à un paysage de notions dont la liste est, par nature, ouverte sur une marge d'infini, c'est-à-dire sur l'histoire.

«Histoire»	«Sujet»	«Monde»	«Langage»
Diachronie	Auteur	Institution	Texte
Évolution	Lecteur	Référent	Genre
Chaîne de réception	Intention	Champ littéraire	Séquence
Tradition	Inconscient	Horizon d'attente	Littéarité
Romantisme	Interprétation	Contexte	Intertextualité
[...]	[...]	[...]	[...]

La fonction démonstrative de cette présentation schématique est double : si, d'une part, elle fournit de l'idée générale une illustration (abstraite), d'autre part elle confirme l'exigence d'une *analyse des configurations* en montrant, justement, l'impossibilité, voire l'absurdité nette, d'une mise en tableau sur surface finie et bidimensionnelle. Toute une

série de notions, pour ne pas dire toute notion, peut faire éclater la division, courir sur la ligne des cases en reliant un point à un autre, opérer des passages d'un point de fuite à l'autre et condenser, simultanément, une appartenance à plusieurs des quatre ensembles. Le concept d'«horizon d'attente», par exemple, implique nécessairement l'idée des *sujets* lecteurs qui, participant d'un *monde* social, se trouvent placés devant le *langage* du texte en tant que celui-ci a une *histoire*.

L'enjeu ne consiste donc pas à décrire un domaine nosographique en y dessinant des zones de pureté ou pour y grader des échelles hiérarchiques ; il s'agit d'analyser des espaces de croisements multidirectionnels, des *configurations discursives*, où le problème de la «littérature» prend forme en articulant diversement, selon une infinité contrôlée de variantes possibles, ces quatre grands ensembles de questionnement qu'ouvrent, dans la pensée occidentale moderne, l'histoire, le sujet, le monde et le langage. La schématisation en tableau fait donc apparaître, dans une clarté précieuse (comparable au négatif d'une image photographiée), sa propre insuffisance. Elle rend visible le sens et la polyvalence des notions, le fait qu'elles puissent regrouper une pluralité de traits sémiqes *abstraitement* dissociables, appartenir simultanément à plusieurs des quatre rubriques, que dès lors elles croisent selon des hiérarchies sémantiques et des modalités variables. Les quatre espaces ne sont donc pas des «paradigmes» au sens linguistique de l'expression : le classement de «notions» figées sur elles-mêmes et prises isolément est d'ailleurs fort peu révélateur, car dès qu'elles se trouvent insérées, pour y tenir un rôle signifiant, dans des systèmes d'énoncés, des théories particulières ou des phraséologies, les colonnes et les rangées passent les unes dans les autres. Aucun savoir n'est contenu, *a priori*, dans une notion ou un signifié ; pour qu'un «savoir» prenne forme, pour qu'une expérience épistémologique s'active, il doit y avoir articulation, mise en relation par le discours, détachement d'une *configuration discursive* particulière sur le fond d'un ensemble de ressources possibles.

Quatre pôles, donc, quatre noyaux, c'est-à-dire aussi quatre *points de problématisation*, précisément, dans la mesure où ils apparaissent comme quatre nœuds à partir ou dans la perspective desquels peut être posée une série de problèmes relatifs à l'histoire, au sujet, au monde et au langage ; qui permettent de *problématiser* certaines choses qu'un discours sur la littérature, pour être perçu valable, devra prendre en charge.

Je ne prétends donc nullement proposer des concepts qu'il y aurait à définir, à spécifier et à distinguer toujours mieux, suivant le parcours de la précision conceptuelle, dans un ensemble préexistant de notions établies. Les quatre points de problématisation apparaissent plutôt comme des *fonctions d'analyse* : ils permettent à l'étude épistémologique de fonctionner avec un minimum souhaité de présupposition. Ils ne forment pas des «structures», mais des ensembles de questions potentielles, des réservoirs ou des espaces de problèmes possibles dans l'interrelation desquels s'actualise la représentation de la «littérature» telle qu'elle se configure dans le discours. Ils ne correspondent pas non plus à des axes de catégorisation qui seraient disposés *au-dessus* des savoirs pour en dresser le classement par écoles ou par objets. Autrement dit, les théories et les discours ne viennent pas se ranger sous l'une ou l'autre des rubriques, comme s'il s'agissait de faire la statistique ou le recensement de la connaissance ; le point d'où il faut partir est celui d'où l'on peut voir que *toute prise de discours sur la «littérature» fonctionne comme mise en relation particulière, comme une configuration déterminée des quatre points de problématisation*⁴⁵⁸. On se donne ainsi les moyens de surseoir, *a priori*, au découpage canonique par compartimentation disciplinaire, qui oriente généralement une certaine appréhension de l'«histoire de la critique littéraire».

Avant d'aborder définitivement ce dernier problème, celui du découpage par scissions, une brève précision s'impose concernant le choix terminologique des points de problématisation. Autour du «langage», les choses doivent être suffisamment claires pour que l'on puisse se dispenser d'y revenir ; je me contenterai, aussi, d'indiquer qu'«histoire» conserve une riche dimension *temporelle* que le «monde» ne peut, en lui-même, inclure. Mais pourquoi parler de «subjectivité»? Pourquoi recourir à une notion apparemment si lourde de présupposés philosophico-historiques? D'une part parce que,

⁴⁵⁸ On dira qu'évidemment ce n'est pas le cas, et l'analyse, en effet, le confirme. Si les points de problématisation demeurent absents dans certaines théories, en revanche ils sont toujours présents dans mon analyse puisque je vise, précisément, à faire l'histoire des modalités de leur configuration. C'est ce que vient mettre en évidence la définition des points comme étant des *fonctions d'analyse*. On peut prendre l'exemple de la *Morphologie du conte* : la description morphologique n'accorde aucune place à la question de la subjectivité, alors que du point de vue de l'histoire épistémologique, le point de problématisation du *sujet* y est tout de même représenté. La modalité de sa présence se rapproche alors d'un degré zéro, au sens de Barthes, au sens donc d'une absence qui, en elle-même, signifie. Barthes insiste, dans ses *Éléments de sémiologie*, sur le statut épistémologique important de cette notion d'un «degré zéro» pour la fondation d'une théorie générale des «systèmes de signification» : «le degré zéro n'est donc pas à proprement parler un néant (contre-sens cependant courant), *c'est une absence qui signifie*» (R. Barthes, «Éléments de sémiologie». *L'aventure sémiologique*, p. 68.)

contrairement à la «personne», qui implique une densité particulière, le «sujet» présente la connotation la plus ouverte ; il ne s'agit pas non plus, d'autre part, de viser l'espèce anthropologiquement définie de l'«être humain», ni de porter à la lumière les critères numérique, juridique ou sociologique de l'«individu». «Subjectivité» pour signifier quelque chose comme la «présence» irréductible d'un être entendu comme être capable d'une activité de représentation de lui-même comme instance propre, de son être-au-monde comme rapport à *de l'altérité* et des relations entre ces deux modalités, «soi et l'autre dans le monde»⁴⁵⁹. La notion de «sujet» présente également l'incontestable avantage, à l'aune de sa reprise et des critiques de l'apodicticité par la philosophie contemporaine, de désigner un champ sans clôture, de pouvoir référer à un procès ouvert de formation du sujet, d'impliquer obliquement la *subjectivation*, et donc l'inverse de tout auto-engendrement, le refus de toute autoconstitution subjective et d'une présence immédiate, «cartésienne», à soi. Le «sujet» est donc riche par son ambivalence même : il n'est pas en lui-même mais est toujours *sujet de* quelque chose, d'une force qui *assujettit* ou d'un procès qui affirme le soi. Le sujet ne peut jouer qu'en étant pris dans le jeu, pris au jeu. Il est, à la fois, le *sujet du pouvoir* au sens où le «monarque parle à ses sujets», et sujet de ses actions au sens où on les pose en en manifestant la raison, en actualisant un principe, *sujet d'une liberté*, donc, mais «d'une liberté qu'il faut distinguer», comme une liberté qui serait *nécessaire*, du «don de la liberté»⁴⁶⁰. Le sujet n'est jamais, ainsi, hors d'une *relation* qui fonde en propre l'état de subjectivité. Celle-ci est, d'un seul tenant, liberté et aliénation, origine et point aveugle d'une arrivée ou d'un monde qui travaille avant nous. Il n'y a de «subjectivité» que dans l'*histoire*, que placée devant/derrière le *monde*, que posée dans le *langage*.

En ce sens, le point de problématisation du *sujet* joue peut-être un rôle particulier ; on ne peut cependant en préjuger. Il appartiendra, dès lors, à une histoire épistémologique de la littérature de prendre sur ce problème une vue plus adéquate.

Champs d'enjeux. Le pensable et le problématique.

⁴⁵⁹ Cette définition est, à peu de chose près, équivalente à celle que Foucault donne de l'«homme» tel qu'il est constitué comme objet par les sciences humaines, au tournant des XVIIIe et XIXe siècles.

⁴⁶⁰ Hannah Arendt, «Qu'est-ce que la liberté?», *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1972 [1954], p. 198.

À une ou deux reprises déjà, j'ai eu recours, d'une façon pour ainsi dire latérale ou prospective, à la notion de «champ d'enjeux», qu'il convient maintenant de définir dans la perspective de ses implications. On peut partir de l'exemple significatif, sinon paradigmatique, de Freud définissant la psychanalyse : «toute orientation de recherche qui reconnaît le fait du transfert et le fait de la résistance et les prend comme points de départ de son travail est en droit de se nommer psychanalyse, *même si elle arrive à d'autres résultats que les miens*⁴⁶¹». La psychanalyse, entendue ici comme la somme des écrits qui font d'elle un savoir disponible, se caractérise moins par l'ensemble des énoncés qu'elle a effectivement et historiquement produits que par les règles de formation de ces énoncés, donc plus largement par une fonction énonciative propre, régulière et réitérable qui, en tant que condition de possibilité, rendrait aussi possible *la production d'autres énoncés du même type, jamais encore prononcés* ; elle serait moins spécifiée par la somme diversifiée de théories, de perspectives et d'analyses produites que par ce que j'appellerai un *champ d'enjeux* qui lui assigne un *domaine d'extension, donc également de restriction*. Le *champ d'enjeux* se présente donc comme un espace ou un réservoir de problèmes possibles délimité par des *règles*, ensemble de questions potentielles, donc, pouvant être posées dans le discours inscrit et situé dans un certain *lieu discursif*, à savoir, dans mon exemple, la «psychanalyse».

Le *champ d'enjeux* d'un discours, d'une certaine théorie, d'un certain savoir, etc., forme son espace «légal» : il mord donc plus ou moins sur des marges qui seront pour lui l'éventuellement «légalisable», et au-delà desquelles s'étend une forme d'«illégal», ou tout simplement les «législations» d'autres *champs d'enjeux*. Il cherche à circonscrire, non pas seulement le champ de la matière discursive effectivement prononcée, mais, en tenant compte des changements qui définit la multiplicité historique des *champs d'enjeux* et leur rapport, la configuration, au cours d'une certaine période de l'histoire, de certains domaines de pensable ou d'énonçable, que l'on peut supposer relativement homogènes ou, pour reprendre le mot de Foucault, «réguliers». La notion permettrait donc de constituer l'histoire épistémologique en *histoire du pensable*, histoire des modalités selon

⁴⁶¹ Sigmund Freud, *Sur l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio», 1991, p. 30. (C'est moi qui souligne)

lesquelles il a pu être possible de penser la littérature. À l'extrême limite, la possibilité reste ouverte, à un niveau encore strictement heuristique, de retracer l'embranchement qui a formé l'histoire des discours comme se détachant, dans quelque chose comme une certaine «surbrillance», sur le fond de *ce qui aurait pu être dit*.

Pour un ensemble discursif donné, le *champ d'enjeux* définit donc un certain mode d'articulation des quatre points de problématisation, qui ouvre ou constitue, selon les cas, un domaine plus ou moins restreint de possibles, l'espace de ce qu'on peut appeler le *problématique* : ce qui fait problème et appelle sa prise en charge par un discours de savoir. Les *champs d'enjeux* ne sont évidemment pas fixés, ni sur-eux-mêmes, ni une fois pour toutes, d'où la nécessité d'écrire une *histoire* épistémologique qui, les prenant pour objets, en retracerait les lignes de transformation, la multiplication, les croisements, les voisinages et les extensions, les disparitions. Ces remarques générales sont déjà lourdes d'implications : comment un champ d'enjeux s'offre-t-il donc à l'analyse? On peut esquisser le squelette d'une réponse en explorant brièvement trois voies, celle de la *formation*, celle de la *modalisation* et celle de la *dérivation* des *champs d'enjeux*.

1. *Analyse des formations. La règle et l'objet.* Si le champ d'enjeux est une configuration discursive qui délimite un certain domaine du *problématique*, on peut dire que celui-ci apparaît au croisement entre des *objets* et l'ensemble de *règles* qui les forment et les articulent dans une mise en discours. Un champ d'enjeux est donc nécessairement caractérisé par une certaine structure logique, une hiérarchie interne dans laquelle il est généralement possible de repérer les énoncés dotés d'une priorité épistémique, vers où on peut remonter en suivant la chaîne de ce qui, selon une logique fondationnaliste, en découle. Il se manifeste comme une configuration de rapports entre des objets et des règles, qui rendent possibles que la «littérature» soit problématisée et représentée d'une certaine manière, au croisement de relations variables entre les quatre points de problématisation. Le rapport de corrélation nécessaire entre les règles et les objets me paraît constitutif du champ d'enjeux, et il est déjà possible d'entrevoir le rôle fondamental, par exemple, des phénomènes de déliaison entre *règle* et *objet* dans le désassemblage ou la transformation des champs d'enjeux : comme si un glissement venait dénouer des objets et des règles qui, un temps, s'étaient trouvés corrélés au sein

d'une même configuration. Le champ d'enjeux n'est donc pas une entité close : il est une découpe épistémologique, mais qui dans une perspective historique se trouve en interactivité constante avec d'autres configurations discursives. Cette déliaison peut sans doute, on le suppose, opérer aux deux niveaux d'une *migration des objets* (quelque chose comme une flottaison des concepts) et d'un *transport de règles*.

L'analyse de l'objet «littérarité», en elle-même, ne peut constituer un critère suffisant, par exemple, à la délimitation d'un champ d'enjeux. On a vu comment la reprise et la redéfinition de la «littérarité», chez Marghescou, relève d'une forme de déliaison (*migration des objets*) : tirée hors des règles de l'abstraction objective, la «littérarité» se trouve ressaisie pour prendre sens dans une autre configuration régulière, puis donne lieu enfin à de nouveaux objets («régimes de lecture») derrière lesquels elle vient se dissoudre. Un même ensemble de règles peut aussi, inversement, s'appliquer à divers objets (*transport de règles*) : l'exemple canonique est fourni par l'importation, dans un domaine d'objets diversifié, de la rationalité analytique propre à la linguistique structurale. On a vu, également, comment le même principe d'une transcendance immanente avait pu rendre intelligibles simultanément le récit, la littérarité et le «discours poétique» de Greimas, dont la non-superposition semble avoir eu des effets significatifs sur la notion de littérature, comme j'ai voulu le montrer dans la quatrième section.

2. *Analyse des modalisations. Le doxique et l'épistémique.* Une seconde précision paraît devoir s'imposer : il faut introduire le problème de la modalisation, dans la mesure où la notion de «pensable», dans ses rapports par exemple au «problématique», repose sur une ambivalence constitutive entre deux plans qu'il n'est pas toujours aisé ni possible de distinguer. Le pensable évoque, à la fois, ce qu'il *est possible ou non* de penser à une époque déterminée, donc une modalité de *pouvoir*, située sur le plan que j'appellerai *épistémique* ; et ce qui *doit* être pensé dans certains (mi)lieux du pouvoir, donc une modalité de *devoir*, située cette fois sur l'axe du *doxique*, qui repose sur des valorisations, des qualifications, des légitimités sociales et des discriminations culturelles entre ce qui est perçu, par exemple, comme connaissance valable ou connaissance futile, considéré comme science ou croyance, etc. Le *doxique* peut aussi reposer, tout simplement, sur des allégeances idéologiques plus ou moins dissimulées ou proclamées. Une histoire épistémologique du pensable pourrait donc avoir pour tâche – en tout cas elle ne peut nier

cette complexité du travail à accomplir – de faire apparaître l'étagement des deux plans, le «feuilleté» du savoir, dans la mesure où ce feuilleté peut participer à la formation et aux déplacements des champs d'enjeux, en tant que ceux-ci pourraient apparaître, par exemple, *comme une certaine découpe doxique sur la surface totale de l'épistémique*. On peut rappeler, pour illustrer cette idée, le rapport de Chklovski à la psychanalyse, qui montre bien, simultanément, la *possibilité épistémique* qu'il y a à penser le texte littéraire dans sa relation à l'inconscient et son *refus doxique* de mobiliser ce cadre d'analyse⁴⁶².

On peut supposer, enfin, que les deux plans ont des vitesses de changement respectives. L'épistémique a sa condition historique, il fluctue moins rapidement que le doxique mais n'est pas pour autant un pur cumul, la longue sédimentation de tout ce qui a déjà été pensé dans l'histoire ; l'histoire n'est possible et nécessaire que parce qu'il y a de l'oubli, pas seulement de la mémoire et de la tradition, mais des coupures, des blancs, des pertes irrécouvrables. Quant au doxique, son changement et sa fixation, sa dérivation et ses règles internes relèvent pour une part significative de l'analyse sociologique des positionnements institutionnels, comme le laisse entendre par exemple la querelle entre Barthes et Picard, ou encore de l'histoire politique, comme le laisse supposer le rôle de la politique soviétique dans la «chasse» au formalisme et dans la dissolution de l'Opoïaz à la fin des années 1920.

3. *Analyse des dérivations. Le synchronique et le diachronique.* On pourrait parler, pour défaire toute opposition entre synchronie et diachronie et les inclure dans une même analyse, de quelque chose comme une «structure de dérivation» du champ d'enjeux. Un discours particulier ne contient ni son avenir, ni son destin, ni la prédiction de ce qui *sera*, car alors l'histoire retracerait les lignes d'une téléologie souterraine, dessinée comme en pointillée ; mais le champ d'enjeux contient, par définition, la possibilité de sa dérivation, une certaine marge d'extensibilité dans la mesure exacte où il n'est pas le discours de savoir lui-même mais le domaine de pensable où il s'inscrit comme un visage particulier, non pas désindividualisé comme une pâle figure mais,

⁴⁶² Voir ici-même, page 63, note 157. Cette remarque fait apparaître que, si le *doxique* est toujours aussi de l'*épistémique*, l'*épistémique* est toujours en même temps, et en un sens, du *doxique*, aucun savoir n'étant parfaitement neutre. Le rapport entre le doxique et l'épistémique ne demeure donc valable que localisé, que s'il est fonctionnellement appliqué à une situation dont l'analyse est tenue de rendre compte : dans le rapport fonctionnel entre les deux, l'«épistémique» définit donc toujours le doxique de l'autre, le doxique-qui-n'est-pas-le-mien, ce qu'il est possible de penser mais que je ne pense pas ou ne veux pas penser.

simplement, corrélé dans un espace de discours commun et intersubjectif. Dire que le champ d'enjeux contient sa dérivation n'équivaut pas à rendre à la continuité historique sa présence totale et rassurante, comme une plénitude sans faille. Comment expliquer, par exemple, l'émergence de l'«énonciation»? Résultat nécessaire d'une lente évolution, d'un long progrès? Non. Sans doute est-il possible d'en retracer sa généalogie, de l'insérer dans la dérivation «logique» d'un ou de plusieurs champs d'enjeux ; cela n'équivaut pourtant pas à chercher des causalités ou à épingle le secret d'une genèse, mais à rendre compte de transformations épistémologiques sur la base d'une analyse des configurations discursives. Quant au problème des «causes» de ces transformations, on peut, avec Foucault, redire la possibilité de restituer une part d'aléatoire à l'explication du changement historique.

Le concept de champ d'enjeux ne désigne donc pas un territoire fixé, synchroniquement défini et rigoureusement délimité : il est un ensemble de possibles, pour un certain discours à un moment donné, saisi en tant qu'*espace* dans le mouvement de sa transformation continue, qui peut résulter à la fois d'une dynamique interne des concepts qu'il met en jeu *et* des transactions et échanges qui lui donnent une position dans l'interdiscours. La notion doit donc me permettre, en même temps, d'articuler et de *penser ensemble* à la fois le régime de communauté de la notion d'«épistémè» et le régime de singularité de la théorie spécifique et isolée ; à la fois l'intérêt pour le *dit* de la notion d'«archive» et pour le plan *en amont*, comme à la limite extérieure du discours, des règles du pensable ou de l'énonçable ; à la fois la synchronie de tranches ou de structures épistémologiques que l'on peut saisir à divers moments de l'histoire et la diachronie des champs d'enjeux où les configurations, les règles et les objets sont en transformation continue, incessante ; à la fois, donc, la discontinuité radicale de certains événements, coupures épistémologiques, ruptures «franches» dans la temporalité historique et la continuité sans arrêt du discours en tant qu'il fait l'objet d'une chaîne de réceptions, et en tant que les modalités de ces réceptions, allant du degré zéro à la culminance atteinte par les «grandes théories», constituent elle-même des traditions de savoir.

Un exemple, pour illustrer l'importance du problème de la «réception» entre continuité et discontinuité : qu'il soit possible, aujourd'hui, de reconstruire

«objectivement» la parenté, et donc la continuité, unissant le formalisme russe et le romantisme allemand n'empêche en rien que la *possibilité elle-même* de lire cette continuité, propre à aujourd'hui, soit produite par le travail de l'histoire. Elle ne réduit pas non plus le fait d'une profonde discontinuité entre formalisme et romantisme, résultant d'un silence, d'une non-réception du premier à l'endroit du second, et qui ne sera «corrigée» que bien plus tard dans le cadre des investigations historiques liées à la poétique française⁴⁶³. Or, cette non-réception que «fait» le formalisme russe du romantisme allemand est aussi constitutive de sa configuration discursive que tout le reste. Il faut donc chercher à rompre à la fois, du point de vue historiographique, l'indifférenciation naïve du pur continuisme et la syncope radicale et sans concession du discontinu.

L'«ordre de la littérature». Une histoire épistémologique

Les principales articulations du modèle d'analyse ont été présentées, ici, d'un point de vue théorique : elles esquissent, à travers ce qui demeure encore un ensemble d'hypothèses, les grandes lignes d'une histoire épistémologique de la «littérature», le mode de découpage dont elle peut espérer des résultats inédits encore aujourd'hui, quelques distinctions fondamentales qu'elle est susceptible de devoir opérer et certaines des difficultés qu'elle pourrait rencontrer.

Mais si le *champ d'enjeux* définit un territoire réglé et spécifié du *discours de la lecture*, est-il légitime d'isoler ce discours de ce qui est lu, et par extension le *champ d'enjeux* du monde des textes littéraires eux-mêmes? Comme on voyait se dessiner une connexion avec l'analyse sociologique, on voit déjà poindre la nécessité, d'un autre côté, de mettre en rapport cette histoire épistémologique de la «littérature» avec l'histoire littéraire au sens le plus commun de l'expression, de penser d'éventuelles relations entre les *champ d'enjeux* et ce qui formerait, par analogie, les *champs de représentations* (à la place des notions vagues, pour décrire l'histoire des œuvres, de «courants», «époques»,

⁴⁶³ Que l'on pense, par exemple, aux *Théories du symbole* de Todorov et aux *Mimologiques* de Genette. Marghescou indiquait, avec justesse : «L'objet que l'on étudie n'a pas le même sens ni la même valeur selon qu'on l'inscrit dans le système qui l'a produit ou bien dans le processus qui annonce et produit d'autres systèmes.» (M. Marghescou, *Le concept de littérarité*, p. 116.)

«esthétiques», etc.) ; nécessité, aussi, de tenir compte du domaine de pensable qu'ouvrent et offrent les œuvres elles-mêmes ; puis finalement de considérer l'importance des phénomènes d'autoreprésentation, par lesquels le texte littéraire porte non seulement un discours mais aussi *un savoir sur lui-même*.

Il est difficile d'en dire davantage pour l'instant : cette «histoire épistémologique de la littérature» s'engage dans une voie presque vide. Il y résonne toutefois un certain écho, toujours en suspension. Barthes se demandait, dans *Sur Racine* : «que peut être, littéralement, une histoire de la littérature, sinon l'histoire de l'idée même de littérature?⁴⁶⁴», et Genette insistait pour rappeler que «nous ne pouvons pas indéfiniment parler de la littérature comme si son existence allait de soi, comme si son rapport au monde et aux hommes n'avait jamais varié⁴⁶⁵.»

Or, il se pourrait bien que cette histoire de l'«idée» de littérature soit celle d'un retranchement graduel, d'un procès de spécification toujours croissante. La fin du XVIII^e siècle français marquerait à cet effet une phase d'émondage significative, où la notion de «littérature» se trouve à subir une restriction de champ, donc une différenciation *négative*, à mesure que la «science» se dessine comme espace propre : «*the term literature even in its broad modern sense did not appear until the term science had been specialized to its moderne meaning*⁴⁶⁶». Cette sectorisation progressive des formes de discours se serait poursuivie au XIX^e siècle, alors que l'histoire et la philosophie se dotent de nouveaux statuts leur permettant de valoir comme lieux distinctifs et de se soustraire à l'ancienne «littérature», qui signalait l'ensemble du savoir ou la «culture du lettré⁴⁶⁷». La fin du XIX^e siècle signale peut-être une double rupture : si d'une part, dans l'effort d'une coupure, elle tend à affranchir et autonomiser le «littéraire», poursuivant ainsi un processus de séparation des ordres déjà entamé, elle renverse aussi, d'autre part, la logique d'une spécification négative, *affirmant* maintenant une spécificité irréductible qui ne relève plus d'un élagage mais d'une *propriété* littéraire positive, à définir. L'apparition de la «littérarité» marque sans doute, en cela, un moment symboliquement significatif, après

⁴⁶⁴ R. Barthes, *Sur Racine*, p. 155.

⁴⁶⁵ G. Genette, «Structuralisme et critique littéraire», *Figures I*, p. 170.

⁴⁶⁶ T. C. Pollock, «The Nature of Literature», cité par R. Escarpit, «La définition du terme "littérature"», *Le littéraire et le social*, p. 267.

⁴⁶⁷ R. Escarpit, «La définition du terme "littérature"», p. 260. Cette acception est attestée, en français, jusqu'en 1860, même si elle n'est déjà plus, à cette époque, la signification dominante.

quoi, comme j'ai voulu le montrer ici, l'analyse du spécifique nous mène, au XXe siècle, non pas vers une spécificité de mieux en mieux circonscrite, mais de l'espace déjà réduit de la «littérarité» à son effritement, à son évanouissement sous la naissance du *discours*, de l'infiniment petit, de l'infiniment varié, mais aussi en même temps, de l'infiniment homogène de la *discursivité*.

*

Mais rien ne s'achève ici ; ce ne sont que les premiers balbutiements, comme à l'embouchure d'où l'on voit s'ouvrir le large. Cette brève géographie historique de la spécification, qui paraît conduire d'un bord à l'autre de l'expérience moderne de la «littérature», formule sans doute une hypothèse de départ valable. Elle permet, en tout cas, d'envisager les linéaments d'une trajectoire ; mais à faire le parcours historique d'un retranchement progressif ou d'une restriction continue, l'analyse fait-elle autre chose que l'histoire sémantique d'une purification, ne redonne-t-elle pas à la «littérature» l'évidence et la raison qu'elle cherchait, en faisant précisément l'histoire, à dérober aux regards? Ne faut-il pas plutôt tenter, le regard toujours oblique, d'écrire son histoire en faisant la généalogie d'autre chose, des configurations ramifiées et des formes de pensée dans lesquelles elle s'est non seulement trouvée prise, mais hors desquelles elle n'aurait pu même exister?

Il faut concevoir une épistémologie de la littérature qui soit, en même temps, l'histoire de ce grand ordre. Il faut pouvoir le restituer à sa pleine étrangeté en montrant ce qui, pour nous, a donné à cet *ordre de la littérature* un visage si familier.

Bibliographie des ouvrages cités

- ANGENOT, Marc, Jean BESSIÈRE, Douwe FOKKEMA, Eva KUSHNER (Dir.), *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Puf fondamental», 1989.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1972 [1954].
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2006.
- ARON, Thomas, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Groupe de recherches en linguistique et sémiotique (GRELIS), 1984.
- AUCOUTURIER, Michel, *Le Formalisme russe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1994.
- AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970 [1962].
- AUZIAS, Jean-Marie, *Clefs pour le structuralisme*, Paris, Seghers, 1967.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1978 [1924-1973].
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1963.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970.
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1966.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* [1953] suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1972.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1957.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1964.
- BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1985.
- BARTHES, Roland, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Coll. «Points», 1973.

- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1994.
- BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1966.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1974.
- BOURDIEU, Pierre, *Homo Academicus*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1984.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1992.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1973.
- CHKLOVSKI, Victor, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1973 [1929].
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1998.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- DÄLLENBACH, Lucien, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, no. 27, 1976.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio histoire», 1975.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1967.
- DION, Robert, *Le structuralisme littéraire en France*, Candiac, Les Éditions Balzac, coll. «L'univers des discours», 1993.
- DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. «Propositions», 1984.
- ENGEL, Vincent, *Histoire de la critique littéraire des XIXe et XXe siècle*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1998.

- ERLICH, Victor, *Russian formalism. History – Doctrine*, third edition, The Hague – Paris, Mouton, 1969.
- ESCARPIT, Robert, «La définition du terme "littérature"», *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.
- FITCH, Brian T., *À l'ombre de la littérature. Pour une théorie de la critique littéraire*, Montréal, XYZ Éditeurs, Coll. «Théorie et littérature», 2000.
- FONAGY, Ivan, «Motivation et remotivation», *Poétique*, no. 11, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1971.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1966.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige», 2009 [1963].
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Flammarion, coll. «Champs classiques», 2010 [1901].
- FREUD, Sigmund, *Sur l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio», 1991 [1914].
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1969 [1957].
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1996 [1960].
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1966.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1969.
- GENETTE, Gérard (Textes traduits et présentés par), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1992.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2004 [1991 et 1979].

- GENETTE, Gérard, *Discours du récit suivi de Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2007 [1972 et 1983].
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1987.
- GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1959.
- GREIMAS, Algirdas, J., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, coll. «L», 1972.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1986 [1977].
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. «Philosophie et langage», 1985 [1976].
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, coll. «Reprise», 2003 [1963].
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1978 [1967].
- JAUSS, Hans Robert, «Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique», Entretien de Charles Grivel avec Hans Robert Jauss, *Revue des sciences humaines*, no. 177, 1980-1.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1985.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1969.
- KRISTEVA, Julia, «Une poétique ruinée» (préface), dans Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970.
- KUHN, Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. «Champs sciences», 2008 [1970].
- LACOUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Flammarion, coll. «Les livres qui ont changé le monde», 2010 [1967].

- LORIES, Danielle (Textes rassemblés et traduits par), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. «Esthétique», 1988.
- LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1973 [1970].
- LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, suivi de *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács*, par Lucien GOLDMANN, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1968 [1920].
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint-Proust. La fin de la littérature*, Paris, Édition Belin, 2006.
- MARGHESCOU, Mircea, *Le concept de littérarité. Critique de la métalittérature*, Paris, Éditions Kimé, coll. «Détours littéraires», 2009 [1974].
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1964.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1973.
- MUKAROVSKY, Jan, *Aesthetic function, norm and value as social facts*, Michigan, The University of Michigan, Ann Arbor, 1970 [1936].
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations du conte merveilleux*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970 [1928].
- PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Coll. «Libertés», 1965.
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1986.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1983.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1984.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1985.
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1965.
- SAFOUAN, Moustafa, *Qu'est-ce que le structuralisme? 4. Le structuralisme en psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1968.

- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1948.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, «Romantisme et langage poétique», *Poétique*, no. 42, 1980.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature [Textes de formalistes russes]*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1987.
- TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll. «Langue et langage», 1967.
- TODOROV, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communication*, 8. *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1981 [1966].
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973 [1968].
- TYNIA NOV, Iouri, *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, coll. «Slavica», 1991.
- VALÉRY, Paul, *Variété V*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1945.
- WAHL, François, «Introduction générale», *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1968.
- WELLEK, René, Austin WARREN, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1971 [1942].
- ZIMA, Pierre V., *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, coll. «Ouverture philosophique», 2003.