

TRACTATUS	Traité de phénoménologie littéraire (modèle sémiophysique de la littérature)
Guy VINCENT	

Préambule :

Il existe dans les appréciations portées sur une œuvre littéraire une telle variabilité que l'on ne peut que souhaiter comprendre ce qui génère ces fluctuations. Ce traité adopte des solutions tirées de l'emploi d'une même méthode consistant en un renvoi constant à la spatialisation. Elle seule garantit que l'on puisse répondre à des questions que la prudence tendrait à rendre indécidables comme le nombre de genres littéraires, la possibilité de chefs d'œuvre, le recensement limitatif des "constituants" de la Littérature, la construction d'une formule régulatrice de l'œuvre, le recensement d'universaux esthétiques.

Car l'ambition de ce programme dont il faut mesurer la nouveauté à ses efforts d'intelligibilité, s'avère dans sa finalité moins "formaliste" qu'il n'y paraît. La Littérature n'est pas tant interrogée dans ses moyens d'organisation interne que dans sa capacité à articuler le "mondain-réel" par un art du tourment ou art de la déformation. Cet art s'effectue selon des principes dignes d'une physique qui serait qualitative et dynamique et dont l'apparition analogique s'impose comme perspective suffisante. Peut-on, en fait, se libérer dans les Lettres du modèle tout-puissant de la linguistique ? L'originalité de ce traité réside bien dans cet effort à faire varier les fondements et à ne pas refuser le risque d'une construction.

Il faut s'avouer que la Littérature reste un immense et obscur domaine où les clairières sont si rares et les routes si enchevêtrées que la moindre carte mérite l'attention ; quant à l'exploitation de ses essences, elle s'avèrera de plus en plus incertaine dans des sociétés où la parole ne sera plus que marchande. Ce ne sera alors qu'une réserve précieuse de faits et d'exceptions pour des générations avides de reformuler le monde, d'enchaîner autrement percepts et concepts.

Sommaire

1ère partie : Géométrisation interne

Chapitre I Le champ littéraire

- A. Une cinématique
 - Premier paramétrage
 - Deuxième paramétrage
 - Positionnement interaxial
- B. Une dynamique
 - Champs limitrophes
 - Conflits
 - Empiètements respectifs
 - Miroir du monde ou regard

Chapitre II Trajet mondain

- A. Une représentation circulaire
 - Criblage au troisième tiers
 - Retour au premier tiers

- Interactions axiales
- B. Sens et significations
 - Adéquations / inadéquations
 - Réadéquations / distorsions
 - Aperçus sur la critique littéraire
- C. Energie appréciative
 - Une représentation pyramidale
 - Interprétation prise à l'Art
 - Graduation
 - Déformation du champ littéraire
 - Le biais sociologique

Chapitre III Les Genres

- A. L'espace de criblage dit "3ème tiers"
 - Inversion des aires
 - Opus / œuvre : un conflit
 - Dislocation du schéma actantiel
- B. Naissance des "Genres"
 - Les six hypergenres comme transfinis
 - La traduction
 - Notion d'intergenres
- C. Ars inveniendi
- D. Conclusions
- E. Annexe I / II

2ème partie : Discontinuités fonctionnelles

Chapitre I Phénoménologie historique

- A. Discontinuités opérantes
 - Constitution d'une expérience
 - Termes favorisant l'analogie
 - Retour à l'expérience
- B. Interactions organiques
 - Corrélations compensatoires
 - Thématisations temporelles
 - Simulations historiennes
- C. Synthèse épistémologique

Chapitre II Articulations remarquables

- A. Limites mythiques
 - Règle de composition
 - Les sept plans transgressés
- B. Traits d'expressivité
 - Règle de congruence
 - Sept résorptions majeures
- C. Marques saillantes réalistes
 - Le Virtuel et le Possible
 - Relais d'évocation
 - Distinctions entre les saillances

Chapitre III Formules de l'œuvre

- A. Points névralgiques
 - Catégories esthétiques
 - Traversée d'un damier
- B. Calcul de la formule
 - Délitement
 - Réseau stylistique
 - Valeur saturante
- C. Annexes 1 /2 /3

3 ème partie conclusive : Ontologie littéraire

- A. Homéomorphies relatives
- B. De la carte littéraire
- C. Epistémologie du littéraire

PREMIERE PARTIE

Géométrisation interne

CHAPITRE I

Le champ littéraire

Devant le foisonnement de formes et de phénomènes que représente la littérature, il se peut que certains aient le souci d'en saisir à la fois la complexité et l'ensemble. Rien ne justifie pourtant ce désir d'intelligibilité si ce n'est quelque inutile curiosité, parce que cette discipline a perdu sa fonction d'humanisation dans ces sociétés laïcisées qu'elle a contribué à édifier et qui ont stabilisé comme acquis quasi-définitifs des valeurs (émises par l'intermédiaire des Lettres) dont la défense est justement de l'ordre de la défense et non de la novation. Activité de l'esprit devenue périphérique par rapport aux enjeux intellectuels créatifs et dont la connaissance, dans le meilleur des cas, assure un minimum de consécration, activité modelant peu la réalité à des fins techniques, peu à même de générer des machines ou pire, d'attirer par ses outils conceptuels, les esprits aptes aux abstractions, si ce n'est à titre de jeu. Quel intérêt peut-on trouver à comprendre les "ressorts" cachés d'une entreprise humaine vouée à une pieuse considération où au respect se mêle l'ennui? Que peut-on penser avec cette discipline dont les "matériaux" sont aussi précieux que des sentiments, des formes, des souvenirs, agissant parfois vivement en nous ?

En fait, l'on se contente de ce qui existe : que l'on soit écrivain et que l'on quête un peu de célébrité sans trop savoir comment cette dernière se produit, dans l'ignorance de l'importance à apporter à ses ouvrages au sein de la littérature actuelle ou ancienne, et dans la satisfaction d'être créateur ; que l'on soit lecteur, impuissant à orienter ses choix et à déterminer dans la pluralité des livres l'enjeu d'une école ou d'une génération, tout juste certain de ne pas perdre du temps en lisant mais sûr d'avoir le droit de se distraire, peu porté au cours d'une conversation à argumenter sur un livre alors qu'il en est autrement pour un film ; que l'on soit voué à des études

littéraires en raison d'un métier et découvrant que le temps investi et les difficultés rencontrées n'ont pour effet qu'indifférence sociale, obtention de maigres compensations - ce qui en soi peut sembler accessoire - à quoi s'ajoute soudain l'évidente vérité qu'ailleurs, dans d'autres disciplines, un extraordinaire mouvement de découvertes fascinantes pour l'esprit s'est déployé et laisse objectivement peu à admirer en comparaison en littérature.

Plus grave encore que le déclin social (somme toute très variable) où s'est engagée la Littérature est bien ce dernier trait qu'elle ne saurait fournir à la vivacité des esprits les plus brillants de quoi soutenir leur désir d'invention intellectuelle si bien qu'au mieux il faut importer de disciplines plus dynamiques (scientifiques, techniques ou artistiques) des concepts nouveaux qu'elle-même ne produit plus afin de donner le change d'un quelconque renouvellement. Et il en est bien ainsi, plaçant ceux qui ont été formés par elle et qui se veulent conscients dans la même position qu'un étudiant d'autrefois qui aurait appris l'astrologie uniquement et qui verrait se développer parallèlement l'astronomie et ce qu'elle permet de neuf, sans pouvoir ni renier ce qu'il a appris ni goûter à cette nouvelle forme de savoir. L'intérêt qui est porté à certains types de savoir varie et se modifie au cours des époques, de sorte que des pans entiers de réflexion s'écroulent ou s'estompent, non que les ruines manquaissent de charmes mais il est aussi assuré qu'elles interdisent l'installation de la vie. Pourtant, à ne prendre en compte que l'étude des relations, à la différence de l'astrologie corrélant seulement deux ensembles (les astres - les hommes), il se trouve dans le domaine littéraire une complexité invraisemblable de corrélations portant sur plus de deux ensembles dont aucun programme ne pourrait rendre compte actuellement et qui nous paraît être le gage soit d'une énergie immatérielle inconnue soit l'image de quelque réalité à laquelle on ne pourrait accéder que par le biais de son étude. On contestera l'idée que la Littérature soit un savoir sur autre chose que la Littérature, on dira que sa fonction n'est pas de cet ordre mais d'une proximité d'avec le "vivant" (terme imprécis traduisant une imitation, une éthique, une démiurgie...) ou d'avec le "jeu" (artifice dont la gratuité s'accompagne d'une grande subtilité) - ce qui est probable - alors que nous ne voulons pas raisonner sur des définitions (toujours honorifiques) mais sur un "mode d'emploi", de manière proprement honteuse car utilitaire, en décrivant l'organisation de cette activité, en espérant y découvrir un sens et quelque construction virtuelle toute littéraire pouvant s'immiscer dans le réel et servir à le comprendre d'une autre façon.

C'est pourquoi, tout traité visant une représentation quasi-simplifiée des faits littéraires afin de mettre à jour les articulations de l'ensemble du champ littéraire recherche surtout l'expression d'une cohérence. Les preuves sont moins dans les documents que dans l'enchaînement entrevu. Si, ici, l'on convie à une progression allant de l'établissement de repères à la déduction de mouvements possibles, c'est grâce à une méthode constante qui est de renvoyer toujours l'étude à un plan ou espace de contrôle, lequel est un révélateur de ces phénomènes par essence idéaux.

Certes, nous sommes dans la même position que ces premiers cartographes grecs qui tentaient de donner une forme aux côtes terrestres et une place aux différents continents. Un effort de représentation s'inaugure par le même aspect approximatif et candide. Sans être encore une géographie même si l'usage restreint et allusif d'une certaine géométrie s'y aperçoit, celle qui émane des travaux de R. Thom, cette description particulière instaurant un continuum sous l'éclosion de faits divers et discrets dont la plupart se satisfont pour les raisons précédemment invoquées, reste pour l'heure bien unique. Elle vaut moins comme description que comme effort d'introduire une nécessité à l'apparition des faits littéraires. Car le but poursuivi de construire une représentation théorique suffisante pour être vraisemblable et capable de suggérer aussi (comme c'est le propre d'une bonne théorie) l'existence de faits mal délimités jusque là ou mal corrélés ne s'atteint qu'au prix d'une formalisation permettant la généralité dans un domaine qui s'y refuse pour ne faire, par exemple, de chaque œuvre qu'un cas unique et irremplaçable. Des tentatives actuelles il faut retenir la découverte de généricité d'une œuvre, cette capacité à itérer une structure et à la moduler. Cela s'est accompli en fixant des entités et en établissant les relations que fournit la logique entre différents ensembles (en général, deux). L'idée est donc de partir autrement, sur la base d'une déformation continue affectant l'œuvre et la créant de fait,

ensuite de manifester comment et où s'effectue la dite déformation, enfin d'en exposer la phénoménologie procurée. Différents paramètres évoquent ces métamorphoses incessantes et infinies mais les effets sont classables et les modes de résolution en nombre limité de par le fait même de contraintes propres au champ littéraire.

Trop de théories ont peu ou prou de recul spatial et temporel, qu'elles soient ethnocentriques (aire de culture paneuropéenne) ou polarisées par les temps modernes. Or, c'est ainsi faire fi de bien des formes littéraires qui, pourtant, ont droit de séjour. Comme arrière-plan, il suffit de se pencher sur ce qui s'est produit au Moyen-Age ou dans la littérature sanskrite, à titre de contre-épreuve à des évidences après tout discutables.

L'enjeu d'une intelligibilité c'est de postuler comme horizon d'espoir que la littérature présente dans ses manifestations de quoi l'apparenter à une phénoménologie de la réalité, c'est-à-dire de l'amener à être sujette à des contraintes où elle tendrait à maintenir un équilibre ou état stable, et à reproduire certains archétypes formels. Ainsi pourra-t-on d'abord avancer qu'elle admet l'existence d'une réalité extérieure dont elle traduit à sa façon mouvements et hésitations. Alors il restera sa découverte de singularités ("points" condensés à l'extrême) qu'elle présente à la conscience grâce aux déformations opérées, qui trahissent des invariances au sein du réel et qui sont source de pluralité formelle mais qui sont ici appréhendées par la discipline la plus singularisante qui soit. Ces singularités sont liées à la capacité propre à la littérature et à l'art de mettre en évidence quelque agrégat dense d'énigme : cette énigmaticité renvoie à la notion de singularité topologique (ce point aux propriétés remarquables). L'œuvre tend alors à en rendre compte soit pour clarifier soit pour s'en étonner ou pour maintenir l'ambiguïté soit pour d'autres motifs liés à la position idéologique de l'auteur. Mais son sens profond paraît être dans cette perception de ces lieux-butoirs, imaginaires et cachés qui, à un écoulement verbal, impose un arrêt et la nécessité d'issues.

A. Une cinématique :

L'installation d'un début qui ait la garantie de la solidité et de l'antériorité absolue occupe trop l'esprit pour ne pas évoquer la force souterraine du mythe avec ses images culturelles précises d'enracinement qui ne valent peut-être que pour nos sociétés autrefois fondées sur le blé, cet avatar de l'arbre, que l'on plante et dont le fruit est devenu récolte. Limité nous aussi par ces images, nous utiliserons celle de "champ", mais dans le but d'éviter toute primauté, toute recherche d'une origine, dans le seul besoin de considérer que ce champ entouré d'autres champs a ses limites fluctuantes et une organisation interne qui en maintient l'existence, à l'égal d'un spectre. Ce champ littéraire n'est pas premier ni essentiel, il se dilue au milieu d'autres champs consacrés à d'autres préoccupations mais dont la juxtaposition et polarisation vont autoriser l'existence de cette enclave littéraire, et une fois établi, il peut entretenir avec eux divers rapports dont celui de la rivalité (ce ne peut être le seul).

Pour que ce champ existe, il faut concevoir la littérature comme une activité. Nous la décrirons alors comme s'inscrivant dans un lieu où des dynamismes cette fois-ci internes se manifestent et s'organisent et où se développent, selon des règles quasi-physiques, des formes incessantes. En ce sens, la littérature pourrait souscrire à une objectivité et non à une autoréférence. en tant qu'activité et champ structuré selon des principes qui ne lui sont pas forcément propres.

Ce champ se maintient à l'existence grâce à trois ""entrées"" d'énergie qui à l'intérieur subdivisent l'espace et surtout créent la nature dynamique du champ littéraire. Cela tient à l'essence du langage qui permet de fonder un ordre, d'évoquer (simuler) le réel et d'individualiser une expression (sans oublier les phénomènes rétro-actifs que cet ordre, cette évocation ou cette expression provoquent sur le locuteur-lecteur-créateur) avant d'exister littérairement. "Fonder un ordre" renvoie, par l'organisation syntaxique, à définir le légitime et l'important, à une mise en place, à proprement parler, mythique des choses et du monde. "Evoquer le réel" est la capacité du langage à désigner la réalité, que l'on peut orienter vers un plus ou moins grand "rendu" selon la

qualité et la quantité du vocabulaire, selon l'usage et l'invention autorisée, si bien que le réel est appelé à apparaître dans un but choisi. "Individualiser une expression" est la recherche instinctive du locuteur à parler de lui, sous couvert d'un message neutre parfois, à rappeler son existence au monde qu'il tend toujours à rapprocher de lui, par le truchement d'expressions qu'il renforce par peur de leur usure.

Ainsi, l'activité littéraire se présente principalement sous trois aspects :

- un ensemble de textes à fond mythique (M);
- " " à vocation réaliste précisée (V);
- " " d'expressivité individuelle pure (E).

Ces trois ensembles se partagent le champ littéraire (les lettres M, V, E serviront à symboliser ces agrégats).

Ils l'orientent aussi. Le premier (M) est le plus ancien et semble surgir du tréfonds de l'imaginaire mythique. Il se compose de tout texte apparenté de près ou de loin à quelque attraction mythique. Le deuxième (V) renvoie vers le langage dans son usage social de communication et dans un projet de représentation réaliste, mais induit en outre un engagement ou un but avoué. Le troisième (E) est l'affirmation d'une spécificité individuelle radicale, non représentée mythiquement ou socialement jusque là, comme peut l'être un témoignage d'un fait rarissime. Son unicité est exemplaire.

Il est vrai qu'une œuvre n'est jamais qu'un dosage de ces trois tendances, mais avec des dominantes qui, génération après génération, se renouvellent. Tout notre travail sera d'accepter et de préciser ces localisations instables ou plus exactement modifiables par suite de voisinages et d'attractions.

Ces différents potentiels affectent l'œuvre - comme on le voit pour Robinson Crusoé conçue par son auteur comme une parabole économique (V), ressentie comme une expérience de solitude par des poètes (E), continuée et imitée par des romanciers pour sa vertu d'origination (M) : le " dosage " est donc instable ; n'étant jamais problématisé dans un contexte plus vaste, il est impossible d'en préciser les variations et leur raison. Mais il convient d'abord de dire que ces trois catégories inhérentes au langage construisent le champ littéraire.

Ces trois ensembles correspondent à trois directions ou moyens de fabriquer le champ littéraire. Nous les identifierons à trois axes égaux entre lesquels l'œuvre littéraire trouve sa place selon différentes distances : proximité d'un des ensembles cités et donc éloignement des deux autres.

La première direction a une visée globale, elle s'inscrit dans un cadre imaginaire structuré et récurrent, autonome. Le problème posé est le nombre de mythes qu'elle peut avancer (est-il limité?) et la raison de leurs reprises (pourquoi un auteur réutilise-t-il l'un d'eux?).

La deuxième s'inscrit dans une volonté d'enracinement référentiel. Le cadre décrit est plongé dans les faits et doit atteindre un réel. Il y a une volonté de superposer le champ littéraire au plan des choses, d'en donner une image ou de modifier le monde.

La troisième délimite un ordre local, niant toute identité antérieure, asymétrique quant à son essence ; elle favorise un discours volontairement à l'écart, et s'impose comme tel. Nul ne lui ressemble totalement si ce n'est l'attitude qui la soutient.

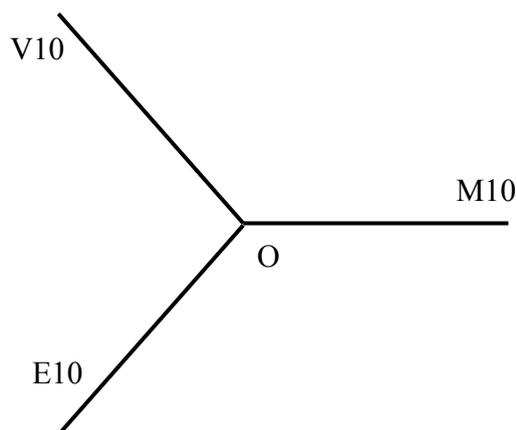
Trois images peuvent représenter ce phénomène et le rendent compréhensible.

- la première est celle d'un tourbillon attirant à soi de ses cercles concentriques. Mouvement centripète pour l'Ensemble M.

- la deuxième est celle de strates superposées et rabattues sur un même plan choisi. Mouvement de traversée et d'application pour l'ensemble V.

- la troisième est celle d'îlots jetés en dehors des grandes routes maritimes. Mouvement centrifuge pour l'ensemble E.

Si l'on donne à ces trois directions la même origine (c'est-à-dire un point initial à proprement parler neutre d'où le "créateur" part), on obtient une représentation simplifiée et commode du champ littéraire, comme suit :



(M et E sont deux pôles antinomiques ; V rassemble certains aspects de M et E.
En filigrane, il faut imaginer M comme un tourbillon, V comme une série de strates, E...)

Premier paramétrage :

Cette représentation doit pouvoir s'accompagner de différentes valeurs qui serviront à mesurer le potentiel et la profondeur atteinte en ce potentiel par les œuvres. En graduant les axes, la position d'une œuvre sera de même déterminée comme potentiel : la valeur absolue (graduée par convention à 10) est inaccessible ; l'œuvre y tend comme vers un point transfini, infinitisant l'écart mais l'affirmant aussi. Cela correspond à un centre absolu et à un seuil au-delà duquel le champ littéraire s'achève pour s'ouvrir aux champs voisins. Pour M, la valeur 10 reviendrait à faire d'une œuvre à fond mythique un texte sacré, religieux, intouchable, dotée d'une vertu éternelle, digne d'être psalmodié...etc. En ce sens, l'œuvre n'est plus littéraire mais d'essence religieuse, et connaît d'autres contraintes sur cet autre plan. Pour V, la même valeur amène aussi l'œuvre à changer de plan. Lorsqu'elle n'est que réelle, fonctionnelle, pratique à l'excès, l'œuvre devient un usage, un manuel, une illustration, c'est-à-dire, un traité. La polysémie y est plus réduite et un domaine précis est défini. Enfin E, porté à sa limite, renvoie à une œuvre tellement solipsiste tant par ses thèmes, son allure que son vocabulaire ou ses sujets, bâtie sur rien de préexistant que l'on peut à peine l'imaginer. Elle tient de l'hapax généralisé, ce qui nuit à la fonction littéraire de communiquer, et cela la fait basculer dans un autre plan plus proche de la folie, ou de l'inexistence littéraire, mais aussi proche d'un autre type de communication comme la musique.

Les autres valeurs sur ces trois axes peuvent se construire autour d'une articulation centrale (donc à mi-chemin, notée 5), qui coupe le champ littéraire de façon indiscutable : c'est le moment où le créateur découvre que son activité est gratuite, injustifiable, ne peut s'imposer que par un acte de foi en son œuvre que rien ne certifie. Jusque là, il écrit grâce à des circonstances moyennes (psychologiques et matérielles) liées à l'existence de destinataires réels ou potentiels.

Cette valeur "5" est donc le passage d'un stade "inconscient" à un stade "conscient". La valeur "10" par rapport à la valeur "5" n'indique en rien une supériorité esthétique mais simplement un regard réflexif non-négligeable : l'œuvre approchant "10" peut être inférieure littérairement parlant à l'œuvre jouxtant "5"; elle sera seulement d'un degré supérieur semblable à une élévation au carré, sans pour autant être meilleure. Aucune hiérarchie n'est ici en cause ; seul l'établissement d'un champ est visé, à savoir un espace fibré, permettant le repérage.

A l'intérieur de cette division capitale, d'autres valeurs apparaissent. Lorsqu'écrire est une activité "inconsciente", c'est-à-dire que ne se pose pas la question du sens de l'écriture, deux pôles la caractérisent : l'un est culturel, l'autre biologique. En effet, comme l'activité littéraire n'est pas "naturelle", ni même primordiale, il faut comprendre que l'ordre est dans le culturel d'abord et dans le biologique ensuite.

Le premier pôle se subdivise en fonction de la force d'une tradition quelconque (forme durable) ou d'une mode (forme momentanée de tradition). Car l'on peut écrire selon ce que l'on a appris à l'Ecole (érudition), ou par formation personnelle (autodidacte), en raison d'un savoir transmis que l'on poursuit, entretient, développe, etc. Valeur : 1. Et l'on peut écrire en fonction d'un goût social momentané, d'une atmosphère intellectuelle inclinant vers le traitement d'un certain thème, en vertu d'une mode liée à une classe sociale, classe d'âge, etc. Valeur : 2.

Mais l'écriture s'éloigne aussi de ces finalités immédiates. Des traces d'un instinct s'y décèlent ou plutôt les besoins biologiques investissent ce domaine (comme ils le font ailleurs) et ils sont doubles : besoin de jouer, besoin de marquer un territoire pour se reproduire. Le jeu littéraire (activité auto-référentielle, respectueuse de règles convenues ou nouvelles) aura valeur 3.

Laisser un nom dans les Lettres, s'assurer une postérité, obtenir un fragment de célébrité, voilà qui renvoie au besoin de marquage. Valeur : 4.

D'autre part, au stade où l'activité littéraire devient "consciente" (valeur 5), c'est-à-dire réfléchit à sa propre raison d'existence, apparaît alors une double attitude : soit l'écrivain "déguise" sa réflexion, en voile le malaise ou la violence ; soit il "avoue" sa méthode, son espérance, découvre les voies de son travail et de son inspiration.

Lorsqu'il y a "déguisement", l'écrivain se sert d'une image secrète et intime qui l'amène à poursuivre son œuvre. Cette image peut être allégorisée. Elle est le plus souvent "analogie" à valeur heuristique essentielle, que nous notons 6. En outre, si l'analogie a servi et si l'écrivain n'ose la renvoyer et en donner les limites, c'est à une "justification" idéologique que nous sommes conviés. L'écrivain déguise toujours son activité du charme de l'image, mais il s'explique par elle, et cela lui tient lieu de preuve suffisante. Valeur : 7.

Finalement, l'acte d'écrire mesuré à sa gratuité fondamentale, consciemment avoué comme tel, demeurerait en position de vertige stérile, s'il ne venait à s'accompagner de la découverte d'une quelconque nécessité (d'ordre logique, intuitif, voire même irrationnel et religieux), d'un "enchaînement" serré constitutif d'un sens, d'une mise en ordre globale. Valeur : 8.

La révélation se poursuit alors par un regard porté sur l'extérieur, regard qui se veut plus qu'une interprétation du monde, car il se mesure à ce réel divers et confus, enfin saisi et canalisé. Il y a confrontation, comparaison, recherche d'une profonde "adéquation" entre le plan littéraire et le plan des choses (pour aussi vague que soit ce terme, il convient ici comme duplication posée et entretenue). Valeur : 9.

Les valeurs possibles sont donc les suivantes (elles serviront à placer l'œuvre et à mesurer son potentiel choisi) :

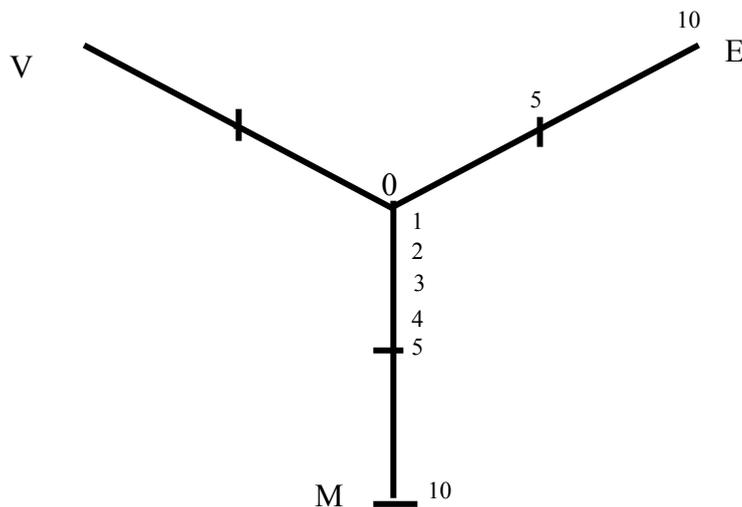
valeur 1 : Ecole
valeur 2 : Mode
valeur 3 : Jeu
valeur 4 : Marquage

valeur 5 : passage du stade latent
au stade patent

valeur 6 : Analogie
valeur 7 : Justification
valeur 8 : Enchaînement
valeur 9 : Adéquation

valeur 10 : valeur-limite

Sur le schéma général des 3 axes, il suffit de les intégrer pour obtenir par ces deux paramètres la position de l'œuvre :



Prenons à titre d'exemple le tracé sur M qui part de 0 et va vers 10 :

- le mythe agit de façon inconsciente ; il est véhiculé par la culture (scolaire et sociale) ; il répond à un besoin ainsi exprimé (jeu et marquage).

- le mythe est conçu consciemment : il est recherché comme un modèle antérieur (analogie) et explicatif (justification), il est donc déguisement, habillage d'une problématique latente ; mais il peut aussi être mis en lumière, fonctionner comme un enchaînement rationnel et servir de grille d'analyse à une urgence humaine.

- au-delà, l'écriture cède le pas à un texte sacré, si près du mythe qu'il devient expression inséparable du contenu mythique (valeur 10).

Si nous considérons les réemplois au XIX-XXème s. de thèmes homériques, et que nous leur accordons la fascination prégnante du mythe (capacité à délimiter un espace imaginaire), et si nous ne tenons pas compte des modes de narration choisis, nous distinguons la coupure "inconscient-conscient" dans le fait que l'auteur, soit se sert des éléments tout faits de l'Odyssée et de l'Iliade et glisse son invention entre eux, soit remodèle et ajoute d'autres éléments : dans le premier cas il y a utilisation, dans le second reformulation et donc regard critique sur l'acte d'écrire.

Ainsi : - premièrement l'œuvre de J. Lemaitre (En marge des vieux livres : récit parodique du mariage de Télémaque) aura pour valeur 1 (amusement savant de l'Ecole), l'œuvre lyrique d'Offenbach fera penser à une mode sociale (valeur 2), et la pièce de théâtre de Giraudoux (La Guerre de Troie n'aura pas lieu) à un jeu subtil de références aux menaces contemporaines et au conflit antique (valeur 3), tandis que l'immense poème de Kazantzaki (L'Odyssée) évoquera le besoin de vaincre l'oubli et de marquer les générations (valeur 4);

- de l'autre côté, nous aurons Aragon (Les Aventures de Télémaque) reprenant l'œuvre de Fénelon mais en la remodelant des apports du surréalisme, cultivant donc le rapprochement analogique (valeur 6) sur plusieurs niveaux ; une pièce satirique de théâtre de Claudel (Protée) qui, sous un jour faussement burlesque, se sert du thème de l'illusion vaine (il existe deux Hélènes ; la guerre de Troie a eu lieu pour un leurre) à des fins plus philosophiques, nous opterons pour la valeur 7, celle de la justification (cet avatar mythique justifie une position idéologique morale propre à Claudel) ; enfin les œuvres de J. Joyce (Ulysse) et celle de J. Giono remodelent complètement les exploits d'Ulysse et surtout exposent que le mythe a valeur d'enchaînement heuristique pour rendre compte de la complexité du réel (Joyce : valeur 8) ou de sa représentation (Giono : valeur 9).

Par ces exemples rapidement exposés, montrer comment se servir de ces valeurs. On constate comment l'œuvre s'inscrit à un endroit, à partir de ces paramètres (une métrique plus fine est encore nécessaire) sans que l'on puisse pour l'heure juger de sa qualité. Le champ littéraire doit tendre à prendre ainsi le relief d'un paysage varié.

De même, sur le tracé V, l'œuvre effectue une plongée vers une réalité au départ fuyante. Réalité vue par la tradition (scolaire, sociale), comme un jeu et l'occasion de la modifier, remplacée par une analogie pour être saisie, identifiée à une représentation imagée, conçue comme une séquence, décrite totalement.

Au-delà, l'œuvre n'est plus littéraire mais opératoire.

On pourra suivre ce trajet dans l'œuvre générale d'un écrivain, et repérer une évolution entre des œuvres de jeunesse et des œuvres de maturité, que cela se fasse de la valeur 1 à 9 (V. Hugo) ou de 9 à 1 (A. Gide) ou de manière plus désordonnée et sans parcourir toutes les valeurs (J. Verne). Un dernier cas problématique se présente, celui où la même œuvre parcourrait plusieurs valeurs, la rendant instable : proposer une proximité de la valeur 10 (R. Roussel, Impressions d'Afrique, par ex. ?) ou plutôt une tension vers cette valeur comme synthèse de toutes les valeurs (tout fétichiste voudra ce sort pour l'œuvre aimée).

Sur le tracé E, l'œuvre s'aventure à s'emparer d'une première place (Ecole, concours, académies...), puis à instaurer comme une mode, un culte du moi face aux autres (dandysme, esthétisme...); elle se complait à jouer des facettes du "je" insaisissable et perpétuel, elle dégage la part innée de pulsions intérieures qui infléchissent une existence et la fragilisent.

Devenue "consciente", l'œuvre vise des exemples, des modèles, instaure un sol nouveau et stable où demeurer (subjectivation aboutissant à une certitude) et dégage un sens à la vie.

Au-delà, l'œuvre découvre une vérité si personnelle que nul ne la partage, ou un mode d'expression si codée que cela n'appartient plus aux lettres mais à d'autres modes de communication non conceptuels (gestuel, musical, cryptogrammatique...).

Deuxième paramétrage :

Cet espace littéraire présenté comme un plan manque encore de repères à l'intérieur des trois axes d'autant plus nécessaires qu'une œuvre va se situer entre un axe mythique et un axe d'expressivité, ou encore entre ce dernier et l'axe de vocation, ou entre celui-là et l'axe mythique. Le potentiel qu'elle occupe est, dans cette deuxième étape d'analyse plus fine, un mixte entre deux influences, ce qui rend la position de l'œuvre plus vraisemblable au sein du champ ; les trois sous-ensembles s'attirent mutuellement et l'œuvre capte des doses variées de leurs substances. Ce sont les gradients du potentiel.

La forme circulaire choisie est commode pour cerner l'ensemble, de façon simplifiée. Sur cet espace circulaire, nous aurons des lignes de partage, des seuils, ainsi que des tracés significatifs.

Un fibrage entre les trois axes est possible (chaque axe étant cette direction dont on a noté l'intensité) en posant théoriquement que les axes délimitent des régimes égaux entre eux. Actualisation et potentialisation sont égales. Un axe médian à 60° peut donc se tracer répartissant la zone d'influence maximale de chaque axe. L'existence même de l'œuvre détruira cette répartition égalitaire utile comme plan d'apparition ou surface de représentation stable mais nervurée. Des circonstances (dont on ne peut rien dire maintenant) peuvent provoquer l'occultation historique d'un axe, une inégalité du champ d'axe brisant l'axe médian, le recouvrement partiel du champ d'axe par l'autre.

(Pour faciliter la compréhension, l'on écrira "Axe" pour les trois axes symbolisant les trois régions internes du champ littéraire, et "axe" pour les subdivisions internes telles axe médian et submédian).

Deux axes submédiens (à 30° de l'Axe) prennent leur origine dans la répartition de l'énergie diffusée par l'axe.

La proximité de l'Axe correspond à une zone où la *substance* et les *formes* individuées typiques d'un Axe sont étroitement liées entre elles. Ces termes "*substance*", "*forme*", n'ont pas à être définis ici autrement que comme une fascination et un obstacle : la substance est un attrait dû à un contenu et des formes catégorielles tandis que la forme doit se comprendre comme un repoussoir ou un arrêt imposé dû à une toute-puissance imposante (par sa cohérence, son génie, sa perfection) qui "gène" la liberté créatrice et l'oblige à une stratégie (d'englobement, de négation, de division...)¹. Opposition entre un noyau et une paroi dans le cadre d'une analogie cellulaire.

Substances et formes ne sont que les résultats d'une attitude ne privilégiant qu'un aspect.

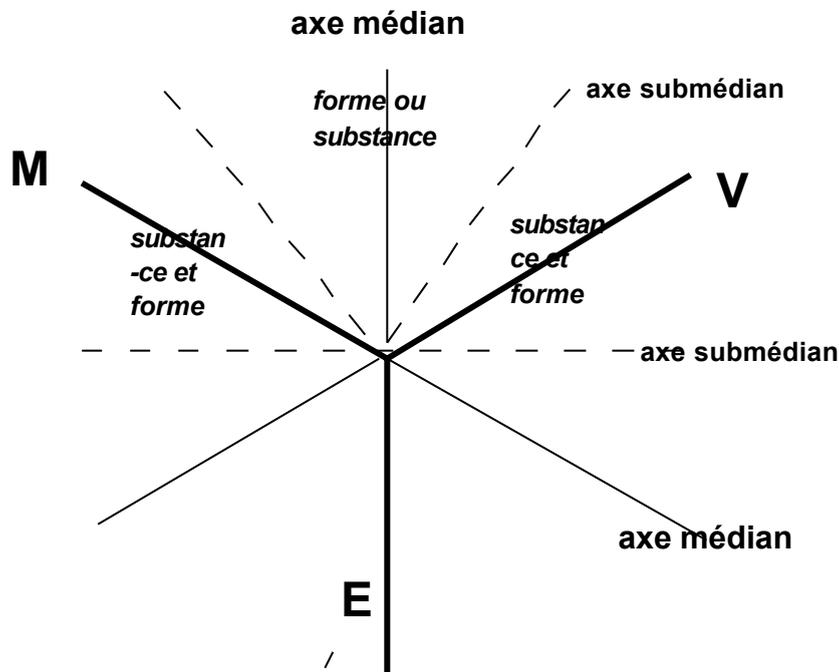
Ainsi, les thèmes homériques, pour conserver le même exemple propre à l'Axe M, exercent une fascination-émulation d'ordre substantiel-formel (cf. Claudel, Giono) ou attirent indépendamment de toute répulsion ou rivalité (donc uniquement substantiel) ou servent de point d'appui et d'arrêt à des fins d'englobement moderniste (respectivement : Joyce, Giraudoux).

Il s'agit de remarquer que "quelque chose" se perd par suite de l'éloignement d'un Axe, à savoir une énergie et qu'elle est remplacée par sa matérialisation la plus symptomatique, cette dernière encore prisonnière de cet Axe et s'en délivrant en proportion de sa proximité de l'autre Axe. L'Axe impose au créateur, sur le mode de l'évidence, de l'activité ritualisée et programmée (profondément ancrée dans la conscience), ses thèmes, et leurs traitements effectués, leurs apparitions formelles. "Substance" et "Forme" agissent comme un double besoin de séduire et de se défendre.

¹ Cf. L. Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, ch. 13, Paris, 1968. Ce qui caractérise la "forme" est pour ce linguiste un ensemble de grande cohérence constitué d'un contenu *et* d'une expression donnée à ce contenu (dans un roman, par exemple, la forme est faite du récit et de la position de l'auteur face à ce récit). De son côté, la "substance" est marquée par les ressources culturelles qu'elle mobilise (une œuvre accapare les règles d'un genre, les illustre à sa façon) *et* par les ressources sémantiques qu'elle convoque (elle entretient un réseau d'images internes et externes, partage avec ses lecteurs un univers réel ou fictif). C'est pourquoi nous interprétons la "forme" comme une résistance (imposer son message) et la "substance" comme une attraction (jouer sur ce que l'autre peut entendre) si bien que le sens ("signe" selon Hjelmslev) est tourné à la fois vers la substance et vers la forme, intérieurement et extérieurement, fonctionnant bien comme une "paroi" à nos yeux.

L'éloignement de l'Axe (de 30° à 60°) opère une dissociation : il reste la substance "attirante" mais la forme conventionnelle "repoussante" (i.e. établie, admise et donc protégée) s'estompe ; il reste la forme mais la substance n'est plus totalement là, elle devient fragments évidents, les plus retenus. Une grande variabilité s'observe, traduisant la perte d'attraction de l'Axe. En revanche, l'on gagne en naissance de nouveaux concepts, d'assemblages différents, dus à la présence d'un autre Axe comme nous le verrons et dénotant d'un travail de mise en valeur de phénomènes nouveaux. Processus d'objectivation mixte.

Si les trois Axes sont les rayons équidistants d'un même cercle, on rajoutera trois axes médians et six axes submédians pour d'abord désigner de chaque côté de l'Axe sa zone maximale d'influence (axes médians) et ensuite pour dissocier à l'intérieur la zone où la *substance-attraite* est étroitement liée à la *forme-défense* de celle où la *forme-défense* se libère de la *substance-attraite* (ou l'inverse). Le schéma est alors le suivant :



L'axe médian suppose des Axes de potentiel équivalents. L'axe submédian est la limite entre une influence "compacte" de l'Axe de base (M, E, V) et une influence "dissociée".

Placer une œuvre sur cet espace général, en bénéficiant maintenant d'un double paramétrage (valeurs et axes), c'est non seulement choisir son lieu d'élection et d'origine (M, V, E), c'est aussi la mettre en rapport avec les valeurs de 2 des 3 Axes. L'erreur serait de croire qu'ainsi on obtient avant tout un "repérage" de type statique. L'on peut imaginer avec effroi l'envie qui naîtrait de repérer toutes les œuvres, de les classer, d'achever ce travail aussi fastidieux que vain.

Ce qui est envisagé ici est autre : à un moment donné, et pour des raisons que nous ignorons pour l'heure, l'œuvre littéraire peut être saisie à la conjonction de deux forces (à savoir les deux Axes).

Les Axes sont des forces ayant une direction. L'œuvre bénéficie de leurs énergies et se conçoit alors comme la résultante de ces forces. A un instant donné, elle atteint sa "vitesse" maximale après différentes progressions. Une certaine inertie existe venant du troisième Axe auquel elle "tourne le dos".

Il s'ensuit qu'on ne dira point seulement qu'une œuvre est par exemple à 7 (sur M) et 2 (sur E) mais qu'elle est d'un potentiel de $7 + 2 = 9$. Si le 3ème Axe n'existait pas, on pourrait poser que l'œuvre se meut dans un espace semblable au vide et que sa force est de $7 \times 2 = 14$.

Le dispositif est loin d'être gratuit. On ne peut prétendre qu'une œuvre quelconque est purement mythique, purement expressive, etc. Elle est toujours un "mixte". C'est ce qui lui donne sa coloration, sa richesse, son intérêt.

Le chiffre symbolique est commode car il différenciera des potentiels en présence selon les œuvres, ce qui suggère que l'on puisse parler de conflits. Mais visiblement une tension est là puisque l'œuvre, même seule, est dite accaparer l'énergie de deux Axes distincts.

Positionnement interaxial :

Il y a lieu de penser maintenant que toute œuvre ne se situe pas sur un Axe mais dans l'intervalle de deux Axes. Cependant, l'addition de ces forces fait alors apparaître un autre axe oblique, axe de distribution entre la zone où la somme est inférieure à 10 et celle où la somme excède 10.

Or, par convention première, nous avons institué que 10 était la limite du champ littéraire, et ce, afin d'en délimiter l'aire. Outrepasser cette valeur 10, c'est sortir de ce champ.

Nous pourrions donc avancer que la zone excédant 10 par addition des valeurs, n'est plus littéraire mais ce serait sans tenir compte du fait que cette zone est maintenue à l'existence par la tension des Axes selon un arc de cercle délimitant réellement la fin du champ littéraire.

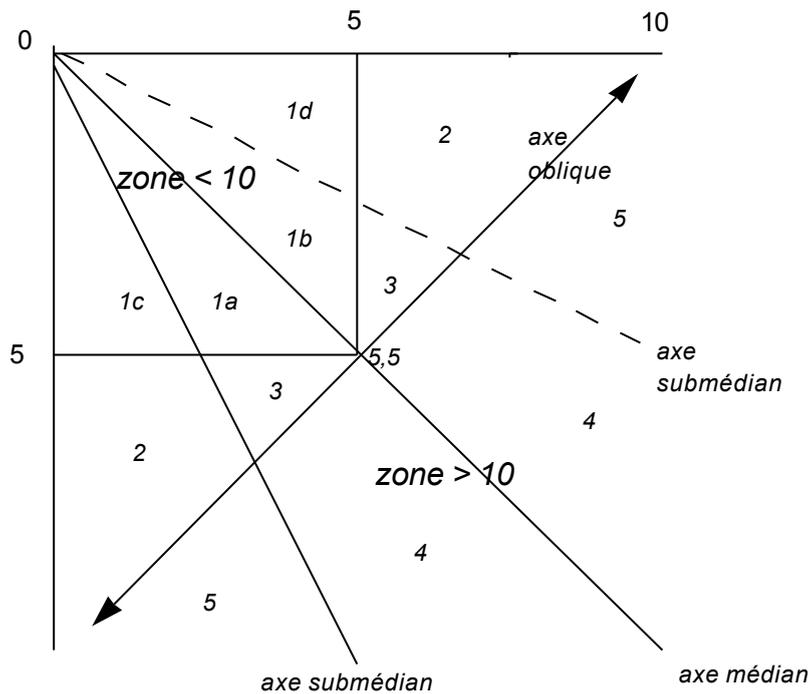
Cette zone excédant 10 par addition n'en demeure pas moins étrange car l'œuvre y est dans une situation anormale, certainement momentanée, à la limite d'un système et cherchant donc à s'excrir de cette zone pour regagner un lieu plus équilibré, puisqu'elle est à la jonction de deux valeurs très marquées entre lesquels elle alterne. Les contradictions y sont trop nombreuses pour que l'œuvre n'éclate pas. Le risque de destruction est manifeste. Les valeurs d'Axes (antinomiques par essence) pourraient s'annuler respectivement au lieu de s'additionner, c'est-à-dire fusionner. Ce travail de conciliation ne peut que correspondre à une période et une zone où l'œuvre se crée dans l'esprit et le tourment de son créateur.

Un point-limite concentrant ces précédentes remarques est à noter. C'est celui qui est à la conjonction des valeurs 5 des deux Axes (5,5). Mais il est aussi situé sur l'axe médian dans cette zone où chaque Axe n'impose qu'une forme ou une substance et non les deux. Enfin, il est traversé par l'axe oblique marquant la limite entre zone <10 et zone >10.

C'est donc un "triple seuil" qui apparaît là :

- seuil de l'acte inconscient à l'acte conscient;
- seuil de substances ou de formes venant de 2 sources différentes (se rencontrant tout au long de l'axe médian) et s'imposant en ce point à la conscience;
- seuil entre une zone < 10 et une zone > 10.

Par une représentation graphique (non plus avec les coordonnées polaires mais avec les coordonnées cartésiennes) nous aurons cette image :



Il ressort clairement de cette figure l'existence de 5 zones différentes dont voici la description :

- la zone 1a/b dont la limite est le 5 des 2 Axes (cette zone est de grande stabilité; l'œuvre opte pour un certain équilibre entre les pressions issues des Axes); la zone 1 c/d marque une dénivellation plus nette mais l'on peut supposer que la double appartenance est moins conflictuelle que complémentaire d'autant qu'elle n'est pas perçue ni analysée.

- la zone 2, elle aussi < 10, tend à ce que les valeurs d'un Axe absorbent celles de l'autre, en raison de couples de valeurs telles : 6-3 ; 7-3 ; 8-2 ; 9-1. Région stable puisque le choix est évident et rendu conscient.

- la zone 3, elle aussi < 10, tend vers 10 si bien qu'elle est = 10 parce qu'elle mesure l'existence de deux pressions en compétitions et tend à les faire coexister de façon consciente. Mais la zone est profondément instable, partagée entre plusieurs choix (revenir en 1, plonger en 2, sombrer en 4 ou 5) puisqu'il manque peu de valeurs chaque fois pour changer de zone.

- la zone 4 est > 10 où chaque valeur de l'un et l'autre Axe en majorité dépasse 5, c'est-à-dire qu'elle est marquée par une claire conscience du conflit en cours et une toute aussi grande hésitation. Une volonté d'accaparement de l'un sur l'autre s'observe mais ne serait possible que si une valeur devenait le double de l'autre valeur, ce qui n'est jamais le cas. La zone est donc instable.

- la zone 5 > 10 inscrit la réalisation de l'accaparement : chaque valeur est au moins le double de l'autre, sinon plus. Zone stabilisée.

Les zones 3 et 4 sont donc les seules zones instables de la figure. Les autres, soit concilient les 2 tendances (zone 1), soit effectuent un choix (zone 2), soit se développent par l'un au détriment de l'autre (zone 5).

Des rapports différents sont alors en cause. L'œuvre entretient ces rapports suivants à l'intérieur d'elle-même :

- dans la zone 1, il y a "coïncida oppositorum", et ce, de façon intuitive ; pensons aux Panégyriques (les exemples qui suivent, pour l'heure, bien incertains², seront pris au même domaine de la justification);

- dans la zone 2, il y a un rapport d'exclusion, fait de refus et d'exigences (pensons aux "Arts poétiques") ;

- dans la zone 5, une dialectique s'installe où l'on se pose en s'opposant, où l'un s'actualise en potentialisant l'autre (pensons aux "Manifestes").

Quant aux zones instables 3 et 4, l'œuvre (peut-être en train de se faire) est faite d'antinomies inconciliables, ne pouvant s'imposer et variant selon une alternance (certainement créatrice d'une "Critique" nouvelle). L'oscillation entre 3 et 4 doit correspondre à une hésitation fondamentale : l'œuvre risque de se détruire au-delà de 10, de perdre cohérence ou d'être marginalisée, d'être détruite (quelque volonté ou 'programme' de livre absolu achevant la Littérature).

Outre ce paramétrage par zones, il est possible de tenter une première ébauche de mouvement. En se plaçant en 5-5, (ou en zone 3), l'on peut établir l'existence de 6 tracés (3 d'un côté de l'axe médian et 3 de l'autre) où s'engouffre l'œuvre et ainsi simuler une genèse de l'œuvre :

- aller en zone 2 (rapports d'exclusion);

- aller en zone 5 (dialectique);

- disparaître en 4 (antinomies auto-destructrices);

L'œuvre peut aussi sauter d'un état en un autre vu la confusion qui règne et le rapprochement des valeurs sur l'axe médian.

Toute création est certainement à rechercher dans de tels déplacements hasardeux, et à concevoir aussi comme un déroulement continu (de la zone 1 aux zones 2 et 3). Les deux aspects co-existent : soit l'œuvre vient d'une position centrale instable, et en résout la crise, soit elle part de l'origine d'un Axe et en développe continûment la teneur en la teintant des apports du second Axe.

Outre les œuvres "inconscientes" et "conscientes", il faut poser comme autre différence, les "œuvres d'une crise" et "celles d'une persévérance".

On dévoile ainsi le "tourment" et le "travail" créateurs dont maintes traces s'apercevront en l'œuvre et en intimité ainsi que dans une correspondance, un journal ou d'autres témoignages. Grâce à ce paramétrage, il sera plus facile de classer et d'analyser le processus créatif lorsque la matière le permet en affectant certains éléments exposés à des positions sur les cinq zones. Pour l'heure, cela peut paraître gratuit étant donné qu'aucune analyse n'illustre ces propos : aucun fait de cette nature n'a été méthodiquement perçu parce que les concepts manquaient mais l'on devine dans une œuvre des revirements et changements de cap tels. C'est à la constitution d'un emporium de concepts qu'il convient de travailler dans le monde des Lettres vu le faible niveau des stocks et l'obsolescence du matériel employé. Car les faits littéraires sont abondants, trop nombreux même (la rareté n'est pas à craindre) et sont empilés depuis si longtemps en des agrégats hétéroclites alors que manque une nécessité à leur apparition proportionnelle. La construction de ce filet conceptuel nouveau sera progressive.

² Au chapitre III de la Deuxième partie (*in* A-2 "Traversée d'un damier"), l'analyse alors obtenue sera plus fine car nous pourrions expliquer ces zones selon une physique de rencontres s'articulant sur des *tons* littéraires essentiels. Ainsi, la zone 1 est proche de "l'addition lyrique" (art de l'harmonie, accord de deux trajectoires), la zone 2 de "l'exclusion rhétoricienne" (art de convaincre, logique de la négation, néantisation de l'autre), la zone 5 de "la soustraction dramatique" (art du contraste des intérêts, de la stratégie des choix), la zone 3 de "la division critique" (pamphlets, art de la polémique par émiettement analytique), et la zone 4 de "la multiplication épique" (art de l'amplification et du dédoublement par superposition des plans).

Trajectoires futures :

Ces mesures pour situer l'œuvre ne sont valables que si l'on pose la question de sa genèse. Il faut ajouter à notre dispositif que l'œuvre circule entre plusieurs mains et tend à cela. Continuer de définir une cinématique en tant qu'effort pour donner des positions successives et des états différents lors de la circulation de l'œuvre, connaissant maintenant l'endroit d'où l'œuvre s'en va courir le monde. Disons déjà ceci.

Une fois l'œuvre née, elle n'appartient plus à son auteur ni à son lieu de naissance. Le destin de l'œuvre s'ouvre alors. "Habent sua fata libelli" (Terentianus Maurus : De Litteris, syllabis, metris - IIème s. ap. J-C).

Elle ne saurait demeurer secrète et vise la publicité. Son avenir n'est plus entre les mains de son créateur : "Non erit emisso reditus tibi". (Horace : Epitres I - XX- 6)

Née de la tension entre deux Axes, elle possède une énergie dont la teneur a été dite, et qu'il faut libérer.

Semblable à la flèche d'un arc et d'une corde tendus, elle viendra à se mouvoir. Semblable à la flèche qui, pour s'élancer, doit d'abord reculer (selon l'observation héraclitéenne), l'œuvre a occulté un des trois Axes : il a été repoussé, rendu absent ; maintenant il s'étale au-devant, figure l'espace possible à traverser.

Aucune œuvre ne naît des trois Axes simultanément parce que chacun d'eux est en compétition et que leur présence simultanée empêche toute cristallisation d'une énergie mais conduit à une dissipation généralisée, à une circulation incessante. En immobilisant l'un, le créateur obtient du conflit entre les deux autres, une concentration, une agglutination.

Imaginons une substance partagée entre un devenir liquide, gazeux et solide à égalité. Aucun objet réel ne pourra en sortir si ces trois derniers perdurent. En revanche, le conflit³ de deux devenirs (et la potentialisation du troisième) donnera par exemple :

liquide - solide : élastique.

gazeux - solide : bulle, ballon.

liquide - gazeux : eau pétillante.

La compétition entre les trois Axes est :

- d'ordre formel : l'un est un tourbillon (M) ; l'autre un chapelet d'îles (E), le dernier une série de strates (V) ;

- d'ordre logique (établissement de relations) : chacun d'eux est l'antithèse de l'autre au sens qu'il permet de le mettre en valeur et de l'éclairer.

³ Telle est la conjecture la plus délicate de ce traité si l'on devait se placer sur un plan psychologique seulement : l'intérêt que je peux avoir pour deux "objets" du fait qu'ils appartiennent à deux Axes différents ne peut que provoquer une tension créatrice. Or, d'où provient ce double intérêt, par quoi se trouve-t-il divisé et réparti sur deux Axes, alors que tout m'invite à penser que je peux marquer de l'intérêt pour plus de deux "objets" - mais il ne sera pas de même nature - (une limite doit exister à la manière dont un homme ne peut aimer *passionnellement* deux femmes à la fois), comment ne pas proposer dans ces conditions la présence de "deux" intérêts, c'est-à-dire poser que le désir n'est pas de même nature ou qu'il existe en moi des sources de désir naissant de différents endroits et d'une composition chimico-imaginaire radicalement différente et peu compatible (les humeurs de jadis ? l'âme végétative, animale et humaine d'Aristote? Nous préférons les humeurs s'il s'agit de composés instables et momentanés, ne se reproduisant jamais au même) ? Il n'empêche que cette tension provoque en moi un vide, un manque de satisfaction (un espace), que je cherche alors à rapprocher ces deux pôles (l'œuvre, au sens étymologique). La pratique de la littérature semble résoudre cette difficulté en provoquant la *rencontre* de deux individus (homme-femme, le plus souvent) parce qu'ils sont chargés ainsi des valeurs propres à deux Axes différents, de quoi faire naître l'histoire (toute rencontre est tensionnelle, il faudra trouver une résolution).

Aussi, si M vaut pour l'Universel, V tend vers le Vrai et E vers l'Unique. Mais V n'existerait pas sans M (une vérité peut-elle ne pas être universelle?) et E sans V (l'unique n'est-il pas absolu de vérité?). Et ainsi de suite. C'est pourquoi l'œuvre naissant d'une tension dont les Axes sont les agents, après avoir occulté le troisième terme, le fait (ré)apparaître comme horizon de son effort, comme but de son projet, comme la cible face à l'énergie emmagasinée.

L'Axe caché, enfoui, réapparaît, lorsque l'œuvre est achevée et se projette dans le monde.

Les deux facteurs sont devenus "moyens"; le troisième est le but.

A utiliser M et V (pour leur universalité et leur vérité), l'on obtient l'exemplarité, l'inatteint jusque là (à savoir l'unique de E).

A utiliser E et V ("unique" et "vrai"), l'œuvre peut songer à être rendue universelle (M).

A utiliser E et M ("unique" et "universel"), l'on peut espérer avoir touché au vrai (V).

A l'arc tendu correspond la cible. Nécessité de valeurs antithétiques.

B. Une Dynamique :

Si la cinétique construisait un modèle à deux dimensions (une surface), le but est d'introduire maintenant une troisième dimension (un volume), afin d'obtenir une meilleure image des phénomènes que l'on veut décrire. Le même souci de construire un modèle nous interdit de nous disperser dans les faits, quoique leur inévitable présence se suggère d'elle-même.

Notre méthode, s'il faut s'arrêter ici pour un peu l'éclairer, s'inspire de cette idée qu'exprimait H. Poincaré : "L'espace n'est pas une forme de notre sensibilité ; c'est un instrument qui nous sert, non à nous représenter les choses, mais à raisonner sur les choses" (Des fondements de la géométrie - 1898). Et d'ajouter que plusieurs espaces sont possibles, certains plus commodes (géométrie d'Euclide), si bien que "nous offrons à la nature un choix de lits parmi lesquels nous choisissons la couche qui va le mieux à sa taille". Plus près de nous, cette intervention de René Thom au cours d'un colloque (Le Mans, 2 nov. 1989) où une réflexion sur toute théorisation est amorcée : "Il n'y a théorie en science que si l'on a introduit des entités imaginaires, virtuelles, qui "pourraient" exister mais n'existent pas naturellement. On plonge le réel étudié dans un virtuel plus grand, et on s'efforce d'énoncer les contraintes qui pèsent sur la propagation du réel au sein du virtuel. Mais ce virtuel doit être construit à partir d'un réel observé par une définition explicite, si l'on veut satisfaire au critère d'une bonne scientificité". C'est ce que nous espérons atteindre dans notre modèle où nous posons d'abord tout un jeu de repères sans oublier l'enracinement dans le réel qui nécessite moins une vérification expérimentale que l'intuition d'une analogie profonde, jamais donnée, mais toujours possible.

L'ouverture de problématiques variées a pour fonction de réduire l'arbitraire du modèle bien plus que des illustrations ne le permettraient. Si les faits se plient assez bien à n'importe quel système pourvu qu'ils soient bien préparés, et surtout les faits littéraires, on peut établir que les relations mises en œuvre par le modèle (relations internes de cohérence, ou analogiques avec d'autres domaines) ont une meilleure résistance si, de plus, elles nourrissent une problématique féconde et non-triviale, seul espoir envisagé. Certaines problématiques sont anciennes et les réflexions qu'elles ont suscitées sont parfois si nombreuses qu'il est assuré que notre position aura déjà été pensée et que nous ne saurions l'inventer. Le modèle, dans ce cas, livre donc tant un positionnement à l'intérieur d'une tradition qu'un mode de résolution. Mais dans d'autres cas, ce que nous pouvons espérer du mode de résolution, c'est d'explicitier des démarches et de développer de nouvelles conséquences. La littérature offre différents problèmes dont on doit définir la nature et le nombre, par exemple, mais, en tant qu'activité, elle présente un précieux témoignage à ne pas négliger d'une activité réflexive humaine que l'on pourrait voir élever au

niveau d'un modèle exportable pour comprendre d'autres activités.. Tel est l'enjeu : quels problèmes sont possibles en littérature, et quels problèmes peut-on aborder grâce à la littérature?

Les champs limitrophes du Littéraire :

Considérons le domaine propre à la littérature d'après le modèle. Trois Axes l'organisent et l'animent mais si l'on suit les directions qu'ils ouvrent, on découvre trois autres domaines qui bordent le littéraire, et rentrent en compétition. Ils lui sont à première vue antérieurs et certainement plus puissants. Les trois Axes sont une voie d'accès à leur régime respectif mais non la seule, car ils ne permettent pas une description réelle de ces mêmes régimes.

Au-delà de l'axe M (fond mythique), se trouve l'aire du religieux (souvent appelée "sphère" d'ailleurs) ; au-delà de V (vocation précisée), le monde empirique ou scientifique objectivable et quantifiable ; au-delà de E (expressivité pure), tout système non-rationnel (par ex. musical ou chorégraphique) voire irrationnel (folie).

C'est pourquoi le domaine littéraire est "intermédiaire", bordé de trois autres domaines qui le rendent fragile et contestable, qui empiètent parfois ou nuisent à la constitution de cet espace. Il suffit de constater qu'à certaines époques et dans certaines sociétés, le domaine littéraire n'existe pas."Intermédiaire" ne signifie pas qu'il est "au centre" comme cela se produit automatiquement lorsque l'on étudie un phénomène tant pour manifester l'importance de l'étude que pour se focaliser sur un point. Il s'agit de dire que le champ littéraire partage son aire avec d'autres champs dont il emprunte des aspects.

La construction de ce même espace doit se comprendre comme résultant d'une évolution dont la représentation la plus simple (mais peut-être la moins exacte) serait celle d'une intersection : les trois régimes selon trois hyperboles se toucheraient en un point 0 et seraient équipotents. Ou bien ils se croiseraient en un même point, comme trois arcs de cercle. Mais rien n'est moins sûr qu'une séparation *ab origine* de ces trois régimes (visiblement M est primordial et réunit primitivement E et V). Leur égalité, de même, fait problème. L'hypothèse serait alors celle-ci : une des fonctions du littéraire est d'opérer cette séparation et de fonder un relatif équilibre entre M, V et E et dans le cas où le champ littéraire deviendrait tout puissant, les trois domaines limitrophes accaparés perdront leur autonomie et seront perçus seulement grâce au littéraire. On obtient ainsi les deux limites extrêmes marquant l'évolution de ce champ : une égalisation de M, V, E (où V et E se séparent de M) et une disparition de ces domaines par accaparement par le Littéraire (symbolisons-le par L). Ces deux limites existent bien et sont répertoriées : a) le Littéraire se sépare du religieux (M) et tend vers l'expression individualisée et vers une représentation du réel ; b) le Littéraire est le seul moyen noble pour aborder les domaines limitrophes dans ces situations que l'on a appelées "byzantinisme" ou "esprit de salons" (culture mondaine). Une dernière limite existe, c'est à l'inverse la disparition du domaine littéraire lorsque M, V, E l'emportent totalement, soit individuellement, soit par deux. L'analyse du Littéraire comme un champ sujet à des déformations est donc précieuse pour découvrir des situations d'existence différentes. Quant aux causes qui produisent cela, tout un travail d'historien s'avère utile pour les dégager, ce que nous ne ferons pas ici, pour l'heure⁴.

Ce n'est qu'au stade de division achevée de M en [M, V, E] qu'il y a intersection et régime intermédiaire stabilisé. Entre les deux moments, il faut poser l'agitation interne du champ unifié (M) provoquant fêlure, ouverture progressive de ce champ. Apparition de nouveaux régimes (Cf. les catastrophes de bifurcation). L'hypothèse émise trouve sa justification dans le fait que L n'est pas premier tout en restant apparenté au pouvoir du Verbe devenu parole (par usure ou audaces progressives) et que sa présence, par détachement progressif de M, assure entre ces trois

⁴ Déterminer quelles sont les causes, les conditions d'une survie minimale, la durée de ces éclipses, leur fréquence possible. Tout "byzantinisme" sera l'expression d'un excès du Littéraire ayant pour effet de remplacer M V E par l'activité littéraire qui se prévaudra alors de valeurs sôtériques, scientifiques ou euphoriques. Toute disparition correspondra à des sociétés à l'excès utilitaires (V), hédonistes (E), religieuses (M), cas qui sont loin d'être inexistantes.

domaines un lieu de communication qui ne peut disparaître immédiatement pour être utile à ces domaines souvent en conflit entre eux : le plus menacé peut alors se déguiser en L et résister à l'empire des deux autres (si notre époque accentue un individualisme exacerbé où E dénonce M et V, i.e. la religion et la science comme deux solutions néfastes, ces derniers trouveront en L un territoire où subsister de même qu'à l'époque d'Inquisition idéologique où M dominait, E et V se servaient de L pour défendre des idées plus expérimentales et personnelles par le biais d'allégories et d'ouvrages de fiction orientés).

A contrario "l'absence" de cette force met en évidence d'autant le processus que nous tentons d'évoquer : dans certaines cultures, la littérature ne s'abstrait pas du mythico-religieux et il s'ensuit qu'il y a peu de perception du social, difficulté à fonder une science, et à constituer une individualité psychique. Certains lieux et moments du monde musulman révèlent ce phénomène par exemple, ou ce que l'on sait des Mayas ou de l'Inde brâhmanique.

Ce positionnement du littéraire entraîne et explique certaines discussions et théories qui naissent de la présence ou de la défense de tels régimes limitrophes.

Conflits :

Une vieille querelle trouve ici son explication, où l'on reproche à la littérature d'être légère et sans conséquence. Etant donné que son domaine est intermédiaire et a nécessité du temps pour se constituer, il peut s'abîmer dans un des domaines le juxtant, soucieux de reprendre le dessus. Ainsi, d'un point de vue strictement mythico-religieux, la littérature n'est que "divertissement"; d'un point de vue réaliste et objectivant (V), elle n'est que "pure littérature", fantaisie fallacieuse ; du point de vue de la pure expressivité, qui prend des visages si opposés (la folie et la danse et la musique "déréalisent" au profit d'une subjectivité soit devenue inerte soit transcendée et mobile⁵), la critique du fait littéraire est celle du véridique face au convenu, du sincère contre l'artifice, de l'âme et de l'émotion face au rendu et à l'effet. Non que la littérature soit dépourvue de ces qualités-là, mais elle les commet de façon moins pure ou moins absolue.

Ces reproches ont pour origine la présence concurrente de trois autres domaines. Mais par contraste, on découvre quel peut être le propre du domaine littéraire. Condamnée pour insuffisance parce qu'à l'extrémité de ces trois autres régimes, la littérature se constitue dans cette triple opposition et y trouve sa définition.

Nous lui sommes redevables : a) d'une humanisation du monde (la réalité possède son indépendance, par rapport aux hommes, que rien n'émeut - anti-V); b) d'un ancrage métaphysique (sorte d'"Anti-destin" : le "vide" de l'existence individuelle qu'elle croit combler et qu'elle ouvre sans cesse : solitude et recherche d'une objectivité jamais assurée- anti-E); c) de la construction d'un espace sacré pour l'homme et loin des dieux où l'être humain prend sa valeur (anti-M).

En résumé, domaine qui s'instaure, s'agrandit dans une histoire ; position intermédiaire en conflit avec d'autres attracteurs ; définition d'une faiblesse et d'une force adéquates à une vision de l'être humain et du monde.

Une autre querelle s'inscrit dans cette configuration générale. C'est la délicate question de la "minésis" ou imitation. Il suffit de connaître la condamnation que Platon formule à l'égard de l'art et plus spécialement de la poésie pour saisir combien la littérature est concernée. La vérité désignée par une œuvre artistique est au troisième rang : le démiurge, pour créer ce monde (2ème rang), avait les yeux fixés sur le Modèle pur et parfait (1er rang) ; l'artiste en recopiant le monde n'intervient qu'en 3ème position, ce qui rend sa création plus faillible, détournée de l'essence du Modèle proportionnellement à sa distance .

On sait que cette problématique n'a cessé de hanter artistes et théoriciens de l'art, et de marquer de son sceau l'art européen fondamentalement tourné vers une reproduction de la réalité (cette dernière se présentant sous bien des aspects selon les époques). Mais la revendication d'être plus vrai, c'est-à-dire plus réel, est le leitmotiv des écoles et mouvements artistiques. Platon, de son côté, ne paraît viser dans sa condamnation que les formes d'art représentatif et s'accommoder d'un art lyrique (patriotique ou élégiaque) qui est mis à part et reçoit droit de cité. Ce dernier point mérite d'être souligné dans notre raisonnement. Par rapport aux trois domaines rivaux de la littérature, l'un d'entre eux est ainsi occulté (E) et n'intervient pas dans la discussion. C'est donc la prétention de la littérature à occuper l'espace des deux axes M et V, pris sur ces mêmes domaines, qui est en cause.

Or, il existe une autre sphère d'activité où le platonisme joue ce même rôle d'hanter les esprits et de les renvoyer à une problématique héritée de Platon : la science pure est en effet cette activité car, dans la mesure où elle s'applique à rechercher sous la diversité phénoménale l'essence des choses, ou pour s'exprimer plus justement où elle opère un choix instrumental pour saisir les structurations, elle se trouve confrontée à la théorie des Idées de Platon, plus "réelles" que la réalité (cette dernière étant fugitive, illusoire et insaisissable). Le logicien A. N. Whitehead avait déjà fait remarquer que l'histoire de la pensée occidentale renvoie constamment à Platon et à

⁵ Il y a dans la musique une force qui submerge l'auditeur et lui retire souvent ses facultés d'analyse au profit d'un bonheur émotionnel débordant.

la problématique ainsi ouverte entre un monde apparent et un monde réel, objectif, celui des Idées qui le structurent (vérité, qualité, quantité...) et par lesquelles nous l'appréhendons aussi.

Nous avons là deux directions, la mimésis et les Idées, soit respectivement M et V, dont les domaines nourrissent un jugement dépréciatif face au littéraire : une image dégradée (là où le religieux est essentialiste) et l'occasion d'erreurs de jugements (là où le scientifique tend au vrai). Il est certain que chez Platon les deux domaines se superposent et que les vertus de l'un se marient à celles de l'autre dans son système. En accusant la littérature d'être mimétique, Platon conjugue en fait les deux aspects ; d'où la force de sa critique.

Certes, mais la question a, de nos jours, retrouvé une certaine acuité, lorsqu'on se demande si la fonction de la littérature est ou non de renvoyer à un réel, d'être en état de référence à..., de faire référence à un substrat. Cela, longtemps, a paru incontestable : telle œuvre était le reflet de telle nation, telle époque, telle classe sociale ou tel caractère ou tel inconscient. Mais comme les moyens d'analyse scientifique semblent donner une image bien plus exacte de ces divers plans, à quoi bon user du littéraire si ce n'est pour illustration? A cela, s'ajoute qu'une activité qui a besoin d'autres activités pour subsister, est imparfaite au sens où une science s'achève et parvient à maturité lorsqu'elle comporte sa propre description et régulation, lorsqu'elle est autonome et a éliminé la référence à l'autre. La littérature en était loin, d'où l'idée de la rendre auto-référentielle, ne renvoyant à rien d'autre qu'à elle-même. Le dernier avatar est à situer dans le courant critique déconstructionniste où le "texte" refoule son propre inconscient sous un discours rationnel trop cohérent et signifie autre chose que ce qu'il avoue, ou même a autant de sens que l'on veut bien par la lecture construire pourvu qu'ils soient intéressants, ou enfin s'apparente à une structure de renvois infinis. Le structuralisme avait ouvert la voie en insistant sur la construction interne du texte (relations formelles, opposition signifiant-signifié, niveau discursif - niveau profond).

De cet aperçu, il ressort que la problématique platonicienne demeure : Platon voyait la littérature comme une référence maladroite tandis que la critique tendra désormais à l'affranchir du souci référentiel. Que l'on soit pour la teneur référentielle ou non du littéraire, l'on demeure d'abord dans un cadre platonicien. Cependant, en s'arrachant à toute référence, la littérature en sera-t-elle plus "idéale"? Le peut-elle ? La critique moderniste la place dans un total arbitraire plus que dans l'approche d'essences. Elle la définit comme un lieu d'inventions de jeux multiples. Activité gratuite, aléatoire, autosuffisante.

En fait, ce à quoi l'on assiste, c'est à un déplacement de la question, une orientation vers l'axe E et son domaine au-delà. Supposer que la littérature puisse être un jeu "autistique", c'est regretter qu'elle ne le soit pas vraiment, et l'accuser de ne pas atteindre une "sincérité" et une subjectivité totales, de ne pas reconnaître sa gratuité et sa folie. Il y a là le souhait d'une expressivité absolue, non-nécessaire, libre, sauf de ses seules attaches (libre face à l'extérieur, fermée sur soi).

Dans chacun de ces deux cas (Platon ; critique de clôture), il s'agit d'empiétements de l'un des trois domaines (M, V, E) sur le Littéraire (L), et l'on ressent que chacune de ces confrontations - pour aussi brillantes ou habiles qu'elles soient - redonne à la littérature, même avec un certain malaise, sa situation intermédiaire, et ce, à juste titre.

Empiètements respectifs :

Loin de penser que la querelle s'achève, tout au plus aurons nous sa continuelle métamorphose et sa permanence. Les arguments et la présentation seuls changeront⁶. Nous en

⁶ La thèse de Marc Fumaroli L'Age de l'éloquence, Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'âge classique, Genève, Droz, 1980) est révélatrice de tels conflits : la littérature progressivement assimilée à un art de convaincre et d'embellir - pure rhétorique - est condamnée par tous les tenants de la Vérité, de la Raison, de l'Ordre, c'est-à-dire tous ceux ayant un projet scientifique (notre Axe V) ou religieux (Axe M), que ce soit les cartésiens, les jansénistes, les Lumières, les grammairiens pour lesquels l'art de dire équivaut à l'art de penser, où le logos

voyons ici la source et la raison, quoique nous puissions envisager qu'à son tour, la littérature justifie sa présence et sa nécessité. Si nous optons pour cette fonction que le littéraire a permis la séparation des trois domaines, nous nous plaçons au centre d'une activité qui accroît son domaine en repoussant les limites de ses voisins et en opérant une fracture dans leur unité. Cette thèse peut surprendre d'accorder un rôle fondateur ou plus exactement de spécialisation (avec ce que cela comporte de progrès) au phénomène littéraire mais la perspective mérite le regard.

Si tel est le cas, cette activité doit s'observer de nos jours et cela rejoint notre idée qu'il est évident que, vue de l'autre côté, la littérature ne peut être qu'une image, une représentation ou une référence, mais que de l'intérieur, elle désigne les trois domaines et les caractérise, leur fournit de quoi se référer à ce qu'elle crée.

Posons avec H. R. Jauss⁷ que la littérature a une fonction de création sociale, modelant en retour la réalité, agissant sur les mentalités dans leur représentation du monde, agissant sur les comportements et la perception ; facteur de production sociale, elle inscrit sa marque efficace sur une société qu'elle transforme ou maintient.

Etendons grâce au modèle la leçon de H. R. Jauss puisqu'il se situe dans la seule direction de l'axe V, donnant à la littérature un poids d'intervention sur la réalité, ce qui lui accorde d'augmenter son domaine et d'agir sur le domaine des faits objectivables qu'elle "fissure", c'est-à-dire en lui offrant de nouvelles divisions du réel (qu'elles soient justifiées ou non, importe peu ici, mais le "réalisme" d'un Balzac préfigure la sociologie dans bien des cas). Il n'empêche que cette démarche devient incomplète et qu'il convient de penser que la littérature a aussi une fonction de création mythique (ou imaginaire) et d'élaboration du "moi"⁸ (formation, consolidation, modes d'expression), en raison de l'existence des deux autres Axes.

Ce double mouvement (des trois domaines vers le littéraire, et vice-versa) engendre bien une problématique généralisée là où nous héritons seulement de perspectives partielles. D'autre part, il ressort que la tradition a surtout privilégié le premier mouvement et qu'un travail plus important incombe à tout analyste du second mouvement : l'étude des "ramifications" du littéraire au sein des trois domaines n'est pas vraiment formulée tant dans sa méthode que dans ses instruments, et mérite un effort théorique considérable. C'est sur ce versant qu'il y a lieu de s'impliquer et de concevoir, d'autant que les mêmes excès peuvent s'y formuler à partir du moment où l'œuvre littéraire, à son tour, empiète sur des domaines extérieurs (un art "engagé" à outrance comme celui qui veut transformer le monde ; un art trop religieux qui engloutit la littéralité dans cette spirale ; un art psychanalytique ou purement sonore, style lettrisme, qui, là encore, s'extrait de sa fonction). Il y a donc toute une zone à décrire et à formaliser autrement qu'avec le terme d'"influence" qui n'explique nullement les contraintes inévitables et les stratégies rencontrées, le trajet d'un effet du littéraire, l'ondulation des frontières entre les deux régimes, l'évolution d'une perturbation littéraire.

A titre d'hypothèse momentanée, l'on peut envisager que la propagation d'une énergie issue du domaine littéraire vers un des domaines le jouxtant, dépend de la nature ou du milieu de

représente l'esprit et donc où l'éloquence ne peut que voiler cette transparence souhaitée. Seuls les jésuites, la Cour conviendront pour des motifs différents que la Littérature comme art d'émouvoir a droit de cité : le pouvoir royal voulant s'autonomiser de la sphère religieuse ("société civile", monarchie "absolue") et s'écarter des Doctes et de la noblesse de robe très moralisatrice, les jésuites et la Contre-Réforme admettant la sentimentalité comme forme d'évangélisation. Position médiane de la Littérature, position menacée.

⁷ Pour une esthétique de la réception, 1978.

⁸ Un exemple très simple et évident : les villes célébrées par la littérature deviennent grâce à elle des villes touristiques. Effet tangible d'une réalité créée par les Lettres (avec des effets économiques mesurables). On ne peut non plus nier son impact sur l'imaginaire d'une génération se retrouvant dans tel ou tel héros ni sur la perception et la création des subjectivités (ces micro-subjectivités créatrices à l'intérieur d'une société de hiérarchies parallèles qu'analysa M. Foucault, comme composantes essentielles de l'histoire).

ceux-là mêmes : M est, somme toute, fluide (cercles de tourbillon), V est plus solide (strates) et E très volatile (îlots ou bulles). On supposera aussi que chaque domaine possède une homogénéité garante de sa récurrence et le distinguant de ses voisins immédiats.

L'intervention de cette "poussée" du littéraire s'effectue en mettant en "péril" ces régimes, mais en agissant dans chacun de ces milieux différents, elle provoque des effets figuratifs bien spécifiques. D'autre part, ce péril est momentané puisque la force de reconstitution de ces régimes voisins doit être posée comme infinie et cherchant à revenir à plus de stabilité. Ces deux états (intrusion et rétablissement) donneront une configuration aux phénomènes. Exemple : des amoureux d'un auteur défont son œuvre et forment un club ; soit L entre en M ; or M est fluide ; donc L coupe un vortex et crée un sillage dont le tracé s'estompe avec le temps ; en effet, cette œuvre devenue sacrée attire à elle d'autres textes sacrés soit pour une symbiose soit pour les remplacer ; il y a en M concurrence, division, enfouissement, hypostasie.

Ces régimes limitrophes sont tout puissants et menacent le littéraire mais ils subissent aussi l'attraction du littéraire. Ce double visage du phénomène provient de la différence d'approche et correspond à deux types d'interaction s'inversant.

Cette sensibilité au moindre changement va se résoudre par la destruction de leur homogénéité et la naissance de formes simplifiées, plus petites et apparentes. Ce phénomène est étudié sous le nom de "catastrophe généralisée" par R. Thom⁹. On peut ainsi compléter l'idée de "l'influence" du littéraire sur le plan réel (V), mythico-religieux (M) ou sur celui du "moi" (E) par cette approche plus physique.

Ces différents plans, jusque-là homogènes, vont se parcelliser, sous l'effet de la force émanant du Littéraire. Ces régimes seront amenés à se redéfinir, non plus en leur intimité grisante, mais en vertu de la fonction humanisante du Littéraire. Chacun de ces domaines va se différencier en de multiples branches.

Tout au moins c'est ce que nous apprend l'observation d'une catastrophe généralisée. D'abord un milieu homogène au nombre infini d'éléments identiques : puis, par une suite d'une perturbation, une phase de coagulation et de simplification aux éléments en nombre limité. Selon le milieu matériel, les grains deviennent grumeaux ; les bulles, des gouttes ; les lamelles, des strates ; un espace vierge subit le tracé d'une ramification. Cette analogie physique n'est pas illusoire. Un régime autonome tend à s'affiner à l'infini ; seul le contact avec un autre le redistribue, et le propre du littéraire sera de l'orienter vers quelque préoccupation humaine (fait de société, fait de pensée, fait de plaisir...) qui jouera ce rôle de simplification si souvent décrié mais visiblement fécond et novateur parce que de remise en cause. En prenant en compte cette analogie avec la physique et en y cherchant des correspondances avec les sciences humaines, on pourrait proposer que toute *ramification* d'un domaine renvoie à une *ritualisation surclassificatrice* (un rituel se caractérise par le souci du détail le plus unique qui soit), toute *stratification* est identique à une *herméneutique* (le sens est donné verticalement par une recherche progressive loin des illusions de la surface), tout *égoutement* s'apparente à une *symbolique* (un symbole est avant tout un résumé global et suffisant), toute "*grumellisation*" (ou cristallisation) s'assimile à une *intérieurisation* (le vécu se fixe sur certains aspects et provoque une déformation d'excroissance).

Ainsi, *ritualisation*, *herméneutique*, *symbolique* et *intérieurisation* seraient à considérer alors comme quatre modes d'appropriation créatrice du littéraire¹⁰. Un mythe "touché" par l'énergie littéraire, se subdivise bien en ces quatre zones qui déroutent une théologie sclérosée ; de même une science (prenons l'exemple de la médecine vue comme un rituel, une recherche, une

⁹ Stabilité Structurale et Morphogénèse p.103-107.

¹⁰ Nous retrouverons par un autre biais l'existence de ces modes (in IIème partie, chapitre I, B, 2 "thématisations historiennes") sous la forme de "fondements" ou tentatives du Littéraire pour comprendre le Politique en y cherchant des constantes : la ritualisation sera "progrès" (mouvement infini, la symbolique sera "régrès" (mouvement se mordant la queue), l'herméneutique vaudra pour "bifurcation" (plans superposés) et l'intérieurisation sera "arrêt" (acquisition d'un point fixe).

correspondance ou une analyse¹¹. Ou la musique. Perspectives d'une hypothèse qui pose que cette appropriation n'est pas forcément négative, qu'elle est la cause d'éventuels progrès dans les domaines où le littéraire agit et impose sa vision, autant que lorsqu'un domaine poursuit de façon autonome sa voie et ne subit aucun contact.

Telle peut être l'approche de ce mouvement du littéraire vers les trois autres domaines sur lesquels le littéraire exerce un rôle de simplification (souvent critiqué) mais aussi de subdivision apte à une remise en cause (redistribution créatrice). L'analyse a deux voies possibles selon que "l'énergie" issue du littéraire est délimitée comme une œuvre parlant de M, V, E, ou comme un faisceau de préoccupations littéraires s'ingéniant à voir aussi le monde. Cette voie est plus difficile à cerner puisqu'il s'agit de tout ce qui concerne l'œuvre, se créant, se diffusant, imitée (l'œuvre n'est plus alors seule mais il s'agit d'un courant). Elle fabrique de l'intérêt pour..., donne un sens à..., construit une représentation de..., fait écran à... Il s'avère donc difficile de définir cette énergie, sans concepts plus efficaces et il y aurait lieu sur une telle problématique de construire un modèle plus strict que cette ébauche ici tentée. Pour l'heure, disons que c'est l'ensemble de cette perspective qui peut inaugurer un nouveau regard et qui demande formalisation et précision, dégagement de constantes, comparaisons... Telle peut être cette problématique où le mouvement part du littéraire et va vers les autres domaines.

Miroir du monde ou regard :

L'énergie qui est propre au champ littéraire et tient donc des régimes limitrophes sa nature, est en soi particulière puisqu'elle ne s'assimile à aucun d'eux et réussit à les associer. C'est la nature de cette énergie qu'il convient d'interroger non plus en considérant les Axes mais leur commune présence et interpénétration volumique.

Il existe bien un écrivain qui visiblement organise son œuvre selon la tension des trois Axes du champ littéraire dont les oppositions sont utilisées à tour de rôle. Dante met en Enfer tous ceux qui pèchent par l'esprit (clercs, politiques, curieux, alchimistes, conseillers, devins, schismatiques, etc.); au Purgatoire, chaque défaut est accompagné de l'image opposée à imiter, et l'on y surprend souvent le sommeil et le rêve du poète ; au Paradis, tout s'individualise (vies particulières de saints, Béatrice...) et devient lumières et chants d'âmes. On reconnaît respectivement que V l'emporte sur E, puis que M gagne sur V, enfin que E domine M. Cette utilisation totale ne peut qu'expliquer que cette œuvre ait vite été ressentie universelle. Mais il y a aussi chez lui une formulation de la création littéraire qui ouvre cette autre problématique, celle où l'inspiration s'apparente à une force imaginative s'écoulant et se resserrant (Purg. chant. IV - 1-11) après que l'esprit a été assimilé à une nef naviguant sur la mer. (Purg. chant I). Nous allons nous demander ce qui fonde l'analogie entre littérature et "élan vital", vu que la création littéraire est souvent assimilée à une énergie mystérieuse, profonde, aussi inexplicable que peut l'être le mouvement de la vie.

Cette énergie créatrice s'apparente à un fluide s'écoulant, ne serait-ce que pour l'apparenter à la vie. Est-ce commodité ou non? Voir si cette image a une raison d'être et d'où elle provient, ne renvoie nullement au problème précédent de la "mimésis". La littérature, ici, exprime le mouvement même des êtres et des choses, lui ressemble, est incluse dans ce devenir. Elle ne dit rien du monde, elle est ce monde qu'elle trace et dont elle garde le souvenir. Mais *curieusement elle est dite aller dans le même sens et en même temps canaliser ce débordement*. Double position où elle est soit contrainte soit c'est elle qui contraint. Fleuve ou rivages. Miroir ou regard.

a) Ezra Pound : "... dans la littérature se trouve l'Art...L'Art est un fluide qui circule au-dessus de l'esprit des hommes... L'Art, un art, est comme une rivière en ce que son cours est parfois dévié par la forme de la vallée, mais reste, en un sens, indépendant de cette vallée. La couleur de l'eau dépend du lit de la rivière, des rives qui l'enserrent et qu'elle a traversées. Les

¹¹ Soit, dans l'ordre : magie, dissection, homéopathie (cf. aussi les "signatures" de Paracelse), psychologie.

objets immobiles s'y reflètent, mais la rivière est avant tout mouvement" (Esprit des littératures romanes).

Le fleuve vital où se mire le monde risque de perdre son élan et l'on parlera de "divorce de l'art d'avec la vie". Fluidité perdue ou ensablée. Plusieurs raisons sont alors avancées. E. Pound propose ceci : "un art reste vivant aussi longtemps qu'il interprète, qu'il manifeste une chose perçue par l'artiste plus intensément, plus personnellement que son public" (p.114 op.cit.). La fonction de l'artiste est d'être l'interprète le plus exact et aigu qui soit : "il lui faut constamment distinguer les degrés et les nuances de l'ineffable". Sinon, le mouvement s'arrête.

Mais on peut imaginer des facteurs sociologiques, historiques ou religieux à ce flux interrompu. Prenons à titre d'exemple cette pensée de R. de Gourmond : "Le christianisme a maté la chair comme un resserrement de roches mate un fleuve dans son cours : il a obtenu des chutes, des cascades, des bouillonnements, des tourbillons, et beaucoup d'écume". Pour R. de Gourmond, il s'agit de désigner par ce fleuve l'activité littéraire traductrice des mouvements du corps et de l'âme.

Ces deux exemples sont significatifs, nullement uniques. Nous ne relèverons pas tous les cas envisagés qui restreignent le cours de l'activité littéraire mais l'usage de l'image d'une source y est constant. Nous ne le discutons pas encore.

b) Prenons l'autre position où c'est le littéraire qui enclôt le fleuve de la vie et lui impose ses fantaisies et ses impuissances. Nous avons cette citation du critique Charles du Bos à tous égards symptomatique. A la question "que serait la vie sans la littérature?", il répond : "Elle ne serait qu'une chute d'eau, cette chute d'eau ininterrompue sous laquelle tant d'entre nous sont submergés, une chute d'eau privée de sens, que l'on se borne à subir, que l'on est incapable d'interpréter, et vis à vis de cette chute d'eau, la littérature remplit les fonctions de l'hydraulique, capte, recueille, conduit et élève les eaux" (Qu'est-ce que la Littérature, L'Age d'Homme, p.11).

On reconnaît dans cette éloge de la littérature un rôle salvateur semblable à la tentative proustienne dont Ch. du Bos était l'admirateur. Ainsi est-il donné à la littérature le soin de canaliser le mouvement de la vie et de le maintenir dans son unité, de le restaurer ou de le diriger. C'est ce qu'éprouve Hölderlin dans "Andenken" (Mémoire) où "la Belle Garonne" se jette dans la mer qui "prend et donne mémoire" (Es nehmet aber/und giebt Gedächtniß die See) "mais ce qui demeure les poètes l'établissent" (Was bleibt aber, stiften die Dichter).

La littérature agit donc comme un moyen de préserver et d'accaparer l'écoulement de toute vie, de lui donner un sens là où Nature s'en soucie peu.

Dante ne tranche pas à l'égard de cette double position. Son imagination est une force qui saisit l'esprit et vient d'une clarté céleste inondant le monde (Purgatoire, chant XVII v. 13-18) : soit l'image d'une fluidité s'écoulant et prise en charge. En revanche, "pour courir meilleures eaux, la nef de mon esprit hisse la voile" (Purg. I-2), ce qui indique qu'il revient au poète de trouver des mots plus nobles pour décrire le monde visité. Soit l'image d'une fluidité à enserrer.

Que désigne cette double position? A nouveau, un double mouvement allant du littéraire vers l'extérieur (ou trois domaines) et de l'extérieur vers le littéraire. L'on a, ici, une quasi-formulation des "échanges d'énergie" entre le Littéraire et les autres régimes voisins. La littérature n'est plus jugée ni annexée par ceux-là mêmes, elle s'étend vers eux ou elle les attire à soi, et cela, de façon normale, sans que cet échange soit dévalué. Ce phénomène, d'autre part, est ressenti de l'intérieur du littéraire comme une relation profonde, utile pour expliquer la créativité. Période certainement de santé puisque la relation n'est plus conflictuelle mais d'échange

L'analyse de ce double mouvement dégage cependant des différences intéressantes :

a) Quand la littérature s'identifie à un fleuve qui rencontre des contraintes de rives, la direction prise par l'énergie de L est orientée vers M et non vers V et E parce qu'il s'agit de remonter à un point de départ (source) et qu'instinctivement L revient en cette zone mythique qu'elle a fissurée et dont elle s'est retirée. Cela laisse supposer que l'échange se fait plus volontiers entre L et M, qu'avec V et E. En fait, V et E seront les contraintes (cf. la citation précédente d'E.

Pound) empêchant que L aille directement en M, si bien que l'on doit tenir pour exacte l'assertion qu'il y a un mouvement allant du littéraire vers les trois domaines, sauf qu'ils n'auront pas même rôle ni place mais que l'un d'eux - M - trouve une primauté.

[Toutefois il ne convient pas de confondre cette nouvelle géométrie où l'énergie globale de L s'aventure vers les domaines voisins, de la géométrie même du champ littéraire traversé par 3 Axes assimilés à trois forces (l'œuvre naissant parfois entre V et E court vers M comme horizon de sa tension à la manière dont une pression et une température peuvent modifier un volume). Ici, tel n'est point le cas : on étudie comment le littéraire en soi (faisceau de préoccupations) agit sur d'autres plans. Pour aussi mystérieuse que soit son "énergie", - autrefois dite "influence" ou "usage" - il nous la faut orienter pour déterminer l'essence de la Littérature et son éventuelle fonction.]

b) Deuxièmement, quand la littérature forme les "rives" qui canalisent "le fleuve" de l'existence, quand c'est elle qui en arrête le cours, le canalise ou lui donne une forme, elle se place dans la position de réceptrice et d'attractrice où les trois domaines M, V, E, sont attirés en elle et par elle, afin d'en capter les énergies voulues. La voilà témoin, donatrice d'immortalité, préservatrice du monde face à son écoulement incessant et à sa temporalité.

Nous sommes dans le cas où le domaine littéraire s'agrandit et se veut central puisqu'il lui revient de noter les trois grands aspects voisins, les trois autres visions proches, et d'en recueillir le maximum. On est dans le même cas que celui où le littéraire fragilise les trois domaines, leur fait subir une catastrophe généralisée qui ne va pas sans une simplification de leur domaine (cela n'est peut-être pas à l'honneur du littéraire quoique permettant de nouvelles divisibilités et clarifications).

On observe bien ce phénomène lorsqu'un homme de science ne sauvegarde sa célébrité que pour ces talents d'écrivain, tel Buffon ; issue de V, la valeur de son œuvre chute en Littéraire qui la replace dans le courant des idées, dans l'élaboration d'une science, dans la vie d'un homme etc. Pour E, prendre le cas d'un peintre ou d'un musicien dont l'œuvre n'est intéressante que pour l'usage d'un thème littéraire. Pour M, le basculement du sacré vers le profane est plus complexe et s'accompagne d'un changement de croyances.

On comprend ainsi l'ambiguïté de la position de Dante : il reçoit l'inspiration divine qui inonde la création et ainsi en épouse la vie et sa richesse ; mais comme il veut être "complet", le voilà s'invitant à être, si l'on veut, "à la hauteur", c'est-à-dire désirant être apte à saisir tout ce qu'il verra (M, V, E doivent se répandre et chuter en son domaine littéraire ; cela se fait selon des proportions variées). D'un côté, mouvement centrifuge, de l'autre centripète.

Conclusion :

Notre modèle en proposant d'analyser les rapports entre le champ littéraire et les trois autres régimes voisins dégage sous un autre jour les problématiques qui y ont trouvé place, et en ouvre d'autres. Ces rapports sont à classer ainsi :

- a) M seul existe et entre en conflit avec lui-même pour donner naissance à L.
L, à son tour, provoque une nouvelle division et la naissance et stabilisation de trois domaines M, V, E.
- b) (Proposition inverse) L disparaît dans M, V, E.
L est un ensemble vide ou négation de L. Toutefois, si L disparaît dans l'un des trois, il devient l'un de ceux-ci qu'il agrandit (L en M \rightarrow L ? M ; L en V \rightarrow L ? V ; L en E \rightarrow L ? E) .?
- c) L n'entretient aucun rapport avec M, V, E (aucun voisinage) : L, en réalité, s'identifie à E.

- d) L s'empare des 3 domaines ensemble ainsi captés : (L capte la vie, en est le miroir, la rive)

$$L > M, V, E \quad \text{---->} \quad \begin{array}{l} M (m^1, m^2, \dots m^n) \\ V (v^1, v^2, \dots v^n) \\ E (e^1, e^2, \dots e^n) \end{array}$$

Parcellisation de M, V, E (4 modes d'appropriation : ritualisation, herméneutique, symbolique et intériorisation).

L empète sur un seul des domaines. Même phénomène de parcellisation : par ex. M et l'on a M ($m^1, m^2, \dots m^n$).

- e) L se répand attirée par les limitrophes : (L est courant d'un fleuve, est un regard)

$$L < M, V, E \quad \text{---->} \quad L (M + V + E)$$

Renaissance d'un champ commun, intermédiaire, celui de leur origine commune et mythique (la source).

Ces 5 classes sont comme une grille pour saisir des événements historiques de cet ordre. Les classes d et e sont, pour l'instant, les plus difficiles à construire, vu la complexité des phénomènes mais donner la direction du mouvement est une première élucidation.

En conclusion, les relations qu'établit le domaine littéraire avec les trois autres domaines sont d'une double nature : soit il y a conflit, empiétements, attractions ; soit l'on trouve échange au profit d'un attracteur, mouvement d'aller-retour, contamination et infiltration, emprises mutuelles, basculements. Dans ce dernier cas, le conflit premier s'amenuise et correspond aux deux dernières classes. La problématique sera celle de "seuils" et de "zones franches" que l'on traverse d'un côté et d'autre. L'ambiguïté y régnera (à partir que quel point, l'Enéide, en devenant un manuel de divination, - choisir un vers au hasard est au Moyen-Age l'occasion de connaître son destin du jour - chute en M? A quel instant, La Vie des Hommes Illustres de Plutarque devient un cadre pour enseigner l'art des batailles aux jeunes princes du XVIe s., et de ce fait, accapare V? Etc.) Toute œuvre, d'ailleurs, semble devoir se compromettre à un moment ou à un autre, avec ces zones "délittéralisées" en plus ou moins grande proportion. Car le destin de l'œuvre ne se limite pas au parcours du champ littéraire précédemment décrit. Rappelons son efficience sur la réalité que nous avons posée et dont nous essayons ici de décrire le fonctionnement.

Paramétriser ces phénomènes permet, d'une façon nouvelle, d'enquêter sans doute sur la nature de l'"énergie" du Littéraire. A défaut de résultats immédiats, nous optons pour une méthode rationnelle dont le perfectionnement est possible mais déjà un "paysage" se dessine et permet de définir des emplacements précieux. Loin de seulement donner à la Littérature le rôle de "doubler" la réalité dont elle suivrait parallèlement le chemin (comme l'on dit de telle œuvre qu'"elle est bien de son époque"), loin aussi de la cloîtrer sur elle-même dans des effets d'échos empreints de jalousies (rivalités des écoles, jeux d'imitations et de parodies...), nous lui attribuons une existence intrinsèque faite d'une énergie en heurtant d'autres dont l'effet serait quand même une simulation assez exacte du réel (dans le sens large de phénomènes perçus par la conscience) et surtout la possibilité de déformer les moyens que nous avons de saisir cette même réalité, et donc d'en tirer quelque enseignement nouveau.

Modalités d'application :

Les concepts proposés doivent, face à une œuvre, être affinés tout en servant à en dégager autrement la teneur car la tentation est grande de ne vouloir que vérifier la théorie et de l'appliquer afin de constater si "cela marche ou non". Il y a du ridicule et de la trivialité à doubler

le modèle d'un pendant factuel quand il convient seulement grâce à une réflexion de savoir ce que l'on cherche et par les faits ainsi repérés d'améliorer la nécessité qui en découle et que suggère cette même réflexion.

Quel livre peut servir d'exemple ? Ce sera Paul et Virginie (abrégé en P-V) de Bernardin de Saint-Pierre.

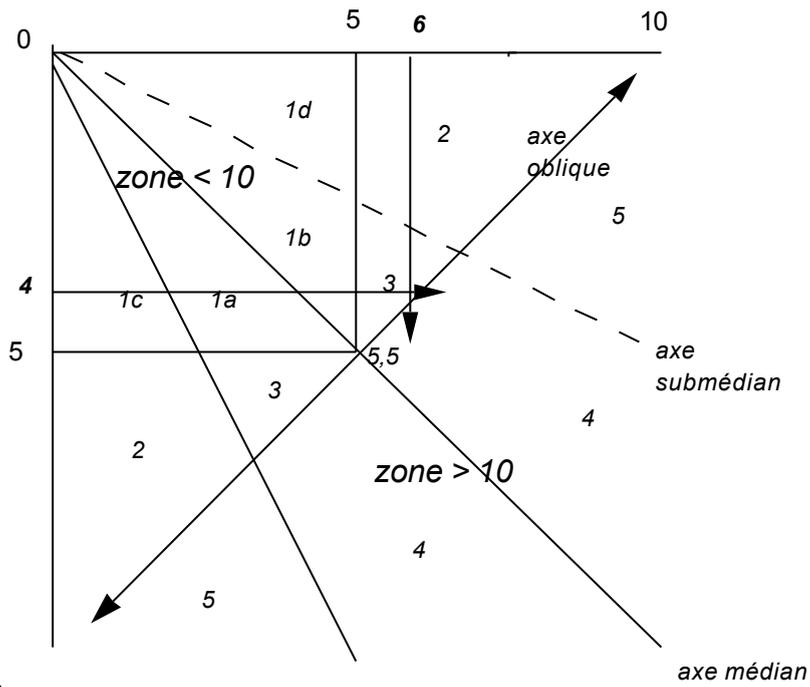
Nous cherchons son positionnement interaxial. Or, l'ouverture du roman est la suivante : l'auteur rencontre en un lieu désert un vieillard qui connaît l'histoire de deux femmes simples ayant vécu ici autrefois ; invité à conter, le vieillard fait remarquer que ces deux femmes furent de condition modeste et leur vie préoccupée par le bonheur plus que par la grandeur et l'argent, et craint que son récit n'ennuie vu que les hommes n'aiment que "l'histoire des grands qui ne sert à rien". Les Axes sont nommés : un récit d'autrefois dit par un ancêtre (Axe M) retraçant la vie d'êtres réels (Axe V) et pouvant nous éclairer sur le bonheur (Axe E). La tension est à rechercher entre M et V, entre un passé légendaire tout au long nourri de références bibliques et pastorales et une description des difficultés et de la vie dans une colonie très éloignée de la métropole. L'horizon est l'accès au bonheur (E), ce vers quoi tend l'œuvre.

Quelles valeurs accorder à M et V ? Pour M nous opterons pour 6, valeur d'analogie, car le mythe paradisiaque d'un Eden possible est constamment présent à titre de comparaison et de rapprochement pour expliquer la vie de ces femmes et de leurs enfants (les passages sont nombreux où tout semble être une origine) ; pour V, nous adopterons la valeur 4, celle du marquage, du besoin instinctif de ne pas perdre un "territoire" d'expérience humaine et d'en conserver la trace (de nombreux passages sont un acte d'accusation de la société des hommes, sur sa futilité et ses faux biens). Entre M et V il faut poser une tension : l'un domine l'autre, comme l'exprime l'œuvre, à savoir une idéalité originelle aux prises avec un monde cruel et évolutif.

Si nous traçons le graphique des deux Axes et reportons leurs valeurs, nous voyons que la jonction de 6 et de 4 se fait à proximité de l'axe oblique à la frontière des zones 3 et 4 ; ce sont des zones instables où une antinomie inconciliable a lieu (tel sera le rapport entre M et V ; le roman se conclut par la mort), où substance et forme se défont (la double énergie respective de M et de V perd de son unité, V plus que M : V est un décor et M un rêve, d'où ce caractère artificiel souvent décrié), où l'auteur est conscient de son acte d'écrire (axe oblique) puisqu'il s'agit par ce roman d'illustrer un ouvrage philosophique d'obédience rousseauiste. Cette position révèle beaucoup de l'œuvre dont le maître mot est "trouble" (des cœurs, des états, des éléments naturels...) de même que l'alternance de M et de V s'aperçoit à ces jeux de quasi-symétrie où deux femmes (l'une noble et veuve ; l'autre paysanne et abandonnée par son amant) ont respectivement deux enfants (une fille et un garçon), sont servis par un couple très âgé d'esclaves noirs, etc. comme si tout se dédoublait et possédait des éléments de M et de V à l'infini.

L'analyse possède ainsi un principe de surgissement des êtres et des choses. Cela par une cinématique.

[A la verticale, l'Axe V (valeur 4), à l'horizontale l'Axe M (valeur 6) ; le point de rencontre se fait sur l'axe oblique entre la zone 3 et la zone 4 ; on décidera que l'apport de M est la substance-attraire et l'apport de V la forme-défense, i. e. le rêve fascinateur d'une innocence originelle au cœur d'un récit véridique sous forme de témoignage]



CHAPITRE II

Le trajet mondain

(“Tout art jette sa fin hors d’elle” - Montaigne, III,6).

L'œuvre entre dans la phase de sa diffusion. Il s'agit de désigner son trajet mondain. Notre époque a mis en valeur le rôle du public quand on avait auparavant surtout insisté sur la constitution de l'œuvre et sur la vie de l'auteur, dans le but, à chaque fois, de comprendre ce qui justifie une célébrité ou à l'inverse un oubli. Semblables à l'opium et à sa vertu dormitive, la vie et l'œuvre possédaient une vertu à être célébrées ; toutefois leur substituer le public comme explication, présente aussi d'évidentes faiblesses, si l'on postule qu'un constat suffit, énumération des interprétations et des reprises par exemple. L'intervention du “public” (concept commode pour désigner le fait que l'œuvre rencontre un milieu d'existence nouveau) dans le champ littéraire ne doit pas se comprendre comme la possibilité pour chacun d'avoir des goûts et de les affecter comme bon lui semble, car ce serait admettre l'illusion qu'au-delà même du fait que les œuvres ne se ressemblent pas, une totale liberté est permise : il faut concevoir que si le “public” est un paramètre supplémentaire, il subit aussi les contraintes propres au champ littéraire, lesquelles délimitent son acte de juger. Ce sont des trajets compossibles que le modèle amène à considérer en remplacement des constats érudits ou de la commune opinion que rien ne règle le champ critique si ce n'est un bon vouloir naïf d'appréciation. Notre modèle a pour objectif d'étudier les phénomènes qui apparaissent dès qu'une énergie nouvelle affecte le champ littéraire à la façon d'un paramètre supplémentaire. Une phénoménologie mondaine doit se manifester.

A. Représentation circulaire :

Ainsi, pour commencer, nous voyons qu'une métamorphose a eu lieu : l'œuvre n'est plus ce travail ou ce conflit créateurs (que nous avons symbolisé par la coprésence de deux Axes), elle est devenue une énergie animée d'un désir. Son rêve est une célébrité, une notoriété, une reconnaissance immédiate, future ou éternelle. Cette énergie doit s'évacuer en dehors de son lieu de constitution et le trajet parcouru a de fortes chances d'être à l'intérieur du champ littéraire considéré comme suffisamment attracteur (des cas d'aberration où le champ est faible, où l'œuvre lui échappe, sont à considérer dans un autre cadre, plus historique que cette description standard).

La célébrité fuit, ne se laisse pas prendre forcément au premier coup.

Pour délimiter l'approche, nous dirons que la célébrité est la Proie, l'œuvre, le Prédateur. Le champ littéraire n'est plus le champ créatif, il est celui de la diffusion (indépendamment de toute contrainte réelle incluant éditeurs, journaux etc.). Nous envisageons un parcours structurel à des fins purement conceptuelles.

L'œuvre à partir de l'Axe le plus proche (celui des deux qui a le plus d'influence que nous nommerons Axe 1), munie d'une énergie, désire atteindre le 3ème Axe, et donc, telle la flèche, s'élance vers lui, s'éloignant encore plus de l'Axe de l'influence moindre (Axe 2).

Elle parcourt d'abord le sous-champ inhérent à son Axe, dans une sorte d'euphorie satisfaite, échappant à la tension interaxiale qui l'a fait naître. Privilège de la nouveauté. Espace de valeurs identiques à celles développées dans l'œuvre. Unité.

Ensuite, elle approche l'axe submédian où elle rêve d'atteindre une célébrité fondée sur des valeurs plus tangibles, moins internes et aléatoires. Elle perçoit ce qu'elle voudrait être, elle s'aliène dans ce désir¹².

A l'axe médian, axe de la dissociation des influences des Axes, elle découvre les valeurs de l'autre bassin (celui du troisième Axe), et si son énergie est suffisante (ce que nous tenterons de définir ensuite), elle réussit à les capter et à les faire lire en elle. Certes, ces valeurs y étaient peut-être au départ, mais il y a lieu de supposer que l'œuvre est reçue dans un sens moins propre et originel que nouveau (une objectivation s'impose).

Enfin, la célébrité atteinte, à l'autre axe submédian, l'œuvre bénéficie d'une nouvelle énergie liée à sa captation des valeurs de cet autre Axe ou à leur attraction.

Tout cela n'est qu'un trajet mondain "idéal" ne tenant pas compte du point de départ, de l'énergie acquise, des tracés possibles, de la traversée éventuelle de zones instables entre les deux régimes, de la perte d'énergie éventuelle et des gains possibles.

L'on met en place l'idée que la "flèche" plutôt que de tomber ou de se briser, va au but. Cela active le rôle du 3ème Axe. L'œuvre se projette sur tout le champ littéraire qu'elle anime d'abord d'une tension (entre deux axes), ensuite d'une traversée avec échanges d'énergie.

Le champ littéraire, lorsqu'une dynamique s'y élabore, est donc à la fois le lieu où une œuvre prend naissance grâce à une tension, et le lieu où cette même œuvre se diffuse en poursuivant un but différent de ce qui la fait naître.

Criblage au troisième tiers :

Mais là ne s'arrête pas l'impact de cette diffusion. L'œuvre produira dans ce champ deux autres excitations, correspondant à un cycle complet où elle revient à son point de départ. Il est nécessaire que le champ retrouve sa stabilité originelle, celle qui commande le maintien de son existence. On voit poindre ici le fait que la célébrité est un triple phénomène ou que la répartition de l'énergie du public s'effectue selon le trajet de l'énergie de l'œuvre. C'est pourquoi, une fois l'œuvre devenue célèbre, c'est-à-dire bénéficiant d'un nouveau potentiel synonyme d'une certaine stabilité, l'énergie de l'œuvre "irradie". On peut imaginer différents dispositifs visant à la capter, plusieurs bassins prêts à s'emparer de ses vertus, mais aussi de sa part, une telle attraction déformant l'espace qu'elle empêche toute autre œuvre de naître, une occupation multiforme du lieu faisant obstacle. Le champ littéraire est alors activé, d'un nouveau tiers de cercle, que l'œuvre va parcourir, fragmentée en plusieurs sources ou démembrée (pour la traverser) jusqu'au

¹² Dire que l'œuvre est le Prédateur, et la Célébrité la Proie, c'est adopter une analyse de R. Thom (catastrophe de la France). Deux seuils interviennent :

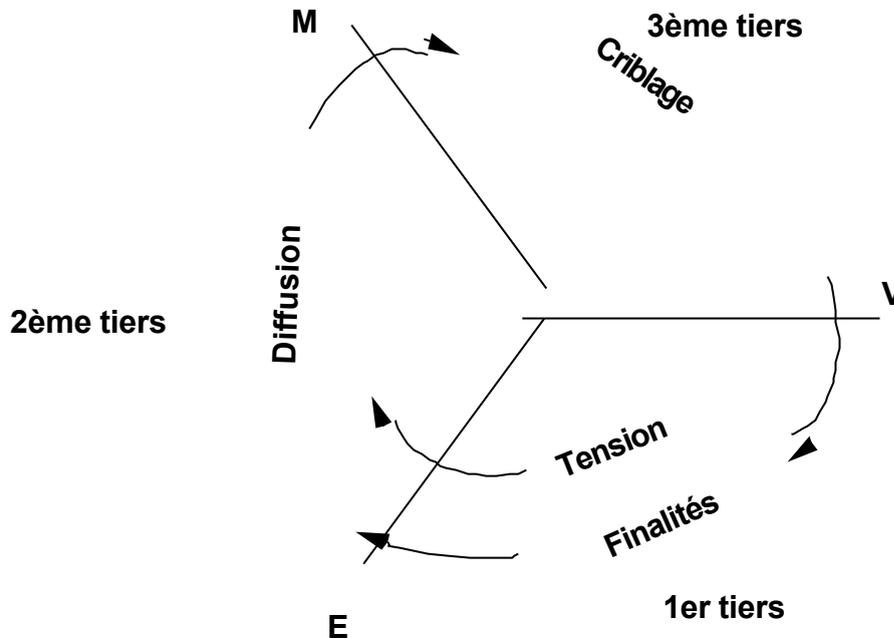
- une catastrophe de perception interne où le prédateur s'aliène dans sa proie tant il a faim ; il est alors en position métastable, à potentiel élevé, tandis que la proie est dans une zone stable, très attractive.

- une catastrophe de capture où le prédateur s'est éveillé et a reconnu sa Proie, se différencie d'elle et s'élance pour la capturer. La proie tremble, fuit, est en position métastable, voire instable (quand elle est prête à être prise).

La célébrité, de même, semblable au public, est instable, distraite, incapable de se fixer : elle fuit donc, ne répond pas à l'attente de l'œuvre, et lui impose une distorsion (saut). Puis l'œuvre est métamorphosée, et d'une certaine façon créée, par les lectures qu'elle subit (comme le prédateur "se gonfle" de sa proie après ingestion).

une œuvre, cette intervention du public, ne peut être la même dans le trois lieux du trajet mondain dont il subit les contraintes spécifiques. Cette simple représentation circulaire est un révélateur de phénomènes inaperçus car agglomérés.

- Circuit de l'œuvre spécifiant le champ littéraire :



Interactions axiales :

Cette circulation de l'œuvre au sein du champ littéraire dégage donc quelles relations essentielles se manifestent pour structurer ce champ. Le conflit interaxial de la créativité, dont l'origine s'impose à la pensée par suite d'une ontologie duelle de l'univers (toute symétrie est brisée et une inclinaison se forme pour la reformer à un niveau supérieur), et la circulation de l'œuvre transforment autant la nature des Axes que le rôle qu'ils peuvent jouer dès que le processus est engagé.

Bien que cela n'ait que peu d'intérêt pour étudier la formation des phénomènes, nous donnerons ce rapide aperçu :

Si A l'emporte sur B, cela signifie que B en livrant son essence à A, a renforcé l'existence de A.

Cela signifie aussi que B s'efface, se potentialise, voire disparaît, et ainsi naît un état négatif de B ou -B échappant au contrôle de A.

-B est la première apparition de quelque chose de différent de A et de B comme la négation d'un concept n'est pas le symétrique négatif parfait de ce même concept (le "non-blanc" est aussi bien le taché que le gris, le jauni, le terne...). C'est en fait la première activation latente du troisième axe (C). Au fur et à mesure que B se videra de ses valeurs, C s'affirmera comme le répondant de survie de B dont il accepte la progressive absence (-B). C est déjà là mais il naît aussi à ce moment en tant qu'axe actif.

Deux exemples : a) posons l'opposition des couleurs "noir" / "blanc".

Si l'on dit que le "blanc" n'est pas une couleur, mais toutes les couleurs ou aucune, le "noir" renforce sa position de "couleur".

Ce qui n'est pas blanc (le "non-blanc"), c'est-à-dire ce qui n'est pas toutes les couleurs ni une seule, c'est alors le taché, ..., le terne, le diffus.

b) soutenons que l'œuvre de Proust naît de la tension entre un désir d'être réaliste (V) et une autobiographie (E) faite de souvenirs personnels. Tension bien résumée dans la première phrase : "Longtemps je me suis couché de bonne heure..."

La part de E l'emporte sur V qui se défait (l'objectivité du réel se soumet à la vision personnelle de l'auteur liée à tel ou tel âge) mais V aussi se réélabore comme un "non-réel" d'essence supérieure et peu à peu se mythise (M) : Proust songe à Noé, à Sodome, à une rédemption par l'art...

De même, lorsque l'œuvre passe du stade créatif au stade de la diffusion, il faut dire que A à son tour se livre à C (activé et spécifié en -B) et entre dans un processus de négation (-A) dont l'énergie potentielle active l'ancien adversaire B devenu quasi-inexistant. C'est un nouveau B qui surgit, B' reformulant ainsi une nouvelle opposition à A, génératrice d'autres tensions créatrices.

B' traduit l'enrichissement conceptuel qu'une œuvre peut laisser en héritage aux hommes.

Les trois axes se positionnent l'un par rapport à l'autre selon un échange de valeurs antithétiques constamment reformulées.

L'œuvre circule bien entre M V E mais la nature de ces axes se modifie et leur existence se confirme comme l'œuvre "s'altère" à ces passages.

Exemples (suite) :

Le "noir" à son tour s'implique dans le "non-blanc" comme partie prenante du "terne", et se nie lui-même (le noir n'est qu'une intensité supérieure du terne ; il n'existe pas).

Mais le "non-noir" n'est pas le "blanc", c'est l'ensemble des teintes dont l'intensité commune mènerait au "noir". C'est donc le "coloré".

Le "blanc" initial est devenu la couleur en général. L'opposition s'est déplacée de "noir-blanc" en "noir-couleurs".

L'œuvre de Proust poursuit une vérité universelle, reconnue de tous (publication). Ce faisant, son message personnel E qui a investi M, se détruit dans le déploiement d'une nouvelle vision de la réalité (V)¹³ : les réels éclatés en autant de signes épars et multiples, trouvent une unité à l'intérieur de l'œuvre ; un dépassement est possible (cf. "transversalité des réels" de G. Deleuze dans Proust). Cette nouvelle vision du réel va servir à de nombreux épigones (période de criblage) et rendre, dès lors, toute autobiographie tributaire de cette découverte (période des finalités) ou ressusciter un nouvel intérêt pour l'œuvre après qu'une tension nouvelle (entre E et maintenant V) s'est instaurée.

Il faut tirer quelques conséquences importantes de cette "circulation" de l'œuvre :

a) rappelons que, pour établir dans leur pureté les lignes de force, nous ne retenons qu'une seule œuvre sur un champ littéraire rendu désert par définition. La présence d'autres œuvres est considérée comme incluse et donc ainsi prise en compte dans le fait qu'un public existe et agit, au sens où l'auteur est jugé par ses pairs.

b) l'œuvre est définie ici comme une énergie cherchant à se déplacer. Aucune notation de durée n'a lieu. Cette donnée est écartée pour ne pas troubler les faits recherchés.

c) l'espace choisi étant circulaire (d'autres choix sont possibles -triangulaire, concave, sphérique, etc. - comme autant de promesses phénoménologiques), le déplacement l'est aussi, ou bien il a lieu en dehors du champ littéraire et échappe à notre entreprise.

d) un auteur souhaitant que son œuvre soit connue, il faut établir que la "création" même de l'œuvre influe sur le type de célébrité littéraire qui l'attend.

¹³ Tout ce qui du "Moi" ne peut pas s'universaliser, se retire mais ne rejoint pas l'Axe V, celui des réalités ordonnées : seulement V' ,Axe des réalités éparses, c'est-à-dire un Axe V renouvelé.

e) expliquer comment se fait cette célébrité, revient dans ce cadre-ci à ne tenir compte ni du temps ni du substrat matériel et social ambiant.

f) édifier une théorie du champ littéraire c'est dégager une phénoménologie. La méthode employée de spatialiser les données a pour effet souhaité de sensibiliser à certaines articulations.

g) ce que nous devons dire de la célébrité renvoie aussi à l'étude du criblage et des finalités, et non pas seulement de la diffusion.

B. Sens et significations (en période de diffusion) :

Il y a une grande différence à faire entre la période de création ou tension, et celle de la diffusion qui constitue peut-être le domaine actuel le plus étudié au détriment, comme nous venons de le dire, des deux autres états (criblage et finalités) que l'analyse seule fait surgir. La difficulté sera plus grande d'élaborer une structuration de ce domaine de la diffusion déjà donc surinterprété et de la faire admettre mais cela permet de tester la méthode, sa fécondité.

Dans le premier cas (création), on dira que l'œuvre est constituée de x, y, z éléments .

Dans le second (diffusion), on dira que l'œuvre signifie x, y, z significations.

Il s'ensuit que l'intention de l'auteur n'est pas forcément réalisée par l'œuvre et qu'elle échappe d'abord au lecteur, de façon essentielle puisqu'il se situe en un autre endroit du champ littéraire.

Cette intention elle-même, monopolisée en un certain endroit (zones interaxiales) par le conflit de l'œuvre, est captée de façon prédéterminée. N'importe quelle célébrité n'attend pas l'œuvre : tout dépend de son origine, de son lieu de départ (pour courir vers le troisième Axe), de sa situation interaxiale. Une prédétermination s'observe là.

Non seulement l'œuvre va vers le 3ème Axe en tant qu'énergie se libérant, mais aussi l'œuvre est comprise de l'extérieur dès qu'elle est diffusée, c'est à dire ailleurs que là où elle est née, sur un autre plan.

C'est ce mouvement qui explique que l'on veuille donner une "signification" à l'œuvre alors que son auteur ne visait qu'à réaliser l'œuvre, qu'à la mener à terme, qu'à ordonner les éléments selon un "sens". Le "sens" est une intelligibilité conçue par l'auteur indépendamment de son degré de réalisation ; la "signification" c'est une intelligibilité confrontée à d'autres intelligibilités, une relation entre un "déjà-là" (paroi plus ou moins poreuse, préparée à certaines réceptions et non à d'autres) et le "hic et nunc" de l'œuvre (présence qui se veut totale, obsédante, unique). Souvent même au sens de l'œuvre, ne correspond encore aucune signification, aucune grille d'interprétation possible, moins par incompréhension fatale à tout art qu'impossibilité fondamentale de comprendre par suite d'un manque de références. Différentes sont les routes vers cet accord.

L'œuvre donc, se jette sur l'"ombre" de la célébrité qu'elle souhaite (celle que porte le 3ème Axe), mais son trajet peut être détourné de par la nature même du lieu de la diffusion. L'œuvre y subit une métamorphose : ce qu'elle capture et obtient, la modifie non seulement lors de la capture mais aussi lors du résultat de la capture.

Adéquation / Inadéquation (à l'axe submédian) :

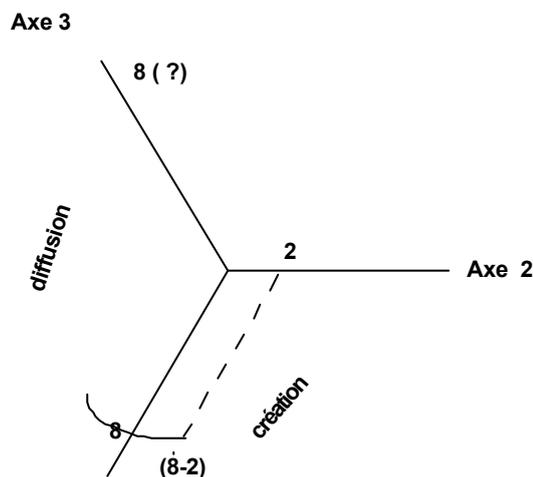
Étudions cette disjonction due à l'inadéquation entre "sens" et "signification", inadéquation nécessaire et obligatoire. Entre la "visée" de l'œuvre (tout au moins le projet, non son effectivité) et son "impact" sur la touche, il existe un véritable écart dont nous pouvons rendre compte. Cet écart n'est pas toujours en défaveur de l'œuvre : il arrive souvent que la disjonction se fasse en surévaluant l'œuvre et en la plaçant au-delà de toute espérance.

Pour expliciter le processus, nous partirons du fait que le trajet de l'œuvre devrait être circulaire, à savoir se déplacer à distance constante du point 0. Ainsi, si une œuvre est sur un Axe à "6", elle devrait atteindre, si aucun empêchement interne ou externe n'était, le point "6" sur le troisième Axe. C'est, en effet, la position la plus simple : une œuvre se servant d'un mythe comme d'un modèle antérieur (analogie = 6), vise une objectivisation, une confirmation dans la réalité, et propose qu'on lise les faits comme elle, grâce à l'analogie d'un mythe (Axe V - point 6).

Si certains événements de la vie d'une femme sont compris grâce au mythe d'Antigone, lequel met en lumière ces événements, l'œuvre ainsi faite poursuit comme désir de célébrité, de servir de modèle à l'analyse de bien d'autres vies réelles et concrètes. Désir de "concrétude". Parcours circulaire parfait, sans distorsion, ni déviation.

Ce type de parcours peut se produire, de toute évidence, lorsque "sens" et "signification" s'harmonisent. Il est à situer dans le périmètre 5-5, en dehors de toute traversée de zone instable.

Mais la disjonction est double : sous-évaluation, surévaluation. L'écart se mesure par rapport à la valeur initiale portée sur l'Axe : une œuvre notée 8-2 se reporte sur l'axe comme étant 8 (on oublie aussi le fait que l'œuvre est née de la relation 8-2 ; il faut distinguer l'énergie 8+2 qui n'entre que dans la constitution interne, de la position - 8 - définissant le point de départ de la diffusion; on verra que la prise en compte de l'énergie 8+2 correspondra à une deuxième phase d'évaluation).



A quel moment a lieu la disjonction?

Suivons le parcours de l'œuvre :

- a) issue du conflit, dont elle a pu traverser des zones instables, l'œuvre menée à terme retrouve une certaine stabilité et bénéficie d'une énergie mesurant son existence. (Elle est "là", existante en soi).

- b) possédant forme et substance, elle possède un domaine autour de l'Axe privilégié, plan unifié correspondant à une sorte de succès d'estime (propre à des ouvrages très spécialisés). Certaines œuvres ne vont point au-delà.

- c) à proximité de l'axe submédian, où forme et substance se séparent, l'œuvre subit un changement d'état : elle devient métastable (ni stable ni instable, inquiète, agitée). Rappelons qu'elle "rêve" d'atteindre l'autre rive (la cible) dont elle découvre les valeurs différentes (par nature, car commence là le processus de "mise en signification" de l'œuvre) et l'attire supérieur au sien ("Proie" à investir).

- d) à proximité de l'axe médian, un nouveau changement se produit là où l'on passe d'un bassin à un autre, d'un Axe à l'autre. C'est la célébrité qui peu à peu devient métastable ("crainte" de l'erreur de jugement, hésitation à reconnaître) tandis que l'œuvre grandit en force et en rayonnement : sa force d'attraction (ou stabilité) s'accroît.

C'est donc à l'approche de l'axe submédian et de l'axe médian que l'œuvre se modifie, c'est-à-dire qu'elle est "adaptée" à une double réception. Comment définir ces adaptations ? De façon simple, car nous aurons la possibilité de changements de direction. Au lieu de courir droit au but, une série de déviations de deux ordres est offerte par le plan, sans que nous puissions encore en donner la raison. Mais il s'agit ici d'établir une description permise par le seul fait de spatialiser les faits. Aux axe médian et submédian qui délimitent les influences des Axes, il est normal de penser que différentes trajectoires se présentent. A partir de ce lieu, l'œuvre, comme dans le "lit de Procuste", se voit offerte d' allonger ou de raccourcir son trajet.

Un premier tableau de ces déviations est possible, donnant une idée des perversions, des erreurs de jugement, des incompréhensions. Ce, à partir de l'axe submédian où l'œuvre hésite, comme la flèche tremblerait dans quelque turbulence de l'air.

Pour tracer ce tableau, il suffit de relier les valeurs d'un Axe avec celles du 3ème Axe, à différents niveaux.

Tableau des déviations (à partir de l'axe submédian) :

Valeurs	Equivalence	Sous évaluation	Sur évaluation
Classe A 1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5 6 7 8	
Classe B 6 7 8 9	6 7 8 9		6 7 8 9
Classe C 10	ø	ø	ø

N.B : Toutes les relations ne sont pas tracées de la Classe B vers Sous Evaluation.

En classe A, on admet que l'œuvre est assez vite appréciée comme il se doit car les possibilités de sous évaluation seront moins nombreuses et d'une différence moins grande qu'en classe B; quant aux cas de surévaluation, leur différence sera telle qu'elle sautera assez vite aux yeux des critiques. Les déviations sont donc minimales et si elles existent, elles doivent vite se

corriger. Ce ne seront que des épiphénomènes peu durables. Nous optons donc pour les passer sous silence momentanément afin de conserver à notre schéma sa valeur "forte".

En classe B, on notera 26 relations d'erreur possible (sous-évaluation d'une œuvre), 5 relations d'équivalence, et 6 relations de surévaluation.

Les chances de mésinterprétations sont plus que deux fois supérieures aux chances d'interprétations correctes ou emphatiques¹⁴.

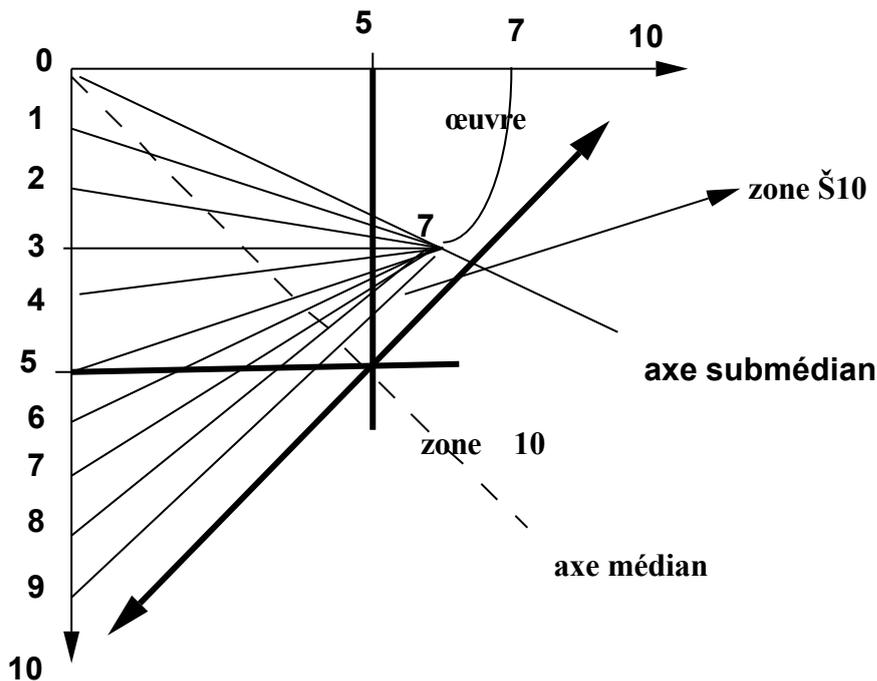
Cela explique le nombre d'œuvres, au cours des siècles, passées inaperçues en leur temps, quasi oubliées ou condamnées.

En classe C, on estime que la célébrité en cause n'est plus d'essence littéraire mais rien n'empêche qu'une œuvre échappe au champ littéraire et s'enfuit de ce système.

Ce tableau donne la liste de toutes les interprétations erronées ou justes qu'une œuvre peut subir.

Exemple : était-elle "analogique" (6), la voici comprise comme "jeu" (3) ou comme "nécessité" (8). Antigone de J. Anouilh est-elle variation brillante sur un thème connu (jeu) ou expression moderne d'une question existentielle éternelle (modèle, enchaînement)? Visiblement l'on est passé actuellement de cette dernière opinion (surévaluation) à la première.

Sur un plan aux coordonnées cartésiennes, la trajectoire "circulaire" est souvent "détournée" alors.



Il est alors net que l'œuvre évite fondamentalement un trop long passage en zone instable. (zone 3 : = 10)

¹⁴ La recherche d'une célébrité est dans un certain sens une forme de régression propre à la valeur 4 sur l'axe (valeur de "marquage"). Cela explique une propension à rejoindre cette valeur et donc certaines sous-évaluations.

Une explication plausible est de dire que l'on ramène l'œuvre à une position souvent médiocre par simplicité, comme l'inconnu est ramené au connu. D'autre part, l'œuvre elle-même s'aliène dans une reconnaissance factice, et immédiate, refusant donc par là toute période et situations intermédiaires trop longues où elle resterait incertaine de son sort (à savoir demeurer en zone instable). Il existe, quand même, des cas où l'œuvre est surévaluée. Rien n'indique la direction que prendra l'œuvre. Ce qui importe, c'est de noter le changement de direction.

Un dernier cas extrême doit être envisagé : l'œuvre est infléchie soit à partir de son axe d'adaptation, soit à partir de l'axe submédian, vers 0. Il y a sous évaluation totale, non réceptivité, destruction de l'œuvre. Certaines fois, l'auteur détruit lui-même son œuvre, ou la voit détruite (autodafé); d'autre fois, un incendie de bibliothèques, la perte de manuscrits, le refus d'édition, etc. Mais plus intéressant est d'assister à la dégradation d'énergie de l'œuvre : placée en 7, imaginons la rétrograder peu à peu. Aucune extériorité n'est atteinte, l'œuvre se meurt en son domaine.

Il serait trompeur de ne pas admettre ce processus : des pans entiers de réflexion humaine ne présentent plus aucun intérêt, et les œuvres qui leur sont liées, quelle que soit la tension qui les a fait naître, sont renvoyées vers un "non-être" relatif mais évident. On doit donc établir que l'œuvre doit vaincre la force attractive de son Axe et que cette même œuvre étant une perturbation du champ littéraire, elle doit s'opposer à une sorte de résistance et à un retour à la normale d'essence autoréférentielle (là où il faut que l'œuvre affronte l'altérité même déviationnante).

Un double aspect apparaît :

- l'œuvre est trop liée à son Axe ; dans ce cas, elle ne porte aucun germe en elle d'altérités futures (sa disparition correspond à la disparition d'un centre d'intérêt humain)

- l'œuvre est barrée à l'axe submédian ; ses valeurs sont différentes au-delà même de la différence admise, elles n'ont encore aucune place au sein des schémas de réceptivité (refus de l'œuvre). L'œuvre rétrograde le long de l'axe médian.

Réadéquations / Distorsions (à l'axe médian) :

L'œuvre, après ce premier glissement lors du passage de l'axe submédian, est secondement adaptée à une autre réception que nous situerons à proximité de l'axe médian. Il s'agit de rendre compte de cette seconde période de "mise en signification" de l'œuvre, dont on connaît l'existence lorsque, par exemple, l'œuvre est relue une génération après sa parution. Temps dit de "purgatoire". De nombreux changements de jugement ont lieu.

Là, commence le vrai travail de critique d'une œuvre que l'on place à l'intérieur d'une histoire littéraire et d'un ensemble d'œuvres. Cela explique que l'on obtienne souvent de notables différences entre le premier jugement et le second, mais surtout entre la perception du public et celle des spécialistes. Ambiguïté dans l'évaluation, somme toute propice à la diffusion de l'œuvre. En fait, le facteur temps, applicatif plus qu'explicatif, doit être laissé de côté : l'œuvre peut aussi être appréciée immédiatement par la critique, recevoir deux significations et donc avoir deux trajectoires simultanées, l'une naissant de l'axe submédian, l'autre de l'axe médian.

Double trajectoire.

La position de départ est capitale :

- à l'axe submédian, l'œuvre court à la célébrité par n'importe quel chemin et perd une partie de ses biens (elle est comprise comme forme ou comme substance, mais non comme l'une et l'autre). Précipitation qui la fait souvent dévier.

- à l'axe médian, les régimes sont à égalité (d'un côté un sens qui veut s'imposer, de l'autre une signification en cours).

Or cette description fait apparaître une difficulté.

Si nous savons les trajets déviants de l'œuvre, nous n'expliquons pas pourquoi ils naissent à l'axe submédian.

Si nous savons que le comportement de l'œuvre change à l'axe médian, nous ne savons pas quels types de trajets ont alors lieu.

C'est à une réflexion sur le champ littéraire dont les règles varient en fonction des déformations que l'œuvre lui occasionne : temps de création, temps de diffusion. *Si le champ de la création était l'effet d'une tension résolue entre deux Axes, la nature du champ de la diffusion doit être conçue comme celui d'une adéquation recherchée entre le sens et la signification, à savoir donc confluences d'énergies tendant à s'accorder et à s'imbriquer.* Dès qu'une œuvre surgit, elle excite ce champ dans ce sens car son énergie le traverse et cherche à s'accrocher sur l'axe 3, comme il a été dit. Sa traversée momentanément assemble les "énergies" de son Axe qu'elle "pince" comme dans un faisceau et rassemble autour d'elle. A ce pincement derrière elle, répond, à l'axe submédian l'éventail des "sillons" réceptifs, tracés de réceptivité pré-établis, qui s'organisent de façon symétrique mais opposée (comme au sillage du bateau, s'oppose l'évasement à la proue des eaux). C'est le long d'un de ces sillons que l'œuvre va atteindre une première heure de gloire. A l'axe submédian, l'énergie de l'œuvre ne heurte qu'une résistance mineure vu la distance qui sépare le 3ème Axe encore.

Nous posons de façon artificielle que de chaque Axe émane la même quantité d'énergies puisque les Axes sont dits égaux en force inspiratrice même si par l'œuvre et l'état historique du champ littéraire ces Axes ont des potentiels relativisés les uns par rapport aux autres : disons seulement que si le 3ème Axe était déficient ou très faible, les "sillons" seraient à peine marquées sur cet espace lisse et les déviations auraient un caractère plus hasardeux, peu analysable tandis que s'il est très puissant, l'œuvre sera "canalisée" vers une valeur plus reconnaissable, identifiable et donc corrigable.

Dans tous les cas, l'œuvre s'écoule en surface vers un de ces chemins tout tracés. Elle "s'aliène" dans son désir ; tout au moins une partie d'elle trouve une issue de cette façon. L'axe submédian séparant forme et substance.

Sa rencontre avec les modèles admis de réceptivité (ces "sillons" dont nous proposons l'image) l'arrêtent, la rendent instable, la canalisent en partie. Partie superficielle. Avant l'axe submédian, les énergies - sillons de la réceptivité - sont trop faibles, mais à proximité de l'axe, cela est suffisant pour capter de l'œuvre. Un sillon choisi se dessine et se creuse d'autant. Cela correspond à la période d'articles sommaires, de classifications et de comparaisons, le tout soumis à des coteries et des réseaux de relations où l'extrinsèque d'une œuvre (qualités annexes) tend à l'emporter sur l'intrinsèque (qualités autonomes). Toute une stratégie est possible faite d'aveuglements, de condamnations sommaires ou d'éloges outranciers, voire seulement péchant par excès, mais aussi de justesses d'appréciation, quoiqu'en nombre plus limité. Il faut toutefois poser que ces valeurs attribuées à l'œuvre se stabilisent peu à peu, selon un consensus, autour d'une valeur-pilote que, par simplification, nous gardons, même s'il s'agit dans les faits d'un nuage de "jugements-points" dont seule la densité permet de retenir une valeur. Pour le chercheur appliqué à la réception d'une œuvre, le modèle autorise à un classement (avec des manques, des valeurs jamais approchées ou très faiblement) et à la perception de nuances qu'il peut organiser et dégager.

A ce stade de déviations, succède un stade où l'œuvre reste en suspens, poursuivant sa route vers l'axe médian.

Tout de l'œuvre n'a pas été dévié.

Cette période d'attente, plus secrète, invite à penser que l'œuvre "s'enfonce" à l'axe médian.

L'énergie de l'œuvre heurte plus violemment les énergies du 3ème Axe qui affluent vers elle pour la stopper, parce que la distance étant moindre, c'est à une résistance plus forte que l'œuvre s'oppose, aux valeurs plus nettes de l'axe 3, rendant la conciliation avec celles illustrées par l'œuvre (venant de l'axe 2) moins évidente.

Sa densité augmente, étant ainsi resserrée et heurtée.

Elle se concentre en elle, vers ce qu'il y a en elle d'intrinsèque. Tel est son changement de comportement qui se produit à l'axe médian.

On peut comprendre alors quel type de diffusion l'attend. Ce n'est plus une déviation qui s'ouvre. L'œuvre impose sa direction au sein d'un milieu compact et oppositionnel. Mais le sens de l'œuvre ne peut pas s'imposer totalement, en toute transparence. La présence des énergies de la signification empêche ce projet. Le sens va orienter la signification là où, à l'axe submédian, on avait l'inverse, mais la signification, présente comme une résistance imposant ses contraintes formelles, va modifier en retour la nature de l'œuvre.

On le conçoit à observer les trajets éventuels de l'œuvre dans un milieu plus opaque et résistant dont la représentation est prise au monde physique dans le but de bénéficier d'images tout en se justifiant de ce choix par le fait que la propagation des signes donne souvent d'elle-même une telle représentation, certainement la plus économique et proche de la réalité. Ainsi, ces trajets de traversée vers l'Axe auront ce triple aspect :

- soit l'œuvre se condense, s'intensifie pour atteindre la valeur adéquate (à la manière d'une pointe aiguë pour percer le compact résistant) ;
- soit l'œuvre s'éparpille, éclatant en plusieurs sens vers l'Axe (comme sous l'effet d'un choc) ;
- soit l'œuvre tourbillonne, se déplace en spirale, pour imposer là aussi sa direction (comme une boule se forme par suite d'un frottement constant).

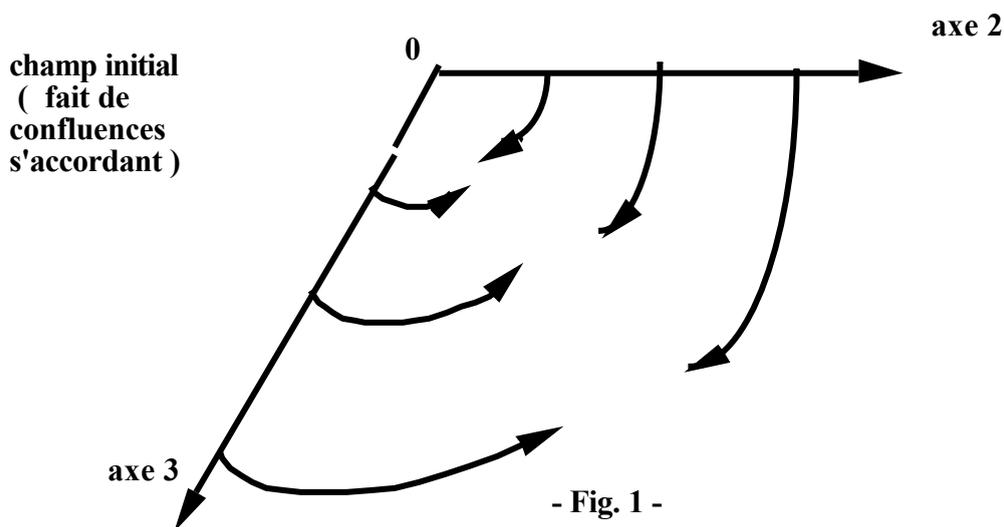
Il n'y a donc que trois "allures" possibles (là où, à l'axe submédian, il y avait plusieurs chemins).

Nous nommerons ce phénomène "distorsions" : l'œuvre s'altère pour "saisir" la notoriété, diriger la mise en signification.

En effet, on aura de façon physique, un resserrement pour "fendre" la résistance, ou une explosion libérant l'énergie coincée, ou une rotation due à la force cinétique de l'œuvre.

A chaque fois, il y aura eu métamorphose.

Nous aurons donc visuellement ceci :



- Fig. 1 -

Adéquation parfaite Sens-Significations

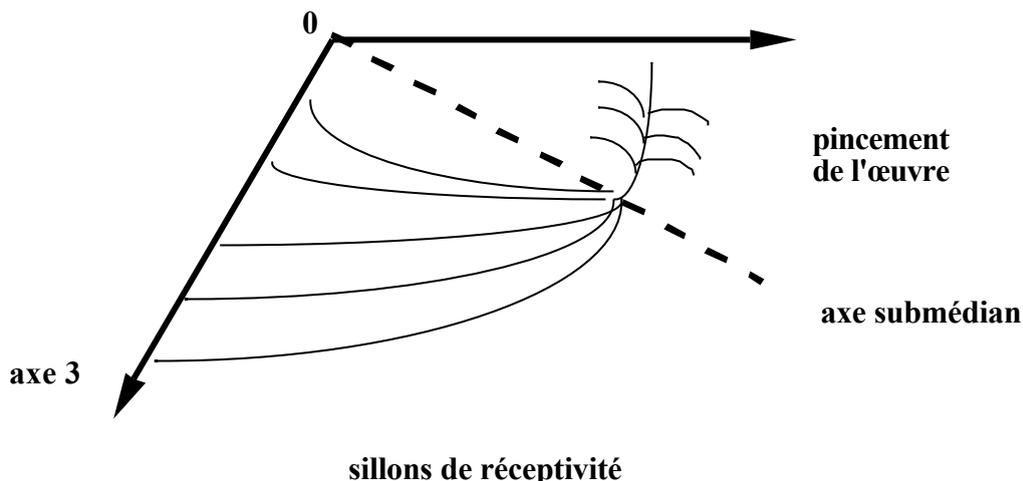


Fig. 2 - Déviations

Aperçus sur la critique littéraire :

Nous étudierons ensuite quels êtres réels se cachent sous cet acte d'apprécier l'œuvre mais pour l'heure, nous nous mettons dans la même direction que l'œuvre et nous effectuons avec elle la traversée, observant ses avatars. Toutefois, déjà, nous pouvons remarquer que la critique "littéraire" (en soi une partie du "public" et non tout le "public") dans sa réception de l'œuvre exprime et révèle ces trois mouvements physiques.

Car, quelle que soit la période, quel que soit le lieu, on observe trois types de critique. Et même si le spécialiste s'estimera lésé parce qu'il lui semble qu'il tient compte de tous les aspects, ce qu'il pourrait faire s'il avait un aperçu global dû à un modèle comme le nôtre, le fondement de cette triple division apparaît.

- Toute réceptivité basée sur l'étude du style, des figures, des genres, de modèles culturels, des relations avec d'autres textes, des procédés et des images, etc., revient à "faire exploser" l'œuvre en mille éclats. Esthétisme de la répartition et de l'illustration où des éléments de l'œuvre sont intégrés dans des ensembles plus globaux et leur servent de variables.
- Toute réceptivité axée sur l'analyse des facteurs historiques, sociologiques, psychologiques, mythologiques et des composantes culturelles et ethniques, renvoie à "faire tourner" l'œuvre, à l'expliquer par ce qu'elle reflète ou entraîne, à rattacher à son essence des vertus périphériques, à se servir de sa cohérence et de son organisation. Ce sont des interprétations réfléchissantes donnant à l'œuvre sa rotation.
- Toute réceptivité, enfin fondée sur le traitement d'une donnée (relevé ou/et analyse comparative et différentielle d'un thème, d'une configuration, d'une idée), et sur la mise en place de l'œuvre à l'intérieur d'un corpus (situation spatio-temporelle, nombre de pages, extraits, biographie, etc.) correspond à "resserrer" l'œuvre, à "l'aiguiser" de façon à n'en garder que la substantifique moelle parce que l'on cherche à l'individualiser.

Ces trois catégories s'apparentent, dans l'ordre, à une théorie générale tentée (ou modélisation abstraite), à un schématisme interprétatif variable selon les modes, à un projet empirique érudit de classification, - cela en littérature.

Nous garderons à l'esprit qu'un déterminisme spatial explique ce triple aspect. Mais le modèle permet une analyse plus fine en considérant qu'il y a aussi une critique particulière à l'axe submédian différente de cette triple critique de l'axe médian ; il permet enfin de poser le problème des transformations de la critique considérée comme une création.

En effet, la critique littéraire évolue, se modifie, bref est aussi une forme d'invention - création à la mesure de la création de l'œuvre, non comme son égale mais comme la continuation de son trajet mondain, le substrat de son objectivation -.

Certainement, on doit la faire naître entre deux axes comme l'œuvre mais subissant de surcroît la présence de l'énergie de l'œuvre, ce qui requiert du modèle un supplément de complexité et rappellerait s'il le fallait combien la critique est un art subtil : à l'intersection de ces trois potentiels, elle paraît par de telles tensions qu'elle tente de résoudre, créant ainsi un renouvellement. Ces solutions nouvelles sont autant de formes nouvelles de critique si bien qu'il existe un domaine d'étude sur les empiètements respectifs œuvre-critique, et sur les parcellisations de l'une en l'autre, qui ne peut que faire penser à ce que nous disions du champ littéraire et des champs limitrophes. Certes, il existe une différence de proportion mais une similitude de phénomènes est probable.

Et ce phénomène est essentiel si l'on conçoit que bien des œuvres font surgir des formes qui nécessitent des "moules" interprétatifs encore non construits lors de la naissance de l'œuvre. Ces "moules" ou cadres réceptifs qui intègrent l'œuvre à un réseau de relations anciennes et modernes, à un réseau d'intentions et d'émotions, à un "état d'esprit", ne sont pas, tous, déjà là et prêts : le rôle de la critique est de les créer, ce qu'elle ne peut faire qu'en inventant, au sein d'axes activés et d'œuvres perturbant l'activation existante des Axes. A notre sens, cela s'effectue donc grâce à un "champ critique" animé de tensions provenant de ces trois pôles.

Le positionnement de la critique est important pour cerner sa nature. A l'œuvre déviée, correspond une critique qui précède l'œuvre (critique qui, elle aussi, a un triple aspect d'équivalence, de sous-évaluation, de surévaluation). A l'œuvre en distorsion, une critique qui suit l'œuvre, se modifie à son contact, cherche de nouveaux repères, fonde un "cadrage" adéquat, en adoptant les trois types de distorsions subies par l'œuvre.

Bien des œuvres se contentent d'un cadrage existant, ajustable rapidement. Certaines imposent à la critique une construction plus ou moins intégrale.

La distinction entre ces deux catégories d'œuvres peut se faire au regard de la troisième période dite de "criblage" où l'œuvre engendre d'autres œuvres. Ce dont nous traiterons dans le chapitre consacré aux Genres.

C. L'énergie appréciative :

L'œuvre, une fois née, court vers l'horizon de sa célébrité. Nous avons, déjà, une description de ses parcours marqués par l'inéquation fondamentale entre "sens" et "signification". L'adéquation entre le projet de l'auteur et la compréhension dont il bénéficie, se fait progressivement et dichotomiquement sur deux plans différents, l'un relationnel, l'autre formel : la signification "détourne" le sens ; le sens s'impose à la signification au prix d'une distorsion de l'œuvre. Cette relative incompréhension ou compréhension décalée dépend, en somme, d'un champ littéraire "en bonne santé", activé tant par l'œuvre que par une critique (public, spécialistes).

Une telle description doit s'accompagner d'une explication des phénomènes enregistrés, permettant de comprendre la dynamique qui les produit afin de ne pas se contenter des faits eux-mêmes. L'espace où se meut l'œuvre devient un espace de contrôle paramétré auquel correspond un espace d'états, celui des déviations et des distorsions, renvoyant à l'existence du "public" au sein du champ littéraire. Il reste à considérer comment se répartit cette énergie critique pour pouvoir ainsi se manifester face à l'œuvre. Aux phénomènes observés, répondra alors une dynamique sous-jacente précieuse pour faire admettre qu'aux axes submédiants et médiants des bifurcations apparaissent qui constituent le trajet mondain de l'œuvre. Il faut donc supposer une déformation spatiale antérieure et constante générant l'aspect du champ littéraire en période de diffusion et dont la représentation amènera un supplément de déterminisme fort utile.

Soit l'énergie du "public", venue de l'extérieur, qui, à son contact avec le champ littéraire, est répartie selon les 3 Axes (en fait, comme pour celle de l'auteur, cette énergie est inégalement distribuée ; cela correspond à ces goûts à court terme qui font une mode, tandis que, sur une longue période, - celle d'un mode d'historisation -, ces inégalités sont statistiquement rendues minimales et peuvent être négligées). De sorte, l'œuvre qui rêve de conquérir le troisième Axe (son horizon d'attente : la cible pour la flèche) rencontre le public qui peut l'évaluer en la considérant selon les trois versants du champ littéraire. Or, à considérer la période de diffusion, nous disions que la critique avait lieu entre le troisième et le premier Axe. Limitation gratuite qu'il nous faut lever en améliorant le système. Notre champ littéraire circulaire a été conçu comme un champ créatif et diffusif, au service de l'œuvre dont il prépare le trajet. Dans le cas qui nous préoccupe maintenant, il s'agit de savoir comment l'acte d'apprécier se loge et quelle dynamique est alors produite. Le recours à un espace non lisse, constitué de plis et de contractions par suite de la présence du public, que l'on projette sur la surface lisse du champ littéraire, permettra de suivre la propagation de l'œuvre et de lui donner une nécessité à l'intérieur du Littéraire.

L'acte d'apprécier est assimilable à un acte de connaissance nécessitant ouverture d'un espace interne tant pour "comprendre" c'est-à-dire prendre que pour mettre en place l'objet pris. C'est pourquoi, ce qui advient à l'œuvre en quête de célébrité, sa prise progressive de signification, donnant lieu à déviations et distorsions, est le résultat d'une déformation spatiale du champ littéraire lui-même dont on ne perçoit, par l'œuvre, que la surface d'un trajet circulaire. Une modification de volume se suspecte dès que l'on introduit l'existence d'un "champ critique" opérant par actes d'appréciation. La surface où se meut l'œuvre - jusque là dite plane - est victime de la déformation de son champ qui se creuse et s'accidente en fonction de la répartition interne de l'énergie du public, ce qui renvoie à un espace tridimensionnel fait de l'activation simultanée de deux Axes et de la présence du public (surtout de sa répartition). Seule la commodité veut que nous conservions la même représentation du champ littéraire tout en y incluant le public, en tant que surface de contrôle paramétrée et faisant face à un "objet" littéraire-critique agité de déformations et de soubresauts en lesquels se déplace l'œuvre.

Dans un cas comme dans l'autre, et cela a été dit dans ce but, soit que nous considérions l'énergie du "public" comme extérieure au champ et s'y projetant, soit comme un aspect modifié du champ à partir de l'intérieur, nous sommes conduit à avoir recours à une nouvelle représentation spatiale, seul moyen d'écourter le discours. Car si l'on différencie soigneusement le trajet de l'œuvre de l'action d'un public, comme deux sources différentes d'énergie intervenant dans le champ littéraire, l'on voit avec évidence la difficulté d'une mise en forme de la question. Rien n'est plus confus dans les ouvrages que cette articulation entre la valeur réelle de l'œuvre et celle qui lui est donnée. De notre côté, nous aimerions savoir pour quelles raisons l'œuvre est "déviée" ou s'impose des distorsions. Car parée comme l'épouse qui court vers le bonheur, l'œuvre n'a qu'un désir légitime, d'être célébrée¹⁵. Cette ambition demeure la propriété essentielle du champ littéraire (voire artistique).

Les domaines voisins n'en font point leur but majeur : le Religieux (ou mythique) vise la "participation" (il est connu qu'il est demandé au croyant un engagement intérieur) ; le domaine du Vêréifié (scientifique, expérimental, ou objectif) vise "l'extension" (un "produit" inventé y doit avoir applications multiples et valeurs générales) ; le domaine de l'Expressif pur (musique, mine, danse) vise la "plénitude" d'être, un achèvement rappelant celui de la monade leibnizienne (d'où la joie de l'interprétation en musique). Mais le particularisme du Littéraire justifie le fait que nous options pour une modification spatiale du champ littéraire opérée par la critique ou pour son application, puisque la présence du champ critique est nécessaire et obligatoire pour le champ

¹⁵ G. Lanson distingue, à juste titre, une popularité immédiate, souhaitée par l'auteur, basée sur la plus grande audience "spatiale", de l'immortalité posthume et factice qui est de nature religieuse, et s'apparente à une victoire sur le "temps" (mélange du domaine littéraire et du domaine mythique). Cf. Hommes et livres - Etudes morales et littéraires, 1895 (p. 295-316). Mais si les constats dans ce domaine sont nombreux, moindres sont les tentatives d'explication sur ce qui fonde cette popularité ou immortalité et peut la justifier, l'infirmier, etc.

littéraire et celle du champ littéraire permet au champ critique de se déployer en totalité par suite du rôle capital qui lui est alors donné.

Les deux formulations (un "objet" / un espace de contrôle) n'existent pas l'un sans l'autre (et sont dans les esprits confondus) mais il y a intérêt pour l'analyste à les dissocier : en inscrivant la complexité de l'objet dans la simplicité du plan de l'autre, on peut expliquer ce qui advient à l'œuvre ; on sait aussi que l'objet est animé de tensions conflictuelles dues à la différence de nature du public et de la création, ce qui se traduira sur le plan par des variations de trajectoires pour l'œuvre. Car *ce que vise cette dernière, c'est moins un public, comme on le croit, que l'espoir que le public ait la même visée qu'elle. Et ce que vise le public, c'est moins d'avoir à apprécier une œuvre que son propre plaisir à manifester son existence.* Ces deux lieux séparés sont pourtant éclairants l'un pour l'autre et s'ils sont intriqués, ils n'en demeurent pas moins différents. Au champ littéraire bidimensionnel, nous octroyons la dimension supplémentaire du public : soit l'idée d'une "géographie littéraire" en raison de reliefs perturbés.

Une représentation pyramidale :

Le champ littéraire n'est pas constant, il n'existe que par les énergies qui le traversent et "l'alimentent" ; s'il n'est pas investi par l'énergie de l'auteur, il tend à se rétracter, il s'amenuise. Mais il faut ajouter à ce processus d'affaiblissement ce second aspect : nous allons avancer que l'auteur élimine des trois Axes tout ce qui est de l'ordre du "public", non qu'il ne soit pas éventuellement influencé par les goûts de son milieu, mais en ce sens que son œuvre se veut un choix libre, n'admet d'autre contrainte qu'elle-même. Le public n'est sommé de se manifester qu'après création et atteinte du 3ème Axe. Position loin des contingences mais qui est un absolu vers quoi tend le vrai créateur, avec, bien sûr, des renoncements et des compromissions, sans intérêt ici pour la pureté de l'analyse. C'est pourquoi le champ littéraire s'amenuise et se rétracte sur lui-même : sa surface diminue et se pince en forme d'une pyramide, dès que le public l'a quittée.

Du point de vue de l'auteur, les 3 Axes sont regroupés comme trois doigts et engagent ainsi un resserrement conflictuel.

Répartissons également le domaine de l'auteur et celui du public : sur les 360° de la surface plane, 180° à l'un, autant à l'autre. A retirer les 180° du public, le champ prend un aspect de cône.

Nous poserons donc le complet retrait du public et l'égalité angulaire entre les Axes (ce qui est, après tout, hypothétique : un Axe peut être moins développé dans un type de société où le littéraire n'a pas réussi à achever de différencier M - cf. supra). Soit trois faces d'une pyramide avec des angles de 60°.

Le retour du "public" au sein du champ se fait lorsque l'œuvre est née et court vers sa célébrité, rappelant alors le public à grands cris.

L'ouverture du champ se fait donc par le versant où l'œuvre se manifeste à l'extérieur. La pyramide s'évase de côté, sa hauteur descend.

Etablissons que l'ouverture est de 60°, qu'aucune énergie du public ne fait défaut et qu'elle s'investit entre les deux Axes (le 2ème et le 3ème) à son juste niveau. On aura alors 2 angles à 60° (ceux de l'auteur) et le 3ème à 120° (60° initiaux + 60° du public).

Avec ce système, on peut envisager un étiolement de l'action du public se traduisant par un angle inférieur à 60°, et toute une série de graduations d'angle (30°, 40°,...). Il faudrait construire le plan de structuration du public, les instruments aptes à en mesurer l'énergie, ce que ne donne pas le champ littéraire. A faire ultérieurement. Nous posons donc que le public prend à l'intérieur du Littéraire une place égale à celle de la créativité, c'est-à-dire un maximum : au-delà de 180°, le champ littéraire perd sa suprématie et perd donc sa spécificité de régime.

Il sera aisé d'envisager maintenant qu'à l'intérieur de 2 Axes, l'énergie du public soit supérieure à 60°. Au lieu de se répartir également entre les 3 Axes pour atteindre les 180° convenus, on pourra avoir une "excroissance" interaxiale égale à un maximum de 180° (3 x 60°).

Il reste alors à interpréter ces premières modifications spatiales (égalisation, insuffisance, excès), à voir quel sens elles ont et comment elles agissent sur le destin de l'œuvre.

La suite du processus se décrit alors ainsi :

- soit le public s'investit à nouveau entre les deux Axes ayant donné naissance à l'œuvre, remontant dans le lieu de création pour mieux l'apprécier, et l'angle est alors de 120° (la pyramide présente alors 2 angles de 120° et 1 angle de 60°, soit 300°)

- soit le public investit le même lieu que précédemment, le double donc (120°) et augmente d'autant la surface de ce versant (la pyramide est faite de 2 angles à 60° et d'1 angle à 180°, soit 300°).

Le choix, entre ces deux solutions sera capital. Nous l'imaginons évidemment radical, afin d'éclairer le processus.

L'on peut se demander ce qui provoque une solution plutôt qu'une autre. Un deuxième problème ainsi se forme.

Le dernier stade du processus se fonde de même :

- soit le public investit le dernier versant, répartissant entre les trois angles la même somme de degrés ; à ce stade, la pyramide n'existe plus et le champ littéraire est la surface plane qui a servi notre modèle.

- soit, selon l'altération précédente, le public continue à investir le même lieu, offrant ainsi un angle de 240°, pour deux angles demeurés chacun à 60°.

Nous appellerons ainsi les stades du processus d'étagement de la pyramide :

Stade A : "champ pour l'œuvre" (chaque â à 60°)

Stade B : "immixtion d'un public" (2 â à 60°; 1 â à 120°)

Stade C : choix entre un équilibre (Ca) et une altération (Cb)

- Ca : "équilibre antérieur"; (1â = 60°; 1â = 120°; 1â = 120°)

- Cb : "altération"; (1â = 60°; 1 â = 60°; 1â= 180°)

Stade D : "fin du processus" (surface plane)

- Da : "équilibre postérieur" (3 â à 120°)

- Db : "déformation" (1 â à 240°; 2 â à 60°)

Une interprétation prise à l'Art :

Abordons l'interprétation. Il convient de s'orienter vers les études menées dans le domaine de la critique qui excède le Littéraire et s'applique aux Arts, là où une signification se forme.

La critique la plus pertinente nous paraît être à cet égard celle bien connue d'E. Panofsky. Dans Meaning in the Visual Arts (repris en français dans l'introduction de L'Œuvre d'art et ses significations) E. Panofsky dégage "trois niveaux de signification" inhérents à tout acte de juger. L'exemple fondateur n'est pas pris à l'art mais au simple fait qu'un homme puisse soulever son chapeau, et de là l'interprétation est transposée à l'acte de juger.

Au premier niveau, l'on perçoit une modification formelle dans la silhouette de ce monsieur qui soulève son chapeau, et parfois même, on en tire un renseignement sur son humeur. Cette "signification primaire ou naturelle" se retrouve lorsque l'on observe dans un tableau les objets naturels représentés et l'ambiance générale qui s'en dégage : ce type de signification se fonde sur des faits et des expressions, sur des formes et des motifs (atmosphères, gestes nécessitant une certaine sensibilité pour les comprendre).

Il paraît probable que ce type de signification corresponde, quant à notre projet, au stade B où le champ littéraire s'ouvre, pour l'œuvre, de 60°, à cause du public, entre l'Axe 2 et l'Axe 3,

(au moment où l'œuvre tend à atteindre la célébrité située à l'Axe 3). Les raisons sont les suivantes :

- les règles commandant à une appréciation sont différentes de celles du champ littéraire (donc rien n'empêche d'attribuer à l'œuvre ce que dégage Panofsky pour un tableau) ; la mise en signification de l'œuvre vient du dehors ; l'œuvre est comme un signe, un appel, semblable à cette main levant son chapeau ;

- la découverte d'une œuvre nouvelle se fait bien d'abord par une identification de ses personnages, de son histoire, de son motif (signification de fait), puis par un acte psychologique de sympathie (Panofsky parle d'"empathie" pour désigner aussi une éventuelle antipathie) selon que l'auteur a été expressif ou non (signification expressive) ;

- cette première reconnaissance de l'œuvre est bien à situer entre l'Axe 2 et l'Axe 3, là où l'œuvre est reçue par le (plus grand) public (qu'il y ait succès ou non), dans cette zone mi-substance mi-forme (mi-signification de fait, mi-signification d'expressivité) qui sert à dévier l'œuvre. En ouvrant l'angle interaxial, le public trouble le parcours heureux de l'œuvre, lui impose d'autres directions, soit que l'on imagine le plan du public légèrement oblique par rapport au plan du champ pour l'œuvre, soit que la simple action d'agrandir cet espace modifie et incline le trajet de l'œuvre. On sait, dans les deux cas, que le public penche toujours vers le convenu, vers ce qui a déjà été fait, et assure ainsi une liaison entre les 2 Axes naturellement faussée et obligatoire.

Le deuxième niveau s'apparente pour E. Panofsky à une interprétation du geste commis par cet homme soulevant son chapeau. C'est un geste conventionnel prenant son origine dans la coutume médiévale d'enlever son casque pour manifester ses intentions pacifiques. Ce geste est alors une marque de politesse. Cette interprétation donne "une signification que nous pourrions appeler secondaire ou conventionnelle". Lorsqu'un tableau représente la Cène, poursuit le critique d'art, ou telle histoire mythologique ou hagiographique, nous entrons alors dans l'univers des "thèmes ou concepts spécifiques incarnés en images, histoires et allégories, par opposition au domaine du sujet primaire, incarné en motifs artistiques". Cela suppose une analyse correcte faite de données et d'informations culturelles servant à fonder l'interprétation.

Nous impliquerons ce deuxième type de signification au stade Ca, celui où l'intérêt du public ouvre l'angle antérieur, situé entre l'Axe 1 et 2, là même où l'œuvre est née d'une tension profonde. Lorsque l'intérêt du public se distribue bien, c'est en ce lieu qu'il y a ouverture parce que l'on désire assouvir sa curiosité concernant le pourquoi et le comment de l'œuvre, savoir d'où elle provient et établir les données qu'elle utilise, obtenir en fait un repère originel.

Comme "saluer" renvoie au moyen âge, et la Cène à un texte évangélique, de même considérer une œuvre renvoie à sa formation, à l'utilisation de données culturelles. C'est ce que nous ne pouvions pas expliquer, à savoir que l'œuvre allant vers le 3ème Axe, on ne pouvait comprendre qu'elle soit inappréciée avec les valeurs des 2 autres Axes initiaux. En différenciant œuvre et public, le problème se résout : le public se déplace vers le lieu de création, l'ouvre donc, et juge l'œuvre depuis son origine (ou tente de le faire), c'est-à-dire, selon ses thèmes, ses références, son message, etc.

Cette intervention sur le versant "antérieur" semblable à un recul, a pour effet d'immobiliser quelque peu le mouvement de l'œuvre, de le retarder quant à atteindre l'Axe 3 (nous avons vu qu'elle l'atteignait une première fois déviée, et une seconde fois en imposant son sens sur la signification). Cette période répond à ce que nous avons appelée "l'œuvre en suspens", placée entre les 2 Axes, préparant son second trajet, grâce à une critique plus spécialisée, après un temps d'oubli (alors que le premier trajet désigne une gloire immédiate et générale).

Nous laissons de côté le cas où l'angle ouvert n'est pas entre l'Axe 1 et 2, mais double celui déjà ouvert entre l'Axe 2 et 3. Stade C3. Celui d'une altération. Cela traduit visiblement une déformation dont la cause est à trouver, et les effets. Nous le traiterons donc à part.

La dernière signification s'avère être pour E. Panofsky quand nous donnons au geste de saluer la possibilité de "camper une personnalité", d'environner ce geste d'un arrière-plan historique, de le considérer comme significatif d'une façon d'envisager le monde, d'une

philosophie implicite qui rendent compte d'une nationalité, d'une classe sociale, d'une culture, etc. Cette signification est dite "intrinsèque" ou "contenu". Ces termes ne sont peut-être pas sans ambiguïté et gênent la compréhension dans un sens. Cette signification "rayonne" dans différentes directions, coud passé et futur, élabore un champ de variations. C'est une construction intellectuelle autour de l'œuvre, certes pour en désigner le "cœur", mais aussi et surtout pour en dire le regard sur le monde.

E. Panofsky choisit dans l'art ces scènes de la Nativité qui, au XIVe et XVe siècles, représentaient le lit de la Vierge, et qui, au XVème s.-XVIème s., sont devenues la Vierge agenouillée devant l'Enfant.

Passage d'un schème rectangulaire (lit dans le tableau) à un schème triangulaire (l'Enfant - la Vierge) dont l'origine est dans des textes de réformateurs religieux (Pseudo-Bonaventure, Ste Brigitte)¹⁶.

Nous pensons, là aussi, reconnaître dans ce mode de signification la dernière aventure possible, celle affectant le 3ème versant de la pyramide (entre l'Axe 3 et l'Axe 1), aboutissant à rendre le champ littéraire plat. C'est le stade Da, "équilibre postérieur", parce que l'œuvre a atteint une notoriété qui la fonde d'abord comme unique, lui accorde une vision du monde que l'on va ensuite chercher à imiter (lorsque, célèbre, elle "crible", arrête les autres œuvres, leur impose sa présence). Nous sommes déjà dans le temps où l'œuvre a opéré au sein de la signification, a reçu autour d'elle mille interprétations qui la torsadent (période de distorsions), temps qui annonce celui où elle pourra gêner la naissance d'autres œuvres, avoir des émules, se voir imitée. Cette ouverture d'un angle *devant* l'œuvre ne peut avoir pour effet que d'activer, par attirance, l'œuvre vers l'Axe 3 et au-delà, soit en la "suçant" (resserrement) soit en l'élargissant (évasement) soit en la faisant tournoyer (rotation).

Cela donne cette analogie :

Stade A " champ pour l'œuvre "	Sens
Stade B " immixtion du public "	Signification naturelle (de fait expressive)
Stade C " équilibre antérieur "	Signification conventionnelle
Stade Da " équilibre postérieur "	Signification intrinsèque

On retraduit ainsi le mouvement de l'œuvre courant vers la célébrité, non pas à la surface (l'on sait que l'œuvre heurte l'Axe 3 à plusieurs niveaux possibles, selon les 9 valeurs de l'Axe) mais dans son organisation générale. Le champ littéraire s'affirme comme un plan formé aussi par l'intérêt d'un public : c'est à la fois sa force et sa faiblesse puisqu'il est apte à attirer une énergie extérieure, dont il est, cependant dépendant.

Que permet cette description ? Suffit-elle à améliorer notre compréhension ? Certes, elle confirme le mouvement qui anime le champ littéraire. Mais surtout elle sépare le projet de l'œuvre (obtenir qu'une certaine valeur prise à l'Axe 3 soit admise comme pouvant être liée et incluse à une valeur de l'Axe 2) de l'activité du public. En se plaçant au milieu, avant, ou après, le public

¹⁶ Notre idée que l'œuvre est une fonction (formule) usant de saillances (éléments remarquables énigmatiques) comme de variables, s'apparente à cette phase de Panofsky concluant la signification intrinsèque: "concevoir ainsi les formes pures, motifs, images, héroïnes et allégories comme autant de manifestations de principes sous-jacents... ce qu'Ernst Cassirer a nommé : *Valeurs symboliques*". (p.14).

"considère" cette inclusion : il soutient cette relation, en est le support de transmission, quoique cela même modifie l'inclusion recherchée par l'œuvre, en toute bonne foi.

Si l'inclusion réussit (à savoir lorsque le public trouve dans l'œuvre une humanisation possible : condition nécessaire et suffisante, car propre à la Littérature, ce qui laisse penser qu'en un autre champ, régi autrement, selon d'autres buts, une inclusion manquée dans le champ littéraire peut en revanche réussir), l'inclusion se transforme logiquement en égalité (vérité admise).

Cette égalité ou quasi-égalité convient au dernier stade de la mise en signification (Da), celui où l'œuvre est comprise dans sa vision du monde et dans son unicité. Cela aboutit à en faire un chef d'œuvre, et donc à l'immobiliser : l'œuvre, alors, agit comme un modèle qui s'impose aux œuvres naissantes (cycle du criblage).

Auparavant, l'inclusion s'apparente à une inégalité (= ou =) correspondant au stade de Ca d'équilibre antérieur où nous reconnaissons plus ou moins bien dans une œuvre le thème traité et la justesse de sa présentation. Soit il y a un excès (enthousiasme d'admirateur) soit un défaut (l'écho de certains thèmes est faible ; le poids du passé retient la nouveauté de l'œuvre).

Enfin et premièrement, à l'intérieur de la zone de diffusion (stade B : immixtion du public) l'œuvre est saisie surtout dans l'apparence qu'elle donne à certains motifs plus ou moins reconnaissables, perçus au milieu de la production de l'époque, fragmentés par des expériences personnelles. On reconnaît dans cette approche multiple un détournement de l'inclusion, définie par des déviations : on refait moins le "calcul" de l'œuvre (ce qui la fait naître ou ce qu'elle peut apporter : stade C et D) qu'on ne l'évalue dans ses différents éléments les plus reconnaissables.

Graduation :

La tentation, dans cette représentation, serait d'arriver à graduer l'acte d'apprécier (60° est théorique ; il doit exister un échelonnement de 1° à 59°), ce qui donnerait une esthétique correcte : tant qu'une œuvre n'a pas bénéficié de l'ouverture maximale, elle sera sujette à des appréciations ponctuelles, ne livrant pas tout ce que réellement l'œuvre peut livrer, n'atteignant pas sa limite. Cas plus que fréquent.

Il s'ensuit donc, de notre méthode, plus de questions que d'applications réelles. La théorie le demeure, sans usage, sauf de montrer la complexité sous-jacente de ce domaine du Littéraire. Comment arrive-t-on à voir que le public est intervenu jusqu'à concurrence de 60°, et par trois fois? Si le public intervient moins, qu'arrive-t-il? Est-ce mesurable? At-on des exemples de critique "complète", ayant atteint la limite des "richesses" d'une œuvre?

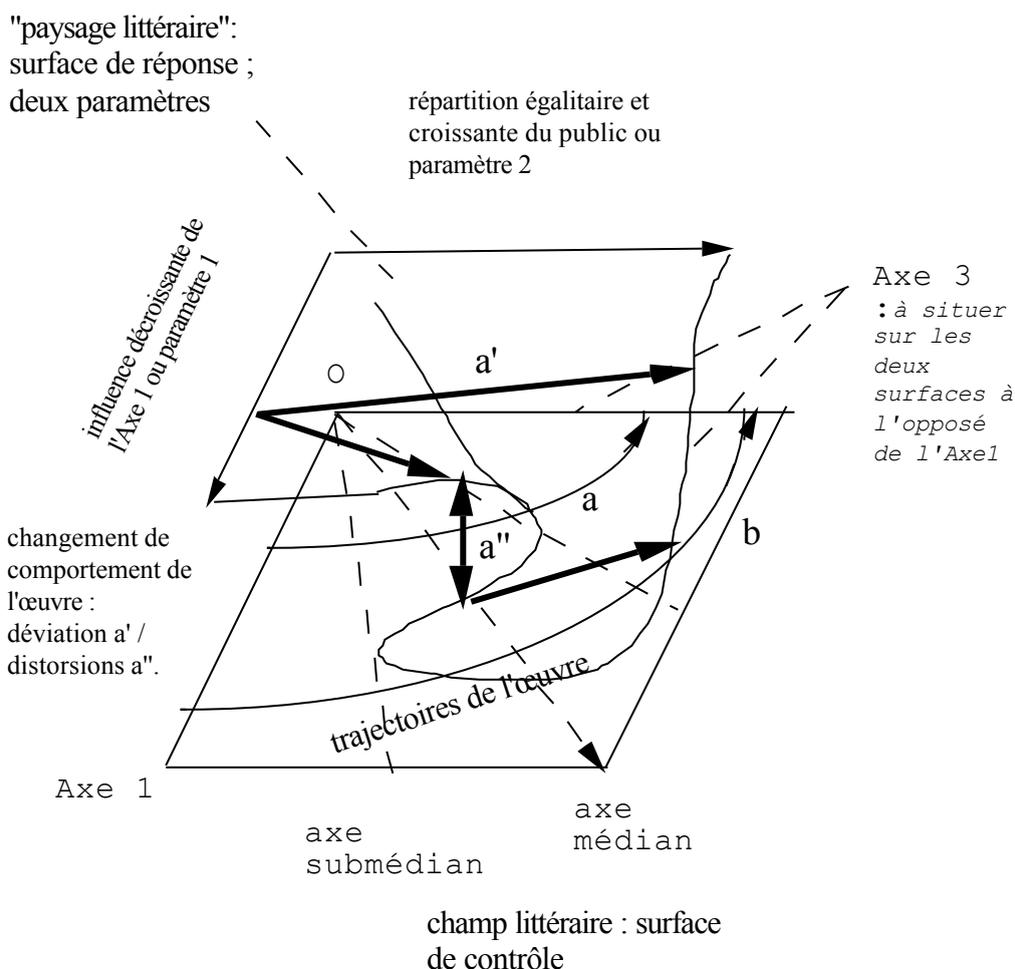
La première réponse à donner tient au fait que le public intervient dans le champ (ou le modifie, selon la perspective choisie) principalement aux axes submédiens et médians, en ces endroits où l'on sait que l'Axe dissocie sa substance de sa forme (ou l'inverse), qui sont plus fragiles (une intrusion peut s'y loger, par nature) et qui permettent que l'œuvre y fasse ses rencontres avec l'extérieur. On a peut-être du mal à graduer l'intervention du public mais l'on bénéficie d'une position. D'autre part l'espace critique traduit ce phénomène que l'œuvre par deux fois est évaluée : une fois à l'axe submédian (déviations assurées) et une autre à l'axe médian (distorsions en cours). Il suffit de se demander quand cesse la distorsion pour donner comme borne le deuxième axe submédian, celui qui approche l'Axe 3. Ce trajet présente visiblement une discontinuité qui, grâce à la topologie thomienne¹⁷, peut être prise en compte : *un saut a lieu dans le comportement de l'œuvre* ; au-delà d'une certaine limite, son système opte pour un autre régime. Etant donné que nous avons un changement d'état (signification reçue) et deux paramètres (public - Axe 1), nous pouvons identifier cet ensemble à la catastrophe de la France et considérer qu'un pli double est formé dont le bord supérieur sera un axe submédian, l'inférieur l'autre axe submédian et le centre constitué par l'axe médian. L'espace critique présente cet aspect sur le champ littéraire qui en contrôle le déploiement. Au lieu d'une graduation hypothétique, nous saurons si l'entrée du public correspond à un angle de 60° quand l'œuvre reçoit une double

¹⁷ Cf. R. Thom : Stabilité structurelle et Morphogénèse, Paris, 1977, p57-97.

évaluation, et à un angle de 30° quand elle n'en reçoit qu'une. Ensuite, il s'agit d'une quantification à ordonner où l'on peut poser que chaque dizaine de degrés est fonction d'une proportion d'œuvres vendues par rapport au tirage, ou s'il s'agit d'un ouvrage ancien, du nombre d'éditions et d'articles recensés : bref, ce n'est pas l'essentiel car il convient de savoir ce qui fonde la valeur d'une œuvre, au milieu des avatars qui lui arrivent, ou même mieux qui pourraient ou auraient pu lui arriver si tout avait été en sa faveur (et donc rien n'empêche de lui faire subir a posteriori ce qui ne l'a pas affecté, de façon à la faire "vibrer" ne serait-ce que pour soi ou à titre expérimental), plus que d'évaluer quantitativement le public.

- Schéma de la Fronce -

(l'œuvre est partagée entre rester près de l'Axe 1 ou subir l'action déformante du public ; elle résout cette tension à un certain seuil par un saut situé après l'axe submédian qui lui fait traverser cette zone intermédiaire ; les trajectoires - a, b - correspondent à la traversée de la fronce - a', a''' - .)



La deuxième solution réside dans l'analyse des cas "pathologiques". Il existe, en effet, toute une zone problématique inverse, celle où le public ne se distribue pas régulièrement entre les 3 Axes (60° chaque fois) mais s'amasse toujours au même endroit (l'amenant à une excroissance de 180° soit 60° d'angle diffusif et 120° de public). Cette possibilité offerte par le modèle a-t-elle un sens ? Si c'est le cas, d'où provient cette mauvaise distribution ?

Nous avons donc un excès. Le public s'investit dans le même lieu, c'est-à-dire refuse à l'œuvre son origine (stade Ca), ces ramifications antérieures s'enracinant dans les richesses des Axes où l'œuvre est née, comme il peut y avoir en plus refus de la suivre dans sa période de criblage où elle inspire d'autres œuvres, où l'appréciation porte sur sa vision du monde (stade D). Si les deux phénomènes se produisent, le public s'accumule entre l'Axe 1 et l'Axe 3, provoquant un gonflement de 120° supplémentaires. L'angle interaxial est alors de 240° (les 60° interaxiaux ; 60° d'entrée du public ; 120° d'entrée en excès du public). Alors, nous demeurons dans l'ordre des significations naturelles, expressives, celles qui demandent du public une "empathie", une sensation brute d'appréciation ou de dégoût qui prend des proportions extrêmes. "Cela me plaît" dira l'un ... ; "cela me déplaît" dira l'autre..., aucune référence n'est avancée, aucun argument, sauf ceux d'un consensus social ("le spectacle était bon car il y avait beaucoup de monde").

Un seuil n'est pas franchi : au lieu de vouloir comprendre d'où vient l'œuvre et donc d'investir ce lieu, le public étale son sentiment, le répand sur une aire qui double (120°). Au lieu d'utiliser l'œuvre à comprendre le monde, on se contente de la célébrer dans sa superficialité.

Cela se traduit pour l'œuvre par une duplication des distances parcourues, un affaissement de la Fronce qui s'évase (la surface supérieure et inférieure grandissant, la "hauteur" diminue, il y a superposition et formation d'un trait nervuré) et en conséquence par une altération de la nature de l'œuvre.

Décryptons le phénomène :

a) situation de répartition égale du public :

- la pliure qui a lieu entre les deux axes submédiens pour un public entrant à 60° correspond à la double évaluation de l'œuvre (déviations ; distorsions).

- dans ce stade interne d'attente où l'œuvre est en suspens, période de "purgatoire" parfois, il y a lieu de comprendre qu'une deuxième entrée du public s'effectue, non pas en cet endroit, mais antérieurement, là où il y a eu création (entre les Axes 1 et 2). Cela explique que le trajet de l'œuvre soit arrêté, comme repris en arrière, ce qu'énonce bien le schéma de la Fronce, parce qu'une énergie retient le mouvement et l'inscrit en "pointillés", dans une région instable, pliée.

- enfin dans le stade où l'œuvre sort de cette poche d'attente pour l'Axe 3 et au-delà (criblage), il faut comprendre qu'une entrée postérieure de public (stade D) concrétise ce mouvement, et l'attire parce que la métamorphose subie par l'œuvre (ses distorsions) sont suffisamment étranges pour intéresser et susciter une curiosité autre que celle d'une appréciation (nourriture nouvelle pour l'imaginaire).

La Fronce permet là une explication des enjeux particulièrement utile.

b) situation de répartition cumulative :

- le pli formé par l'entrée du public (60°) se distend par deux autres entrées successives, ce qui, sur la surface de contrôle du champ littéraire aboutit à agrandir l'espace entre les deux axes submédiens sis entre l'Axe 1 et 3.

- l'énergie de l'œuvre est alors immobilisée peu à peu (la distance fait décroître son mouvement) ; son trajet fait de déviations s'allonge et devient alors ce qu'il y a de plus manifeste dans l'œuvre. Les possibilités d'errance se multiplient parce que les sillons de réceptivité s'affaiblissent.

- enfin l'énergie devient la forme remarquable, la fin en soi de l'œuvre, alors qu'elle est née d'une tension entre deux axes et tend à établir une relation avec le troisième Axe. Elle ne peut plus espérer être jugée sur ces prétentions (il faut un stade C pour retrouver la tension créatrice, et un stade D pour appréhender l'atteinte de l'Axe 3) et une perversion s'opère : l'énergie qu'elle représente se solidifie en une forme attractive, sa formule semble sa seule finalité, sa méthode et

ses procédés nourrissent seuls l'intérêt. Elle ne produit plus cette humanisation propre à la littérature mais devient une technique et un usage.

La Fronce tend bien à s'effacer, au profit d'un espace lisse aux mailles lâches.

Exemple cinématographique :

Un film dit "péplum", de grande consommation, adhère tant à son idéal "d'empathie" que seule la formule est regardée et se substitue aux formes culturelles utilisées. La couleur locale, la reconstitution du décorum, une intrigue romancée suffisent, c'est-à-dire attirent et fixent l'attention. Le public se mobilise ainsi et immobilise l'énergie de l'œuvre en une série de recettes là où cette énergie devrait fonder une relation nouvelle entre des valeurs d'Axes différents. Le "mode d'emploi" est tout prêt et devient finalité. Les relations entre les personnages (en fait les acteurs) sont évidentes, connues, attendues et aimées ; elles focalisent l'attention alors que le cinéaste aimerait que l'on étudiat d'où viennent ces personnages et la vérité humaine qu'il réussit à transmettre.

Cela invite aussi à dire que ce phénomène d'immobilisation de l'énergie de l'œuvre par un public "empathique" peut advenir à toute œuvre, laquelle est altérée dans ses termes (les éléments marquants deviennent un prétexte, une formule ; les procédés et les relations-standart deviennent l'élément marquant). Toutefois comment comprendre que de telles œuvres sur-appréciées en cette zone puissent trouver des imitateurs, si, d'après notre modèle, cela ne se peut qu'en obtenant une évaluation sur le "versant postérieur" ? En fait, même si l'œuvre n'est pas reconnue dans l'universalité de son message, elle atteint l'axe 3 et peut donc servir de repère pour d'autres œuvres l'imitant (comme le dit l'expression "se frotter au succès" pour en profiter). Voir le chapitre suivant.

Il suffira de savoir quand se développe un public de cette façon, doublant l'aire. On en sait déjà le résultat.

Déformation du champ littéraire :

Si nous prenons pour base non plus l'espace du public contrôlé par le champ littéraire mais l'espace réel déformé par l'activation de l'œuvre, et cela à des fins de vérification de l'analyse par le biais d'une autre perspective, nous dirons que la distribution du public entre les 3 Axes correspond à trois bassins qui se remplissent : dès que le premier est suffisamment plein, l'intérêt du public s'écoule vers le second, et ainsi de suite. L'écoulement peut se faire grâce au chemin que l'œuvre a ouvert : cela constitue un canal vers le bassin antérieur pour une signification secondaire, dite "conventionnelle" (schèmes, thèmes, concepts, histoires). Ensuite, pour atteindre le 3ème bassin, deux chemins sont possibles (et nous n'avions pas cette possibilité dans l'explication précédente) : soit en suivant l'œuvre au-delà de l'axe 3 ou en la précédant, soit en passant du second bassin vers le troisième (mouvement inverse au parcours de l'œuvre), ce qui suppose qu'une autre œuvre issue des 2 mêmes Axes - mais allant en sens inverse - ouvre un chemin dans cette direction.

Cette description sert uniquement à montrer qu'il existe des seuils à partir desquels un bassin cesse de croître et un autre bassin s'emplit.

Si ces seuils n'existent pas, en raison d'une quelconque obturation, le premier bassin seul enfle, ce qui aura certainement aussi pour conséquence d'altérer l'acte d'appréciation de l'œuvre, non pas dans son accès seul à l'axe, mais dans le jugement esthétique de sa nature : l'œuvre est rigidifiée, et la relation qu'elle tente d'établir oubliée. Par suite d'un nouveau seuil non franchi, le premier bassin accapare l'intérêt du public et s'ouvre d'autant (soit 60° supplémentaire). L'œuvre n'est donc pas comprise dans ce qu'elle apporte de nouveau, dans ce que ses choix relèvent comme vision du monde alors que ce regard pourrait modifier la perception à venir.

Le public - dont la manifestation est toujours traduite par une augmentation d'espace -, après avoir solidifié l'énergie qu'est l'œuvre, tend à "aplanir" par différentes distensions, l'œuvre, ce mini-monument érigé et dressé pour la contemplation des foules, lequel, par suite de la surface s'élargissant, subit symboliquement un identique étalement, semblable à un "arasement".

Cela se traduira (paradoxalement puisque l'œuvre est trop connue) par un désintérêt progressif du public pour une œuvre qui ne surgit plus, parce que le public trop nombreux ne peut que l'abaisser, l'aplanir, l'araser, en raison du processus spatial décrit. Alors plus rien de

l'œuvre ne semble devoir arrêter l'attention et, telle une cité engloutie sous les sables, elle finira à peine évoquée par quelques érudits.

Cet effacement manifeste nie ce qu'il y a de "coupure" dans une œuvre. Elle est ramenée à une présence naturelle, continue, soit pour être oubliée (le calme plat des cimetières), soit comme élément enchaîné à d'autres éléments d'une tradition permanente, à la manière d'un fragment épars.

L'œuvre se déforme : elle devient "informe" ou bien elle est "forme alignée", selon que le public se désintéresse, ou qu'il gomme les différences et fait de l'œuvre une chose "naturelle", digne d'une conformité, d'un stéréotype culturel.

Immobilisation, dégradation, deux maîtres-mots d'un processus dont nous pressentions l'existence lorsque nous établissions dans le modèle que l'œuvre, au lieu de courir vers l'Axe 3 de sa célébrité après déviation et distorsions obligées, n'arrivait pas à franchir l'espace interaxial, était renvoyée à son domaine et à glisser le long de l'axe submédian.

Car il s'agit bien pour l'œuvre d'une célébrité en échec même si momentanément son immobilisation peut faire illusion, ou sa trop grande diffusion.

Or ce phénomène a de nombreux témoins (désabusés) et il est, somme toute, plus normal que le précédent (où le champ critique est également distribué).

Le fait que l'espace s'agrandit par suite d'un public envahissant, conduirait à infinitiser le trajet de l'œuvre et à la renvoyer vers son domaine d'origine. Analogie avec une flèche dont la cible s'éloignerait ou serait reculée.

L'analyse débouche donc sur un paradoxe : la distribution régulière du public est relativement rare ; l'accumulation du public n'est pas exceptionnelle et anormale, mais courante et souhaitée.

Que souhaite, en effet, l'auteur, si ce n'est que son œuvre soit connue du plus grand public ¹⁸ (cette extension correspond pour nous à un écartement spatial des axes)? G. Lanson, dans une étude ancienne ("L'immortalité littéraire" in Hommes et Livres -1895, où il discutait le livre de P. Stapfer Des réputations littéraires), avait raison de souligner que l'auteur ne souhaite pas tant une gloire posthume, "mais il semble que nos auteurs à succès cherchent à étendre leur personne dans l'espace" ¹⁹ plutôt que dans le temps. Quand on borne ses pensées à la terre, quand on pense que la vie qui peut manquer de jour en jour est la seule vie, le souci d'être le plus possible l'emporte sur celui d'être le plus longtemps possible...Au lieu d'envoyer son œuvre à la postérité, on songe à lui faire faire le tour du monde" (p. 313).

Quoique G. Lanson estimât que le problème de la gloire était indécidable, il faut remarquer que le désir de l'auteur, de plus, s'accorde assez bien à celui du public qui trouve plus commode de se plaire à une œuvre (son "empathie") plutôt que de rechercher d'où elle provient et la vision du monde qu'elle véhicule (cela suppose plus d'efforts) : "Les peuples jeunes... ne vont pas au-delà de la jouissance immédiate et directe qui sort de l'œuvre, et ils arrêtent leur curiosité à l'œuvre... L'extension, parfois le transport de l'intérêt du livre à l'auteur est un raffinement, peut-être une perversion du sens littéraire ; le plaisir esthétique commence à se déplacer par là, et tend déjà à se résoudre en connaissance positive" (p.299)

Rien n'est plus juste que de dire que naturellement le plaisir esthétique du public est suffisant. L'anormal est dans cette distribution de l'intérêt du public (sorte de "perversion") au-delà de cette zone.

¹⁸ Quel est l'auteur qui voudrait que son œuvre ne soit pas connue de telle catégorie sociale par exemple ? Quel ésotérisme est-il vraiment souhaité ? Faut-il se souvenir de ces auteurs qui, en se mariant, doublent le nombre de leurs lecteurs et les croire heureux ? Certes, P. Valéry préférerait être lu cent fois par un individu qu'une seule fois par cent individus mais cela tient trop de la boutade.

¹⁹ C'est nous qui soulignons.

Tout concourt - de l'auteur au public - à rendre l'œuvre immobile (statufiée et sacrée) et à la diluer dans une diffusion dédifférenciante. Un excès de gloire qui s'exprime par une spatialité étendue, nuit terriblement à l'œuvre, si on admet qu'elle est, avant tout, une énergie. Le savant humoriste anglais prétendant que le meilleur moyen de faire du tort à une idée, c'est de la diffuser et d'y contribuer, trouverait là une confirmation objective, spatialisée.

Ce propos n'a rien à voir avec la situation inverse de l'œuvre méconnue, oubliée, dépréciée injustement, ce qui correspond à aucune entrée du public (soit 0° à environ 20°). Mais le trajet d'une œuvre hyper-connue et celui d'une œuvre hypo-connue ont cette similitude de s'immobiliser près de l'axe submédian propre à l'Axe 1, c'est-à-dire de rester dans la zone d'influence de l'Axe 1, et de tendre des "fils" trop lâches avec l'Axe 3, celui des valeurs de la cible qui saturent et donnent un sens à l'œuvre. Certes l'œuvre médiocre y gagne en audience immédiate d'autant que son accrochage à l'Axe 3 réduirait ses prétentions en dévoilant justement sa faiblesse d'accrochage.

Il existe de nombreux témoins regrettant ce qui peut arriver de tel à une œuvre (ou à un ensemble d'œuvres, soit une culture) parce qu'ils sentent qu'elle demeure une énergie ou devrait le rester. C'est un constat fréquent dont les causes sont à chercher dans cette voie.

Un homme voit que les images, les œuvres, les croyances qu'il aime et qui l'ont fait vivre, disparaissent. Cette culture était celle de son enfance, d'une époque, de ses ancêtres... Tout cela disparaît, soit est détruit, est condamné, soit laisse indifférent, est oublié... etc.

Or, ce problème a existé lors une révolution (où des hommes ont vu ce qu'ils aimaient être voué aux gémonies ; que l'on pense récemment à ces formes d'hérésie où tout un peuple s'engouffre et dont nous parlent Th. Mann et H. Hesse, assistant à la mort d'un type de culture humaniste, et qui a motivé la réaction d'E. Panofsky.

Mais ce problème est celui de toute culture affrontant une autre culture plus efficace, si bien que l'ancienne culture "ne passe plus", et pour reprendre cette expression heureuse, c'est à un véritable "défi du passé" que l'on est confronté : comment réussir que les valeurs du passé estimées essentielles puissent se communiquer à d'autres générations ? Problème excédant le domaine du littéraire puisqu'il touche toute forme de croyance.

Mais encore, ce problème propre aux "fins de régimes", ou aux "acculturations nouvelles", est d'ordre psychologique et social : toute vie d'homme est en soi une fin de siècle, où, ce qu'il a célébré durant sa jeunesse, est quelque peu usé (et telle œuvre ne fascine plus comme avant); d'autre part, dans les sociétés mobiles, nombre de métiers disparaissent affectant les idéaux d'une classe sociale qui en vivaient, et donc les œuvres qui exprimaient ces idéaux (l'art de la conversation dans les classes mondaines d'antan, par ex.).

Que traduit donc ce type de témoignages (que nous pourrions multiplier) ? Rien d'autre que ce phénomène d'immobilisation et de dégradation. Une œuvre (en général) est comme "figée" (pièce de musée, montrée à l'admiration, en réalité surtout mise à l'écart), puis s'effondre dans l'indifférence et le non-vécu.

L'amoureux véritable ne saurait le supporter, qui préférera toujours une réalité vivante, riche d'une histoire et d'un projet, à un reflet glacé et évasif.

Cela signifie aussi qu'une œuvre pourtant célébrée, c'est-à-dire selon une bonne distribution, peut se voir, pour des raisons pour l'heure annexes, victime d'une excroissance du public, comme si l'intérêt des deux bassins refluit et se reversait dans le premier (ce qui, en soi, n'est pas une mauvaise description).

Le biais sociologique :

Le champ littéraire est trop lié au pouvoir critique pour que nous ne nous demandions pas ce qui affecte ce pouvoir critique en soi, non dans son intervention avec le Littéraire mais dans sa propre énergie se constituant. Posons qu'il existe des circonstances favorisant ce jeu mené par le public et l'auteur, aboutissant à une excroissance du public, et par là-même défavorisant le poids de "l'amant" (le public amoureux d'une relation) et de l'œuvre. Par une formule nous

pourrions résumer ce que nous venons de dire : "*public-auteur*" s'oppose à "*amant-œuvre*" car leurs désirs ne se rejoignent pas.

Pour cela, l'approche sociologique de P. Bourdieu (La Distinction, Paris, Seuil, 1979) s'intéressant à la façon dont le goût se forme selon la classe sociale a-t-elle un sens pour nous ?

Quelques réserves préliminaires :

a) le point de vue de l'auteur est "marxisant" : le goût est le produit des classes sociales, et seulement. C'est méconnaître fondamentalement toute anthropologie de l'imaginaire (qui transcende toute classe), tout enracinement régional et historique, toute influence du religieux.

b) on comprend mal l'acharnement de l'auteur à l'égard des classes moyennes, dites petites-bourgeoises qu'il voit trahir leur origine populaire et imiter simiesquement les classes dirigeantes. D'où un goût hybride. En quoi cette forme de goût serait-elle méprisante pour un regard objectif ? De quels non-dits l'auteur est-il victime ? Quel refus de la circulation sociale entretient-il ?

c) passer en revue le goût français à notre époque sans tenir compte des influences culturelles étrangères (américanisation), relève de l'ethnocentrisme. Cela revient à négliger ce qu'une "culture de masse" en tant que nouvelle donne peut provoquer comme changements sociaux et culturels.

Chaque classe est, selon l'auteur, productrice, non seulement de choix culturels (ce qui nous intéresse moins) mais surtout de modalités constitutives de son goût. Voici un bref résumé de l'analyse :

a) La classe dominante se subdivise en possesseurs du capital économique (au capital culturel moins élevé) et en possesseurs du capital culturel (au capital économique inférieur), soit entre professions libérales (patrons, avocats...) et professions intellectuelles (universitaires, cadres supérieurs).

Outre des différences évidentes de politique culturelle, les uns comme les autres cherchent à s'approprier l'œuvre pour se différencier et marquer les distances. Mode d'appropriation réelle (achat) ou symbolique (critique). Goût de la possession exclusive. Sens de la distinction. Logique de l'exclusion. Volonté d'écart par rapport à un ordre naturel jugé animal.

b) Les classes moyennes sont partagées entre le haut auquel elles aspirent et le bas d'où elles viennent. Du coup, leur goût a ce double versant : une volonté de se hisser vers les grandes œuvres, et une inclination vers les plaisirs populaires. Pour se hisser, il faut de la rigueur, esprit d'économie, une part d'autodidactisme, mais il faut aussi se détacher du bas, rompre avec une solidarité, montrer que l'on a de la culture. Cela donne un goût mixte, fait d'un bric-à-brac, et d'une quasi-adoration de la culture.

P. Bourdieu distingue aussi cette ancienne petite-bourgeoisie d'une nouvelle (profession de présentation et de représentation), issue souvent des classes supérieures, et qui se venge de son échec par un goût pour le marginal (l'anti-culture), l'expression de son "moi", la morale du plaisir.

Dans les deux cas, goût pour "l'envol social", peur du classement, rêve d'une transcendance.

c) La classe ouvrière et paysanne manifeste son goût pour ce qui est substantiel (le fond préféré à la forme), puissant et fort (respect pour la force), et conforme à sa situation (solidarité de condition : toute volonté de se distinguer est vécue comme "faire des manières" et comme une trahison larvée). "L'univers des possibles est fermé" (p.444) ; "homogénéité de l'univers social", tout cela reflète l'acceptation d'une domination dont on mesure les effets à la distance qui sépare cette façon de vivre de la culture dominante. Le goût est dit recherche du simple, du modeste, du nécessaire, de l'avantageux, du pratique ; cette esthétique refuse toute gratuité (surtout formelle), tout ce qui est inutile ou non naturel (la culture est ramenée à du naturel).

Oublions le pur aspect sociologique pour se concentrer sur ces trois modes d'appréciation dans ce qu'ils peuvent définir des dynamismes.

Le premier - celui des classes supérieures - nous paraît assez bien définir le bassin de critique où l'œuvre est considérée dans son origine, son écart par rapport à la tradition, son système de conventions à reconnaître (Ca).

Le deuxième - celui des classes moyennes - est symptomatique d'un bassin de critique où l'œuvre est vécue comme portant sérieusement un regard sur le monde (signification intrinsèque) ; il nécessite de se projeter dans une sorte d'universalité, utilisable, imitable (Da).

Le troisième - celui des classes dominées - convient au premier bassin où l'œuvre est appréciée selon la dose de plaisir qu'elle accorde, puis selon sa fonction évidente et naturelle - (d'où une immobilisation et une dégradation de l'œuvre devenant utile et banale, cela si l'on adopte l'optique de l'œuvre et de l'amant) - (B, Cb, Db).

Mais là s'arrête l'analogie, car ces modes, s'ils sont peut-être, statistiquement dominants dans une classe sociale, n'en sont, à notre avis, pas moins opératoires à tous les niveaux de l'échelle sociale, d'autant que la spécialisation des arts rend chacun plus ou moins "béotien" dans au moins l'un d'eux. Et rien n'empêche "l'aristocrate" de porter un jugement jouissif sur une œuvre, comme l'ouvrier de voir dans une œuvre de quoi rêver, etc. Ce que l'analyse sociologique peut apporter est autre, à savoir de considérer une dynamique sociale. Rappelons les données.

L'œuvre a son propre projet (parfois différent de celui de son auteur) : se veut-elle "grand public" (espace critique maximal), "sérieuse" (espace du 3ème bassin), "originale" (espace du 2ème bassin) ?

Nous aurons donc une première ébauche de résultat : les classes sociales permettent la distribution régulière du public parce qu'elles véhiculent des modes d'appréciation spécifiques mais l'existence d'excroissance du public démontre un consensus où toutes les classes sont confondues et où l'acte de juger est le même. On en appelle alors au même mode de juger, que l'on vienne d'en haut, du milieu, ou d'en bas. Et c'est ce que souhaitent le plus souvent l'auteur et le public tandis que l'œuvre et "l'amant" veulent de la distinction et de la projection. A. de Musset le souligne ainsi (Salon de 1846) : " une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, vit à deux conditions : la première, de plaire à la foule, et la seconde, de plaire aux connaisseurs. Dans toute production qui atteint l'un des deux buts, il y a un talent incontestable. mais le vrai talent, seul durable, doit les atteindre tous deux à la fois. "

La distribution du public dans les trois bassins dépend de l'existence de classes sociales différenciées et s'opposant entre elles. Toute uniformisation culturelle aboutit à loger le public dans un seul bassin, et à provoquer un sur-développement. C'est même la tendance la plus commune.

Toutefois cette thèse nécessite des distinguos. Au niveau inné (biologie de l'instinct), le désir de marquage ("se distinguer" par une possession), le besoin du rêve ("s'épanouir" hors contraintes ou les transposer pour les résoudre), l'acte de se grouper (solidarité chaleureuse), existent tous trois en dehors de toute classe et de toute volonté de se classer. Ils fonctionnent à l'intérieur de tout groupe. Cela explique que le public puisse se distribuer régulièrement lorsque rien n'agresse ces formes instinctuelles.

Or, deux circonstances peuvent nuire à leur manifestation :

a) - Il est souvent cas des effets négatifs de la société de masse et de la culture de masse qu'elle engendre (déréalisation, surinformation, absence d'expériences vécues, autisme...) ; tous les événements placés sur le même plan, fragmentés, enlèvent au monde sa réalité, son caractère unique, etc. Le public qui se constitue en ces conditions, est passif (spectateurs consommant) et apprécie l'œuvre déjà toute prête, ne nécessitant qu'un effort minimum d'assimilation (la durée est niée, qui permettrait de saisir peu à peu de l'œuvre ; on la préfère aisée, immédiate).

On comprend, dès lors, que le public ne se distribue pas régulièrement, mais s'accumule là où l'acte d'apprécier est empathique, hédoniste, fondé sur des apparences, et une superficialité certaine. Bien des œuvres joueront ce jeu, s'y adaptant parfaitement, perversions supplémentaire puisque l'œuvre devrait se dissocier du désir de son auteur, alors qu'ici elle s'y conforme. Quant à l'œuvre véritable, elle sera dans ce réseau infini d'images toutes faites, rigidifiée : on fera de son énergie (formule ou procédé) une fin en soi et cela seul suffira ; on retiendra d'elle sa technique car cela seul est visible, médiatique, accessible à tous.

b) - Un autre cas réside dans le heurt de deux cultures. La plus faible a un champ littéraire et critique qui subit le choc de créations vivantes et attractives, si bien que les formes anciennes vont être simplifiées, amoindries, perdre de leurs saillances. Le public ne peut plus les reconstituer ni les utiliser pour médiatiser son "rapport" au monde. Il y a bien écrasement, et donc dégradation de l'œuvre. Le public les éloigne de sa conscience et n'en fait plus son horizon. Elles se primitivent.

La distribution régulière du public est donc d'un mécanisme délicat, en butte à bien des oppositions (l'auteur, le public, la société, la concurrence culturelle). Même commencée, elle peut régresser.

L'accumulation est plus fréquente, selon trois modalités graduelles (60°, 120°, 180°) : empathie, immobilisation, dégradation.

La distribution régulière, due à la présence de classes sociales, d'instincts innés, de la vivacité d'une culture et de son hétérogénéité, est plus rare. Ses modalités sont : l'empathie, la reconnaissance, l'usage projectif. Ce qui l'autorise cependant c'est l'existence de classes d'âge qui imposent à l'individu pensant des modifications dans son art de juger : la jeunesse hésitera entre l'adhésion immédiate et la recherche d'un sens universel, l'âge adulte penchera aussi pour l'immédiateté mais s'interrogera sur l'origine, et l'âge mûr établira un lien entre l'origine et l'universalité exposée. Cela égalise les données et corrige l'inégalité de répartition du public quasi-évidente. L'analyste historien se trouve muni de moyens pour comprendre la sur-représentation d'une œuvre célébrée ou d'un type d'œuvres tandis que l'échec ou l'insuccès de certaines œuvres au même moment proviendra du fait qu'elle réussisse une triple appréciation qui les rend moins glorieuses en apparence. Il est vrai que l'historien de littérature générale ne tient pas compte de ces seuls succès mais intègre d'autres facteurs pour retenir les œuvres importantes, qu'il ne nous fait visiter que les hôtels de luxe là où l'analyste historien accepte de descendre dans les auberges. Il est dommage qu'on ne sache mieux distinguer l'œuvre qui fut un grand succès pour s'imaginer quelle était l'attente du public d'une époque, peignant ainsi la vie littéraire réelle, de l'œuvre marquante pour ce qu'elle dit de neuf et qui fut appréciée aussitôt, peu à peu, par hasard, ou cahin-caha. Trois facteurs d'appréciation idoines pour la constitution d'une histoire raisonnée de la Littérature²⁰ se manifestent : succès populaire ; succès interne (écoles artistiques rivalisant, clans des anciens, clans des jeunes) ; succès d'invention du réel (extension de M, V, E) où une œuvre s'impose pour ouvrir une problématique et intéresser à un aspect inconnu du monde (comme la montagne avec Rousseau, l'exotisme avec Bernardin de Saint-Pierre, l'enfance avec V. Hugo, etc.). On y retrouve nos trois bassins : respectivement "immédiat", "originel", "universel".

Peut-on maintenant par le biais de la sociologie tenter de mesurer l'ouverture des angles là où nous obtenions un positionnement et un changement qualitatif ? Quand passe-t-on de 10° à 20°, et ainsi de suite jusqu'à 60°, puis dans un autre bassin ou jusqu'à 180° ? Nous proposons ici un deuxième mode d'évaluation, non plus fondé sur la proportion d'ouvrages vendus par rapport au tirage et qui nous paraît plus complexe. Une quantification formelle est employée plus que numérique. Quoique la question soit annexe à notre propos, nous avons peut-être intérêt à l'évoquer vu l'importance contemporaine dans les esprits du public.

²⁰ On établira par le biais d'une carte générale regroupant différentes activations du champ littéraire (IIIème partie - B - De la carte littéraire) l'articulation conceptuelle à l'origine de ces succès (certaines idées imposent un autre regard sur le réel, un mode de saisie et d'apparition s'observe). Il faut penser que ce mode de saisie appliqué à une situation a pour effet l'apparition d'un aspect jusque là ignoré : V. Hugo est le premier à mettre en scène l'enfant, à lui donner un rôle et une parole, à le rendre intéressant à l'adulte, parce qu'il saisit la réalité selon un principe de "dédoublément", - toute forme de vie même fragile ou blessée tend à s'épanouir ; la forme initiale se renverse en un double grandiose ou flétri ; passé et futur se répondent - dont l'enfant devient la figure exemplaire.

Les mesures (60°) sont évidemment un support mais chaque fois que l'œuvre est "reprise", nous pouvons dire que le champ critique s'élargit.

Chaque "reprise" sera donc l'unité correspondant à un nombre déterminé de degrés.

Combien de "reprises" existe-t-il? Elle sont souvent quasi simultanées. Soit :

- 1) l'œuvre est lue ; première ouverture.
- 2) l'œuvre est relue (sous forme de films, bandes dessinées, remake ou d'une relecture); deuxième ouverture.
- 3) l'œuvre est glosée (articles, média, interviews...)
- 4) l'œuvre est traduite (dans des langues dominantes, puis plus rares)
- 5) L'œuvre est simplifiée (conte à l'usage des enfants).

A chaque reprise, le champ s'élargit donc de 12° (60 ÷ 5). Il eût été trop beau de tomber sur 6 reprises.

Enfin, on peut estimer que la satisfaction retirée par ces reprises est inversement proportionnelle, et diminue d'autant.

A vrai dire, cette baisse de la satisfaction n'est valable que pour un bassin, celui de la première signification dite "empathie" (amusement, agrément...)

Si maintenant, le champ critique continue à s'ouvrir, la satisfaction va tendre peu à peu vers zéro.

Si d'autre part, la distribution du public a lieu et que s'ouvrent 2ème et le 3ème bassin critique, la satisfaction change de nature et les "reprises" se reforment selon une nouvelle optique. (On peut lire une œuvre au 1er degré puis au deuxième et troisième : on en retire un plaisir, une compréhension, un savoir-faire).

On pourra ainsi "mesurer" si le champ critique s'est totalement ouvert ou non, à suivre les 15 possibilités offertes (5 fois 3) car il y aura des preuves et des faits objectifs (articles, films, traductions,...) indiquant sa triple ouverture. Il "suffira" de les classer.

Quant à affecter des durées à cette représentation (distribution ou accumulation du public), comme en économie, il nous semble que le 1er bassin est dans le court terme, le 2ème dans le moyen, et le 3ème dans le long terme, parce que l'un est un plaisir immédiat, l'autre vise la distinction, l'autre l'éternité (transcendance). En littérature, le court terme vaut pour une demi-génération (15-20 ans), le temps d'une mode pour une classe d'âge : le moyen terme s'étend sur une génération (30 à 50 ans) - certains auteurs sont ainsi consacrés et leurs œuvres lues pour "faire bien"; le long terme arrive au double de cela, soit 90 ans à 190 ans, (15 + 30 = 45 x 2; 45 + 50 = 95 x 2) un siècle à deux siècles, - l'œuvre est lue pendant deux siècles, c'est-à-dire semble encore contemporaine ou presque (au-delà, l'œuvre n'est plus une référence vivante, ce que l'on voit bien à notre époque où l'on cite communément rarement au-delà des auteurs romantiques)²¹

Là s'arrête ce que nous pouvons appréhender de l'acte d'apprécier et de ce que cet acte produit comme effets sur le champ littéraire. La description proposée voulue plus subtile et complexe doit renseigner sur plus de phénomènes qu'elle tente d'intégrer selon une suite cohérente, en faisant appel à des données et théories extérieures au champ littéraire. A ce propos, on découvre que le champ littéraire possède cette qualité d'accepter en son sein une "énergie étrangère" (l'acte d'apprécier) qu'elle partage à d'autres régimes (le sport, la gastronomie, par ex.) et en particulier le régime de pure expressivité (E : musique, danse, mime...). Mais son acceptation y est plus essentielle et vitale. M et V y sont bien moins sensibles (on n'apprécie pas un fait religieux, ou une théorie scientifique : on y adhère ou l'on vérifie).

¹⁴ Certaines œuvres, va-t-on dire, sont lues quoique fort anciennes. Certes, mais cela correspond toujours à ce qu'on leur donne une nouvelle origine et donc, un nouveau départ. Il y a donc illusion d'une célébrité permanente, alors que l'étude précise montre de véritables "trou" ou périodes où l'œuvre est ignorée, oubliée, morte.

Toutefois, cette énergie acceptée subit une modification : *l'acte d'apprécier n'est pas une collection de jugements particuliers, de plaisirs personnels assouvis, il se mue en une dynamique structurée imposant ses règles sur notre propre liberté appréciative, il devient cette "célébrité" escomptée* . La célébrité, c'est une énergie qui ouvre peu à peu le champ littéraire, se répartit en différents bassins de façon égale ou irrégulière, assure une liaison entre les Axes, fait appel à des divisions sociales et à des réflexes instinctuels qu'elle canalise, a une durée d'excitation. Le champ littéraire est responsable de la structuration interne et forte de cette énergie (au premier abord désordonnée et multiple). Il offre à l'individu l'occasion et la matière d'exercer et de développer son goût. Il est donc responsable d'une identité culturelle particulière (offrir à l'admiration des hommes des œuvres humaines immatérielles) : ces cultures-là sont d'essence monarchique.

Cela n'a, bien sûr, rien à voir avec le système politique réel, mais si, ce que l'on nomme actuellement la culture, (qui a pu s'appeler civilisation, éducation et humanités, ou savoir-vivre, avec les distinctions afférentes nécessaires) est en soi un "pouvoir", alors son principe est bien d'essence monarchique. En effet, on distingue, avec justesse, trois exercices et présences du pouvoir : sur les biens (économie), sur les hommes (politique), sur les signes (culture). Et si, dans les deux premiers pouvoirs, des régimes despotiques ou démocratiques ont pu s'installer, rien n'indique que dans la culture, il en soit ainsi et que cela puisse se faire. Sa nature suppose des distinctions, la gloire, l'ambition, mais aussi la flatterie, la trahison, les coteries, etc. Tout acte d'appréciation suppose une hiérarchie et des dégoûts que le champ littéraire réussit à diviser à l'infini et à ordonner selon des préférences momentanées.

C'est pourquoi nous aimons ce passage de Montesquieu (De l'Esprit des Lois, livre III, Chapitre VII) en l'appliquant non plus au politique mais à la culture : "le gouvernement monarchique suppose, ..., des prééminences, des rangs, et même une noblesse d'origine. La nature de "l'honneur" est de demander des préférences et des distinctions... l'ambition ... a de bons effets dans la monarchie ; elle donne la vie à ce gouvernement ; et on y a cet avantage, qu'elle n'y est pas dangereuse, parce qu'elle y peut être sans cesse réprimée... l'honneur fait mouvoir toutes les parties du corps politique ; il les lie par son action même ; et il se trouve que chacun va au bien commun, croyant aller à ses intérêts particuliers... N'est-ce pas beaucoup d'obliger des hommes à faire toutes les actions difficiles, et qui demandent de la force, sans autre récompense que le bruit de ces actions?"

Nous disons bien que la culture est d'essence monarchique (gouvernement d'un seul appuyé sur de nombreux pouvoirs intermédiaires : le monarque est ici l'œuvre, et les pouvoirs annexes sont le public sous ses différents modes) et non aristocratique. La distinction de Montesquieu est importante : lorsqu'une classe - la noblesse - a le pouvoir, son principe n'est plus "l'honneur" mais la "modération" (à mi-chemin entre le despotisme et la démocratie) ; la noblesse se doit de se réguler elle-même, d'exercer une surveillance interne entre ses pairs afin d'éviter que l'un d'eux l'emporte, tout en exerçant sur le peuple sa tyrannie.

Aussi, toute culture devenue "aristocratique" pervertit le champ littéraire : la bienséance, l'édulcoration et l'absence de libre-pensée en sont les traits. Immobilisme et répétition bloquent le mouvement inhérent au champ littéraire. Le public ici s'amasse dans l'espace interaxial antérieur à la diffusion. C'est ce que l'on nomme une "intelligentsia", qu'elle soit réellement liée à une classe dominante (noblesse, commerçants, prolétariat...) ou à une fonction (scribes, professeurs, religieux,...). Les pouvoirs intermédiaires prennent la place de l'œuvre qui régresse au rang d'instrument de consensus interne à cette classe ou au rang d'esclave (bafouée, interdite,...) alors que l'œuvre rêve d'être reine.

Quant à ceux qui songent à rendre la culture, en tant que pouvoir, proche d'une essence démocratique, leur attitude est erronée : le public veut des œuvres qui lui soient conformes, et appelle de son suffrage des révélations, des confidences, des accusations, des pamphlets ou panégyriques. Il envahit tout le champ littéraire et nuit à l'acte de création fait de tensions plus profondes et de relations plus internes. L'œuvre n'est que surface, utile à quelque brigade momentanée. On la célèbre moins pour elle que pour son rôle public (sa "vertu" dirait Montesquieu).

N'ayons pas l'illusion de croire que le champ littéraire est toujours d'essence monarchique ; disons que c'est ce qui lui convient le mieux. Bien des auteurs ont des penchants aristocratiques ou démocratiques. Quant au despotisme, il est l'adversaire acharné du champ littéraire, tant l'"humanisation" en cours l'irrite : il peut être scientifique (V), religieux (M) ou paranoïaque (E) (non que la science, la religion ou le sentiment soient forcément despotiques, mais parce qu'ils sont utilisés ainsi).

Application :

L'écrivain A. d'Aubigné, auteur d'un long poème épique Les Tragiques, est le cas typique de l'écrivain "maudit" dont l'œuvre connaît les aléas de l'appréciation sans oublier un long purgatoire. Plutôt que de "fortune littéraire", doit-on parler d'"infortune" manifeste. C'est pourquoi la représentation que notre modèle expose quant aux variations critiques doit permettre d'échapper au constat habituel que l'on fait de cette injustice, au catalogue de l'influence du poète sur d'autres écrivains (P. Corneille, J. Racine, V. Hugo...), pour établir un substrat explicatif ordonnant la recherche.

Ainsi, la parution tardive de l'œuvre (1616), commencée en 1577 et quasi achevée en 1590, en pleine période de pacification des esprits (Edit de Nantes -1598), lui retire toute actualité et la ferveur d'un public sous le coup des événements (guerre de religions). Cette œuvre construite selon un puissant réalisme (description des horreurs guerrières commises par les catholiques) et selon un lyrisme biblique grandiose (les scènes terrestres réfèrent aux épisodes de la Bible) se situe entre l'Axe V et l'Axe M, ce qui aura pour conséquence la désignation de l'Axe E (expressivité intense d'un témoignage unique réclamant une prise de conscience de chacun) comme "cible" ; de même, l'auteur étant conscient de son métier d'écrivain, il faut dire que son œuvre recherche sur l'Axe E des valeurs supérieures ou égales à 5 (entre 5 et 9 : notre modèle ne peut être pour l'heure plus précis - cf. chapitre ultérieur "L'œuvre comme formule"). Le fait que l'œuvre n'ait pas eu le succès escompté dès sa parution correspond à ce temps de traversée et de première rencontre avec le public qui est fait de déviations sur ou sous évaluantes. Il est certain, dans ce cas, qu'il y a sous-évaluation, donc accrochage aux valeurs inférieures à 5 : Ecole, Mode, Marquage, Jeu. En effet les premiers témoignages alternent entre une question de rhétorique (la description de tableaux célestes est-elle convenante en tant que merveilleux chrétien équivalent du merveilleux païen ?), une envie d'imitation vu que le Roi Henri IV a apprécié ce poème, le sentiment de son évidente postérité, mais si l'on reconnaît là les trois premières valeurs donnant ainsi à l'érudit de quoi asseoir une classification et délimiter sa recherche, il ressort que l'appréciation se fixe assez vite sur la valeur 2 (Mode) au sens que toute l'œuvre semble s'apparenter à une génération aux goûts précis et qui ne sont plus ceux de la nouvelle génération évoluant vers le Baroque.

L'œuvre est alors immobilisée à l'axe submédian en tant qu'elle n'arrive pas à réatteindre l'Axe E, à sortir de la sphère d'influence propre à son Axe majeur à laquelle elle est constamment renvoyée. Le classicisme et le siècle des Lumières la maintiennent là, l'empêchant de recevoir une appréciation non plus "déviatoire" mais de "distorsions". Les rares témoignages de son existence ne peuvent oublier les opinions professées par l'auteur et condamnent son style rugueux trop symptomatique d'une époque. Œuvre partisane ne s'adressant point à tous. Emprunts ponctuels non avoués.

Il faut attendre le romantisme pour que Les Tragiques entrent vraiment dans cette phase de distorsions, i.e. effectuent la traversée de l'axe médian par un saut qualitatif. Le modèle nous explique l'existence d'une double entrée du public - antérieure et postérieure - selon une répartition égalitaire, et doit nous donner la forme de distorsion expérimentée - explosion, resserrement, rotation - prévalant pour juger de l'œuvre. L'analyse des données montre alors que l'évaluation s'est produite d'abord grâce à des écrivains comme Chateaubriand, Hugo, et le critique Sainte-Beuve qui recherchaient en lui le témoignage d'époques méprisées, excessives et passionnées, irrationnelles et lyriques, à titre de justification de leurs propres préoccupations romantiques, alors que se développa vers la fin du XIXème s. un renouveau des études

historiques protestantes redonnant place D'Aubigné. La forme adoptée est donc celle de "l'explosion", faire en sorte que l'œuvre atteigne plusieurs valeurs sur l'Axe E qui en soulignent la richesse et l'ampleur, quand elle avait été injustement cantonnée à la valeur 2 (elle "s'étale" entre 2 et 9 selon les avis). Mais pour ce faire, il faut supposer la présence d'un public sur le versant "postérieur" qui lui fasse accéder à une valorisation universelle et non plus seulement historique, si bien que l'on prendra soin de différencier dans les essais évaluatifs ce qui est renvoi à une connaissance des sources d'inspiration du poète (évocation de l'époque) de ce qui est tentative pour rendre universelle l'œuvre. On obtient là encore une meilleure représentation de la question : par exemple, entre Sainte-Beuve et Mérimée s'intéressant à l'ouvrage pour être un "concentré d'époque", E. Faguet le lestait justement de ce poids historique, et V. Hugo ou Baudelaire y voyant l'image de l'homme révolté et abandonné de tous. La forme de "l'explosion" s'apparente à une forme de critique générale (théorie dont les critères sont stylistiques, génériques, hypertextuels pour une appréciation universalisante à base proprement littéraire) que l'on voit fleurir justement à l'égard de ce poème, bien plus que des études psychologiques, ou sociologiques ou autres interprétations prises à l'extérieur des Lettres (effet d'une critique "de rotation"), et bien plus aussi que des essais ne retenant qu'un fragment audacieux, un thème étrange, ou une particularité quelconque (comme c'est le cas pour l'autre grand poète protestant de la même époque Du Bartas dont on n'a retenu que le goût pour la répétition imitant le redoublement en grec -" floflottant" ...-) qui caractérise la critique "resserrante". Toutefois dans cette période de traversée très instable, il s'observe des hésitations quant à la forme prévalente de critique dont l'analyste a ainsi soupçon de l'existence et possibilité de compréhension.

Bénéficiant actuellement d'une célébrité admise, l'œuvre se stabilise dans ces deux emplois : expression d'une époque, révolte contre les puissants corrompus quels qu'ils soient. Elle se concentre peu à peu, après avoir "débordé", sur la valeur 8 de l'Axe E, celle où l'on est frappé par la force d'enchaînement, cette superbe façon de construire un sens à l'histoire trouble des hommes qu'il faut alors admettre ou refuser d'un bloc.

Ce que nous espérons suggérer, c'est bien que l'emploi de notre modèle est non seulement descriptif mais surtout qu'il donne à de simples "traces" de traduire tout ce qu'elles cachent selon un réseau d'intelligibilité complexe et significatif.

N.B. : nous renvoyons à la brochure d' A. Lebois intitulée "La Fortune littéraire des Tragiques d'A. D'Aubigné", Etudes de critique et d'histoire littéraire n° 5, sept-oct 1957, in Archives des lettres modernes, Paris.

CHAPITRE III

Les genres

“...et tous les hommes de se réjouir aux imitations” - Aristote 1448 b.

Comme l'on sait où l'œuvre naît et où elle rencontre le regard extérieur, il est bon de compléter cette installation par une connaissance des lieux qu'elle partage avec d'autres œuvres. En l'appréciant, déjà l'on avait cette possibilité qu'elle faisait penser à un autre ouvrage mais nous n'avons pas tenu compte du contenu appréciatif, seulement des modes ouverts par l'acte de juger au sein du Littéraire.

Depuis l'Antiquité, le rapprochement d'œuvres aboutit à des classifications utilisant selon leur finesse deux, trois, plus rarement quatre, critères : émotion provoquée, style, forme adoptée, sujet,... en vue de définir la part d'imitation qu'elle serve à se justifier ou de faire-valoir inventif. La critique contemporaine en reprenant la question a parfois été sévère face à ces tentatives peu sûres et se contredisant dont elle n'a pas vu toujours les variations et les différences. On est loin d'avoir une belle unité sur les siècles mais il fallait au structuralisme ce rien d'audace qui sert à s'imposer en rejetant de vieilles habitudes. Pour obtenir un nouveau classement l'idée fut d'analyser les relations possibles entre les œuvres comme autant de types d'énoncés.

Nous n'aurons d'autre audace, quant à nous, que de spatialiser (encore et toujours) cette question des genres littéraires, tant pour lui donner un substrat objectif fait de contraintes repérables que pour distinguer les phénomènes qui en surgissent. Les objets de l'analyse se constituent dans un processus où ils s'incrivent et se placent, et leur genèse formelle par suite de variables contrôlées sur un espace est une voie que nous osons tenter au risque de n'avoir ni répondant dans le passé ni dans la modernité. Les classifications sont infinies et certaines insensées mais ce qui les départit, c'est leur capacité à s'adapter à ce qui n'existe pas encore et à autoriser l'invention. Outre donc une bonne image des faits, il faut conserver la possibilité d'un processus se poursuivant, non comme un mécanisme (combinatoire d'éléments déjà créés) mais comme le lieu où des forces s'affrontent et enfantent grâce à des constantes morphogénétiques des phénomènes imprévisibles. Position que nous défendrons.

A. L'espace de criblage, dit "troisième tiers" :

Une fois célèbre, que devient l'œuvre? Elle peut chercher à maintenir ou à augmenter sa célébrité ; elle se voit concurrencée et utilisée.

Le descriptif est le suivant :

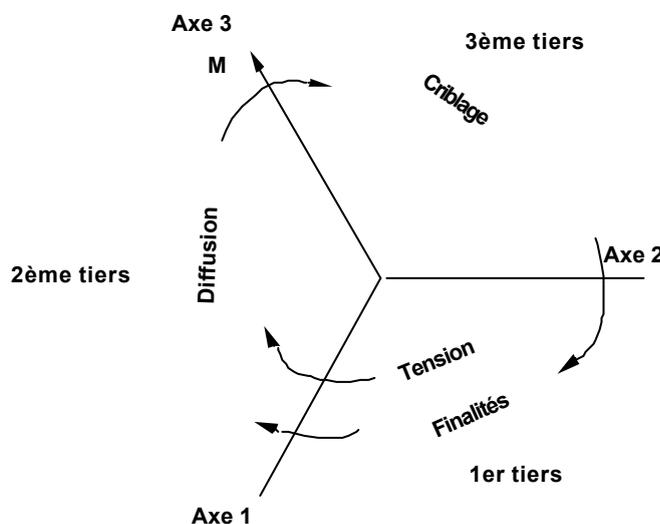
- certaines œuvres conservent une célébrité quasi constante ;
- d'autres perdent de leur célébrité ;
- d'autres, après avoir été oubliées, sont re-célébrées ;
- d'autres partagent leur gloire et font naître des épigones ;
- d'autres sont remplacées par des rivales.

De toute évidence, dans ce foisonnement, aucune règle ne paraît présider à ces variations de la célébrité. Situation confuse qui ne permet que la description.

L'idée première serait d'envisager l'œuvre au faite de la gloire, peu à peu "se ridant", sombrant vers un abîme de néant, ou s'effaçant par étapes. Son énergie se diluerait et à certaines endroits, il y aurait des dispositifs retardant cette évolution, resserrant la dilution. Là, l'œuvre aurait répit, ou engendrerait de quoi lui survivre et être modernisée. Mais tenir compte de l'écoulement temporel nuit à une représentation abstraite et interdit de dégager les constantes essentielles parce que s'introduit trop de contingence.

Posons donc que pour manifester cette célébrité, il faille considérer un espace sur lequel elle grandit et qu'elle tente d'occuper totalement. L'œuvre se veut seule, unique, reconnue de tous, dans une sorte de paranoïa ou de passage à la limite. Extension maximale que rien ne contrarie. Ce sera l'espace interaxial entre l'Axe 3 et l'Axe 2 que nous nommons "espace de criblage". L'œuvre n'y recherche plus une célébrité obtenue par l'accès à l'Axe 3 mais à maintenir cette célébrité, à la façon dont un organisme vivant tend à survivre.

L'Axe 2 qu'elle peut atteindre ne saurait lui imposer une résistance : il est face à l'œuvre arrivant célèbre doublement "dénudé", neutralisé (d'abord en tant qu'Axe 2, dont l'Axe 1 a triomphé lors de la tension créatrice, ensuite, en tant qu'ayant offert son énergie à l'axe 3 de façon à l'activer comme cible - cf. supra). Quoique sa neutralisation soit relative (puisqu'elle annonce un renouveau de ses valeurs, enfouis et donc propres à éveiller la curiosité), il ne saurait, face à la célébrité, s'opposer, étant en relation de dépendance conceptuelle (alors que face à l'Axe 1, il est à nouveau en voie de pré-conflit).



La situation pour l'œuvre est donc sur cet espace très différente des précédentes : autant l'œuvre se créant était "tirillée", autant l'œuvre en quête de célébrité avait été déviée et distendue, autant, sur cet espace, elle est livrée pour l'heure à ses directions.

Le champ qu'elle traverse est donc l'inverse du précédent, selon une symétrie point par point observable.

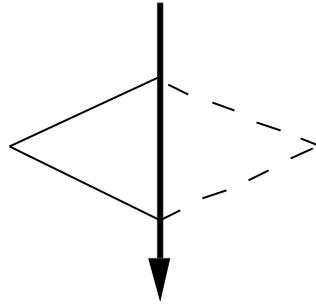
Ce qui se resserrait, va s'épanouir ; ce qui avait explosé, va se rassembler ; ce qui se mouvait en cercles, plus ou moins fermés, va s'ouvrir, se spiraler, se détendre comme un ressort. Les figures nées des distorsions vont s'inverser afin de réaliser cette libération qu'impose ce champ. La construction n'est en rien hasardeuse, elle correspond à une physique simple où après une tension, on observe un relâchement que la neutralisation d'un Axe illustre bien. Quant aux déviations subies lors du premier acte appréciatif, il faut ici les tenir pour négligeables, non qu'elles n'aient pu apporter à l'œuvre un temps de gloire, mais parce qu'il est nécessaire pour plus de durée de les remplacer par un second temps d'appréciation plus effectif (quoique pas forcément plus juste) : même un roman populaire du type de Belphegor ou un film à grand public comme Batman, après accès rapide à l'Axe 3 et sur-évaluation, connaissent un réajustement qui en rétrécit la portée mais, comme il va être dit, leur assure au minimum comme "pérennité", celle d'un succès historique à une époque.

Les figures que nous proposons vont d'abord sembler inutilisables parce que toute mesure quantitative de la célébrité est impossible alors qu'il s'agit par l'aire dessinée moins d'en mesurer la surface que d'appréhender un type de célébrité qui, inscrit sur cette représentation, se laisse saisir dans sa nature et ses spécificités. Car le problème posé est de savoir pourquoi telle œuvre admet des suites et des imitations, et celle-là aucune, pourquoi l'une demeure comme "classique" et l'autre n'est plus qu'un vague souvenir. La forme de diffusion prise sur l'espace de criblage porte une réponse et donc peut alors éveiller l'esprit à certains faits de la célébrité littéraire qu'il ne savait comment relier ou retenir. Une grille conceptuelle se construit ici qui ne peut être condamnée pour son caractère abstrait tant elle fournit un bon "fit", i.e. une économie de moyens pour un maximum d'appréhension, dans un domaine où les distinctions sont incertaines, voire ignorées.

Rappelons que la critique littéraire a un triple aspect (nous ne soucions plus des bassins où le public intervient et où elle se constitue) qui affecte l'œuvre dans cette période de distorsions, ce temps de suspens illustré par le passage en zone instable de la Fronce (et dont les paramètres sont la distribution plus ou moins égale du public dans l'espace et en intensité et l'influence décroissante de l'Axe 1). Elle traite l'œuvre soit en considérant des éléments qu'elle sélectionne grâce à des cadres préexistants (style, modèles, genres...), soit en cherchant à spécifier l'œuvre par des dates, un lieu, toute particularité d'ordre classificateur, soit en appliquant une interprétation extérieure qui trouve son répondant en l'œuvre même. Nous leur avons donné les noms respectifs de "théorie générale", "projet empirique" et "schéma interprétatif", et avons émis l'idée que ces tendances étaient peu compatibles et que, même si le critique désirait être complet, la part d'innovation à laquelle il peut prétendre, restaurait cette division (cf. Aperçus sur la critique littéraire - chapitre II - B). Utilisant ces données, et inversant l'aire, nous doublons la critique littéraire d'un versant où elle assure à l'œuvre par son regard attentif un supplément d'existence.

Nous aurons ceci :

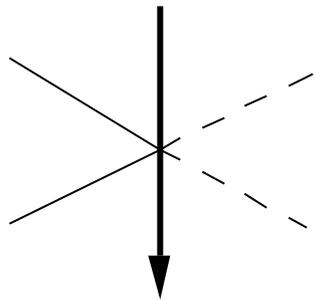
1er cas. (explosion : critique d'après une théorie générale)



axe 3/célébrité

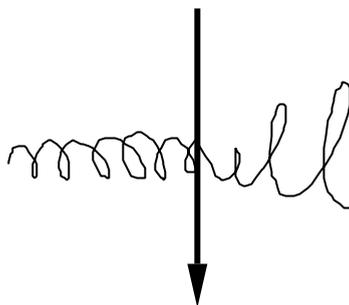
soit formation d'une "poche" où la célébrité se tient.

2ème cas (resserrement : critique selon un projet empirique)



soit la formation d'un cône d'évacuation où la célébrité se dilue

3ème cas (rotation : critique d'après un schéma interprétatif)



soit la formation de
boucles de plus en plus
lâches où la célébrité se dévoile.

Le Criblage est un espace idéal pour l'œuvre célèbre ; il correspond à une surface lisse, à un premier niveau, car l'on peut se douter qu'il n'en sera pas toujours ainsi pour l'œuvre. Son cours va se heurter à des phénomènes seconds. On voit déjà que l'œuvre entre en ce champ d'une certaine façon, prédéterminée par la forme appréciative reçue. L'avancée de l'œuvre provoque une occultation des phénomènes créatifs souterrains naissant de la tension entre ces deux Axes de façon profonde : à son niveau, l'axe est sa célébrité envahissante et l'autre axe est un fonds neutre où se reflète cette célébrité ; à un second niveau, les deux axes ont conservé leur vertu de directions créatrices souvent conflictuelles. Il y aura donc surgissement ou tentatives de surgissements de nouvelles œuvres, lesquelles seront affectées par la toute puissance de l'œuvre célèbre.

Le champ du criblage sera donc soulevé, hérissé, de ces efforts.

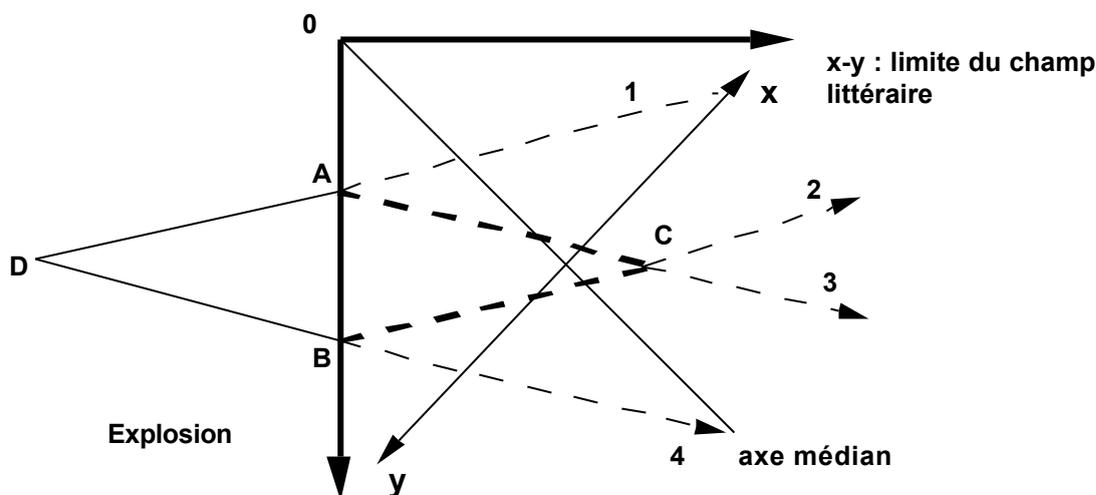
Jusqu'à présent, nous avons considéré que l'œuvre était seule à parcourir le champ littéraire, indifférente à l'éventuelle existence d'autres œuvres qui pourraient altérer son parcours. Ceci, afin d'amener à jour l'essentiel. Maintenant, nous pouvons intégrer la présence concurrentielle d'autres œuvres parce que l'une d'elles (l'œuvre célèbre) est, par trop, un obstacle aux autres en raison de son dynamisme même. De plus, il n'est pas constant qu'une œuvre naisse toujours à un moment où une telle célébrité s'impose ; il est des époques où aucune œuvre n'est à ce point célèbre qu'elle soit "la référence" ; il est des temps où l'œuvre naît de façon quasi-solitaire. Enfin, comme nous le montrerons, l'existence d'une œuvre célèbre ne modifie pas les règles présidant à la tension et à la diffusion. Cela les confirmerait même.

La coexistence de ces deux phénomènes (une célébrité envahissante, une créativité sous-jacente) amène à étudier plusieurs situations-types.

Inversion des aires :

D'abord, du côté de l'œuvre célèbre (que nous désignerons par "Opus" pour la différencier des autres œuvres), la diffusion de la célébrité a ce triple aspect que nous avons figuré, à quoi correspond une déperdition spécifique. Née à l'axe-médian, la signification a pris l'aspect d'un resserrement, d'une explosion, d'une rotation. En "se reflétant", la célébrité a une triple forme inversée (dont les aires seront ici indéterminées).

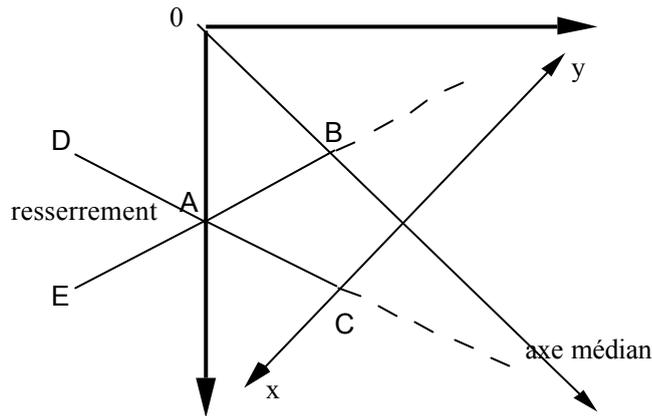
- 1er cas (en repères cartésiens) :



Le triangle A-B-C (réplique de D-A-B) forme une barrière à la dispersion de la célébrité ; mais, si ces "parois" s'affaiblissent (et l'on verra que cet affaiblissement est dû à la présence d'œuvres rivales), l'énergie maintenue se perdra en dépassant l'axe x-y selon les 4 directions (1-2-3-4). Un vague souvenir se maintient entre 1 et 2 tant que l'axe x-y n'est pas passé. En dépassant cet axe, l'œuvre peut très bien quitter le champ littéraire au profit de champs limitrophes.

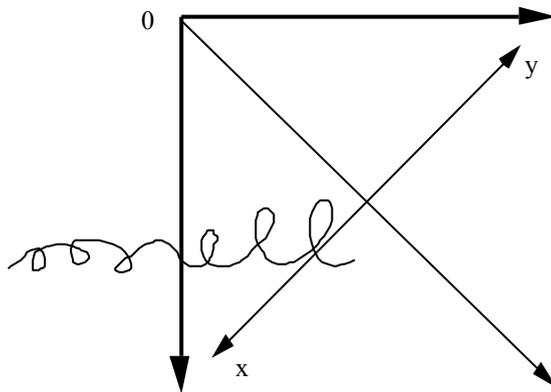
Cela correspond assez bien à ces œuvres très célèbres et qui le demeurent sous la forme de "classiques" à savoir une sorte de poche de célébrité (Le Cid de Corneille, par exemple). L'érosion des parois se fait au contact d'autres œuvres et sous l'effet du temps. La critique littéraire de ce type d'Opus est fondée sur l'écartement existant entre deux valeurs prises sur l'Axe 3 : à cheval presque toujours sur la valeur 5 (celle où l'auteur prend conscience de la gratuité de l'acte d'écrire), s'ouvrant comme les deux branches d'un compas, l'aire accordée par la critique fait que l'Opus se trouve engagé dans une position d'autant plus inconciliable que l'ouverture est grande. Ainsi comment concilier pour un Opus le respect qu'il manifeste pour une mode - valeur 2 - et l'usage d'une référence culturelle à titre justificatif - valeur 7 - où d'un côté, l'Opus s'évanouit dans un ensemble et de l'autre, sert à justifier un état de choses ? On dira que les idées exprimées pour justifier étaient à la mode ou bien n'ont pas été vues ou bien sont un défi à la mode, etc. Cela faisant, on remarquera que l'aire de la critique en Criblage se referme d'ailleurs comme pour exprimer ces tentatives de fusion. La nature, enfin, de la critique ressort d'une théorie générale, c'est-à-dire que les éléments de l'œuvre sont inclus dans des cadres généraux déjà là (style, genre, ...) qui forment les parois de cette poche. Mais un mouvement nouveau se fait jour de rassemblement des données éparpillées qui ont servi à l'obtention d'une célébrité ; il y a autour de l'Opus agrégation telle que les données deviennent des paradigmes dans les différents cadres de la bonne norme pour les exemplifier, effaçant ceux qui servaient avant et ont servi à apprécier l'œuvre en quête de célébrité. Cela est facilement observable.

- 2ème cas



Du triangle ABC, on peut établir que très vite l'énergie pour moitié sort du champ littéraire (axe $x-y$). Vers le haut (B) s'évacue l'autre moitié. C'est le long de cette direction, que l'œuvre demeure présente, comme une influence, une référence diluée à la façon dont le nom d'un écrivain ou d'une œuvre demeure en mémoire, à l'horizon d'une mémorisation culturelle. De G. Ockham, on garde son "rasoir", de Buridan, son âne, mais de leurs œuvres, qui en donnerait les titres ? Toute classification aboutit à ce que trop bien rangé sur son étagère, le livre n'en sort plus jamais et qu'il ne reste de lui que son titre en lettres d'or sur la tranche. C'est une forme de célébrité répandue et que l'on peut aisément repérer.

- 3ème cas



Le mouvement de rotation se détend et l'on observe que la diffusion se fait par englobements d'aire successifs de plus en plus grands, déterminant une éventuelle attraction (un vortex) que nous interprétons comme le lieu des imitations de l'Opus. C'est sur ces boucles que d'autres œuvres vont pouvoir se placer, parce que l'Opus est souvent développé, agrandi. La figure explique ces augmentations. Cette figure est la plus riche en phénomènes potentiels parce que la critique voit ses efforts interprétatifs se distendre et la chaîne de sens qu'elle a constituée se défaire, et en même temps le mouvement qu'elle a donné à l'œuvre reste attractif, si bien que la figure se complexifie très vite.

Quand une œuvre bénéficie d'un schéma interprétatif né dans une autre discipline, comme la psychanalyse a pu l'être ou comme tel ou tel système philosophique ou scientifique, la cohérence trouvée est rapportée à une idéalité extérieure qui l'englobe et la propulse vers une réceptivité non exclusive : d'autres systèmes en concurrence vont s'y intéresser et empêcher que son mouvement soit linéaire ; il sera alors nécessaire au premier schéma interprétatif de reprendre la question avec de nouveaux arguments, et ainsi de suite. L'effet figuratif le plus simple est donc bien celui d'une rotation, d'un mouvement qui est barré, repris et récupéré, puis à nouveau barré.

Il n'est pas difficile de voir quelles œuvres ont ce type de critique à partir du moment où l'on considère l'interprétation (ce terme est ici employé sans la moindre intention péjorative : la suite le montrera) comme extérieure au champ littéraire mais issue d'un domaine limitrophe. Toutes les œuvres sont loin d'avoir à subir ce "malaxage"; certaines n'ont reçu qu'une interprétation qui engendre peu la contestation alors que nous avons besoin pour cette rotation d'au moins deux schémas se contestant. On prendra comme exemple l'œuvre de Flaubert marxisée, psychanalysée, structuralisée, sémiotisée, existentialisée, pour comprendre ce que nous voulons dire.

Toutefois, tout cela va se dissoudre dans l'espace du criblage puisque les boucles s'allongent, ce qui traduit ce phénomène que les enchaînements perçus de différente manière se distendent et se fondent même entre eux : les lieux de contradiction s'affaiblissent, faire le tour de l'Opus semble impossible ("incontournable" a été un mot à la mode qui traduit bien cela), l'Opus semble avoir tout dit, le mouvement y est plus lent, moins passionné. Alors il reste à l'imiter par conviction ou par nécessité, à se loger dans ses boucles, ce qui ne donnerait pas grand chose si les boucles en s'allongeant ne se fragilisaient : cette fragilisation sera cause de l'origine d'autres œuvres revendiquant certes leur appartenance à l'Opus mais pour le remplacer, comme nous allons le voir. Sans cette fragilisation qui ressemble à celle que subit une armée trop conquérante dont l'extension territoriale devient source de faiblesses, l'Opus, quoique bénéficiant d'une critique interprétative, n'aura pas de "suites". Ses boucles seront encore trop resserrées (quant à mesurer l'extension des boucles, cela sera possible grâce au schéma actantiel : cf. infra).

Ces trois types de célébrité sont essentielles pour répondre à la question de la différence de statut d'œuvres célèbres :

- les unes sont respectées, quasi sacrées ;
- les autres sont une référence de plus en plus érudite ;
- les autres engendrent d'autres œuvres à la façon de suites.

Il est facile de voir que le Cid interdit toute suite (si ce n'est quelque menue parodie) alors qu'avant Corneille, cette histoire avait subi maints détours mais que Robinson Crusoë est à l'origine de variations nombreuses; pourtant ces deux œuvres ont un commun aspect mythique de héros exceptionnel vivant l'impossible, si bien que donner comme explication le fait qu'elles ont deux types différents de célébrité équivaut à remplacer le contenu des œuvres peu fiable pour expliquer, par la forme spatiale sous-jacente bien plus prometteuse. La possibilité d'un changement de célébrité où l'on passerait d'un type à l'autre, n'est pas fermée. Elle existe lorsque l'œuvre revient en son lieu de naissance et se voit remise dans le mouvement par un nouveau courant artistique et peut donc être réévaluée alors. Mais d'abord il convient d'introduire les œuvres sur ces aires de célébrité pour comprendre ce qui s'y pratique afin d'éclairer ce problème des "influences" de l'Opus .

N.B : Dans chacune de ces figures, la déperdition de la célébrité est volontairement exagérée. En fait, les triangles et spirales sont plus orientés vers l'autre axe puisque l'énergie a été dite circulaire.

Opus / œuvres : un conflit :

Le champ du troisième tiers est marqué par la coprésence d'autres œuvres qui sont seulement admises maintenant parce qu'auparavant, tant dans la période de création que de diffusion, il fallait dégager des tracés simples auxquels nous pouvons ajouter peu à peu de nouvelles contraintes. Or, il est évident qu'entre elles de sourdes ou claires rivalités sont qui, d'un côté affectent la célébrité de l'Opus, et de l'autre vont jouer sur l'apparition d'autres œuvres en les obligeant à trouver une place. Ce sont moins les relations entre œuvres ou entre elles et Opus qui portent un intérêt que leur commune transformation, la morphogenèse qui se montre à ce moment.

Ainsi, du côté des œuvres latentes ou apparues qu'il faut considérer comme "embarrassées" par les zones de célébrité occupées par l'Opus avec lesquelles elles doivent donc

composer, il faut distinguer deux sens opposés et les inscrire dans les trois types d'aire que nous venons d'exposer :

- l'œuvre a le même sens que l'Opus ;
- l'œuvre a sens opposé.

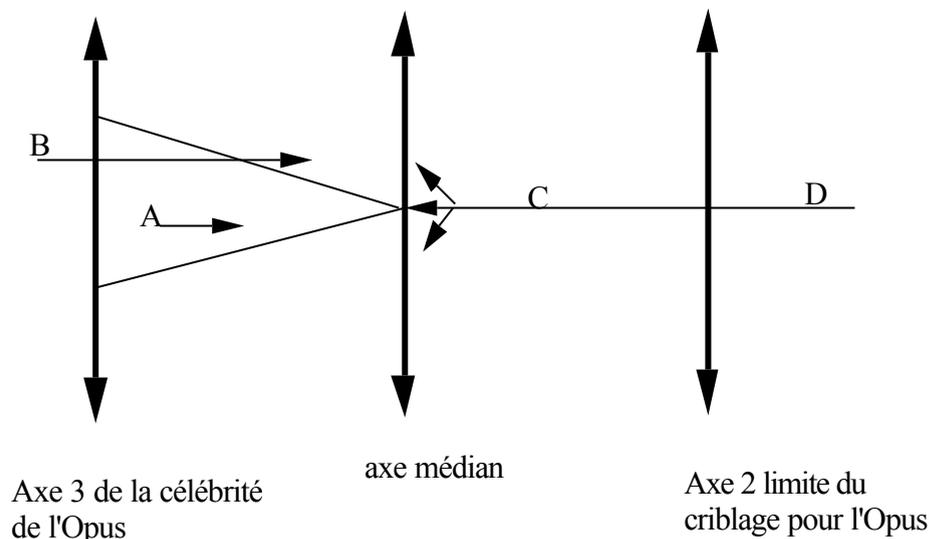
Si l'œuvre est latente, en cours de constitution, elle naît entre les deux Axes (3 et 2 - espace de criblage) où se diffuse l'Opus.

Si l'œuvre est née en deçà de ces deux Axes c'est qu'elle cherche alors à être célébrée.

On étudiera donc les cas où ces œuvres sont à proximité des zones de la célébrité propre au criblage, ou les rencontrent et les pénètrent. Apparaissent alors différents phénomènes complexes qui affectent l'Opus et dont trop souvent on n'a qu'un descriptif sans valeur générale.

Soient à nouveau les schémas suivants auxquels on intègre les deux directions d'œuvres en cours ou en désir de public :

- 1er cas (explosion et formation d'une poche ; exemple d'une œuvre devenue "classique").



A

---> : l'œuvre née dans la "poche" de l'Opus avorte ou augmente la célébrité de l'Opus (en grandissant son cône)

B

---> : l'œuvre née avant a trop d'énergie pour ne pas traverser le paroi (l'Opus sera affaibli par de multiples traversées). Eventuelle déviation vers l'extérieur .

C

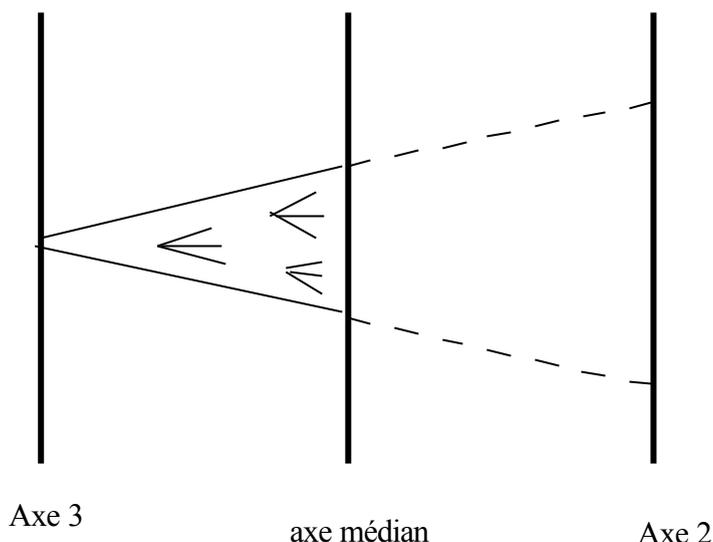
---> : l'œuvre est propulsée vers une des zones de la créativité ; cela l'oriente vers un des bassins créatifs qui se départagent l'espace interaxial et lui font choisir un Axe de préférence à l'autre. (Le choix créatif est moins pur que ce que nous voyions au chapitre 1).

D

---> : l'œuvre, à l'axe médian, se heurte à des significations existantes ; commencent son resserrement, son explosion, sa rotation. (cf. 5.6.4)

A et B servent en un sens la célébrité de l'Opus, comme "place forte" ou lieu "incontournable". C et D heurtent l'Opus, "se frottent à sa gloire", en subissent l'attrait ou l'omniprésence égoïste ; tout leur effort est de se situer à son ombre, malgré son ombre, pour faire éclater leurs qualités selon une stratégie simple d'appui ou de faire-valoir mais il faut bien saisir que ces œuvres sont des entités à part qui se teintent de l'Opus sans s'inscrire dans la perspective de la continuer. La figure montre bien qu'ils se côtoient.

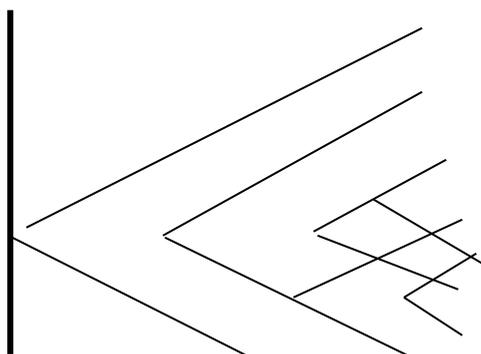
- 2ème cas : (resserrement et formation d'un cône d'évacuation; exemple : l'âne de Buridan)



Quel que soit le sens de l'œuvre, à l'endroit où elle rencontre l'Opus, cela aura pour effet de diviser le flux de l'Opus en autant de cours qu'il y aura de points de rencontre. Son extension est ramifiée à l'infini, selon que son influence se répand (image de diffusion des idées par un arbre). Cela représente aussi "l'esprit du temps", une mode intellectuelle, etc. qu'illustrerait le treillis très simple suivant.

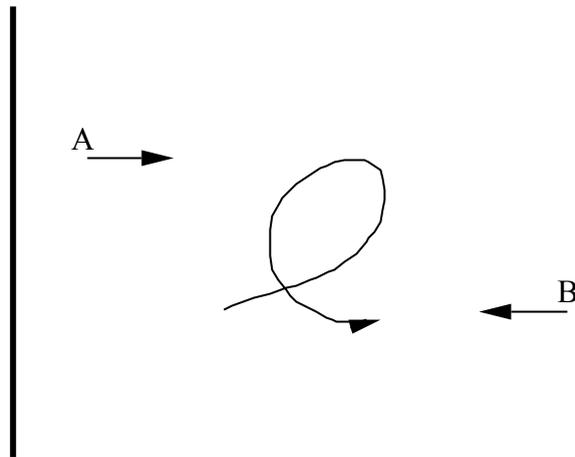
Quant aux œuvres, elles poursuivent leur chemin selon les mécanismes dits précédemment (arrivée dans un bassin créatif ; diffusion par déviation ou distorsion). En fait, la présence de l'Opus doit être vue comme cet "impondérable" qui précipite l'œuvre vers un de ces chemins ou sillons de réceptivité sus-dits ; cela accroît l'instabilité du système et incline à plus de décisions hâtées, mais cela ne modifie pas les règles du champ.

- Pour l'Opus, la représentation peut être telle :



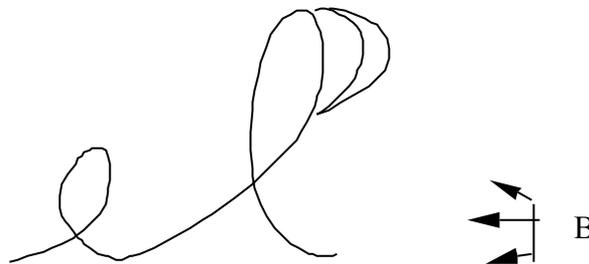
Ex : Qui se souvient que l'expression "clair-obscur" inventée par V. Hugo, lorsqu'il la retrouve sous la plume d'un autre? Ramification insensée qu'aucun moyen ne permet de suivre mais qui existe souterrainement, et que l'on peut poser pour certains Opus ("opera", devrions-nous dire, s'il n'y avait ambiguïté) à la façon dont un texte sacré comme la Bible s'est inscrit parfois dans les usages culturels les plus insoupçonnés.

- 3ème cas (rotation et formation de boucles de plus en plus lâches ; lieu des imitations)



A --> est entraîné par la rotation déployée de l'Opus et tourne alors, mais le plus intéressant est lorsque B arrête la rotation, l'immobilise et impose à la boucle de s'allonger et d'être épointée, ce qu'elle fait pour être déjà très allongée.

Soit ceci :



B --> fait barrage ; la boucle s'affine et se fragilise.

Cela s'interprète comme suit : une partie de l'Opus se détache de l'Opus ; il y a naissance d'une œuvre ; c'est le résultat de l'œuvre B à laquelle s'intègre plus ou moins un aspect de l'Opus. Souvent même B est à peine constituée et change de direction, allant alors dans le sens de l'Opus ou même comme pour A s'enroule selon sa spirale ; de sa rencontre, elle obtiendra énergie, forme, tenue, etc. en tant que cela matérialise son attraction vers un Axe et qu'elle bénéficie d'un élan. Il ne s'agit plus, comme dans les deux premiers cas, de traverser un espace mais d'interrompre un processus, de provoquer une discontinuité là où l'on avait un affaiblissement d'une poche, un reflux ou une ramification, une immobilisation ou un rejet (l'ombre de l'Opus stérilise tout), qui, tous, s'interprètent comme des phénomènes réguliers.

Là, une brisure a lieu qui ne retient de l'Opus qu'un "morceau" et l'on se trouve plongé dans la triple possibilité d'une œuvre soit se glissant à la place du morceau détaché (apocryphes et interpolations en sont la version ancienne ; est-ce une pratique disparue?), soit modifiant sa

direction pour mieux intégrer cette nouvelle donnée (préférence pour l'axe d'abord dévalué ; l'esprit de l'œuvre change), soit gardant sa direction opposée à l'Opus.

Seule la spatialisation permet de découvrir les possibilités offertes et contraintes par l'espace même. Une analyse plus détaillée est alors nécessaire pour comprendre ce qu'apporte cette nouvelle phénoménologie. Mais c'est ce troisième cas qu'il nous faut étudier car c'est dans cette situation qu'il y a naissance d'œuvres imitées de l'Opus (soit une partie importante du champ littéraire). Et l'on obtient ce résultat limitatif :

Seule une œuvre ayant reçu une signification basée sur la rotation sera donc à même d'engendrer d'autres œuvres. Les autres significations ne le sauraient.

Dislocation du schéma actantiel :

Si l'on peut faire appel ici à une constitution interne de l'Opus, ce que nous avons laissé de côté pour l'apprécier comme une énergie, c'est pour être dans l'espace de criblage qui sert à révéler non le goût pour la célébrité de l'œuvre ni ses tensions créatrices mais sa répartition d'"intérêts", ses mises en valeur et ses préférences. Notre investigation intègre alors cette donnée contemporaine, l'existence dans tout récit de structures narratives profondes (carré sémiotique, schéma actantiel), mises en évidence à partir des travaux de V. Propp. Ces structures seraient inscrites dans notre innéité imaginaire. Evoquons le schéma très connu de A. J. Greimas :

destinateur --> objet --> destinataire
Adjuvant --> Sujet <-- opposant

(Sémantique structurale, Paris,

1966 et 1986, p.180).

Voir les exemples donnés par A. Greimas. L'on y reconnaît aisément le schéma des contes où un objet (épée, princesse) a besoin d'être remis par un roi malade ou moribond (destinateur) à un destinataire choisi (souvent le héros) ; celui qui se charge de cette tâche (le sujet) s'identifie au destinataire, dans bien des cas ; il rencontrera des aides (adjuvants) et des épreuves (opposants). Ces six "actants" ritualisent tout acte de narrer et ce, partout et depuis toujours.

Le schéma actantiel est habillé de mille et une façons, selon un processus de conversion qui opère ce passage du niveau enfoui au niveau descriptif, par association de figures et investissement sémantique (thèmes privilégiés, champs lexicaux, mode d'énonciations,...). Les critiques ont surtout porté sur l'handicap du schéma à rendre compte des différences entre les œuvres réduites à cette "machine" actantielle alors que tout le "charme" d'une œuvre réside bien dans cet habillage que l'on ne peut ainsi évaluer tant le processus de conversion ne saisit que des généralités plutôt scolaires. Mais, pour sauvegarder ce schéma actantiel comme instrument utile à suivre une différenciation, il suffit de le poser comme une idéalité de stabilité et de définir ses actants comme des unités de mesure que chacun développe selon son humeur, accroissant le rôle de l'adjuvant ou du destinataire, réduisant ici, augmentant là, et ainsi de suite. Il ne s'agira plus d'en faire la norme mais un canon, et de lui faire subir cet avatar, même si, encore, de telles déformations supportées par les actants ne sont point théorisées. L'intérêt des commentateurs s'est surtout porté sur la nature des relations entre ces actants, sans supposer que cette structure profonde pouvait subir le contrecoup de l'habillage (effet rétroactif). A titre d'hypothèse, nous agissons comme en présence d'un tout déformable.

L'origine de ce schéma s'apparente à une réduction des nombreuses fonctions repérées dans les contes russes par V. Propp ; les actants sont des agrégats de ces potentialités intervenant dans une suite d'événements, suite qui disparaît sous cette forme actantielle, sans que l'on puisse dire dans un cas comme dans l'autre pourquoi telle fonction se déploie dans ce conte plus qu'ailleurs ou pourquoi cet actant reçoit un habillage plus développé, si ce n'est en avançant le fait que plus de désir s'y est investi. Car le gain logique d'A. Greimas, indifférent à la linéarité de l'aventure racontée ou à ses entrelacements, se paye bien (critique souvent faite) d'une

impuissance à différencier les types de récit, si ce n'est comme modes d'énonciation, comme si tout se résumait à une façon de dire et non, au moins à titre d'hypothèse, à une structuration aussi basique que celle du schéma.

Le seul, à notre sens, qui se soit vraiment posé la question de l'origine du schéma actantiel, en dehors d'une réduction logique des fonctions proppiennes, est le philosophe J. Petitot-Cocordat Morphogenèse du Sens, Paris, 1985, tome I - p. 233-238) qui voit dans la formation des actants le résultat des catastrophes thomiennes : dès qu'un désir s'est investi dans un "objet" dit de valeur, une répartition des rôles ou des places possibles se fait qui, par exemple, à l'égal du chat découvrant une souris et de fait, s'établissant alors dans son rôle de chasseur, aboutit par complexification progressive, à ces six actants. Les relations entre les actants auraient, outre une validité logique, un répondant dans des phénomènes physiques spatialisés par les catastrophes. Et c'est bien par ce biais d'introduire un devenir que l'on peut rendre le schéma actantiel plus apte à générer la multiplicité qu'il résume trop bien sans accès au mouvement inverse d'une diversification.

Notre idée est alors de le plonger dans l'espace du criblage comme lieu de contraintes spécifiques pour en révéler moins la nature que le rôle et la mise en place. Nous ne le traitons plus comme une donnée mais comme une stabilité idéale vers laquelle l'Opus penche, comme un procès d'égalisation et de juste répartition que seul le champ du criblage peut procurer. Les six actants n'existent que comme cadres appréciatifs commodes et pérennisant. Pour asseoir notre propos, il faudra montrer que le schéma sert peut-être à structurer l'œuvre mais qu'il est surtout un mode appréciatif propre aux œuvres célébrées et enclenchées sur l'espace de criblage, une dernière déformation stabilisante après déviations et distorsions de nature instable, un aboutissement attractif. Outre son caractère symétrique qui ne peut renvoyer qu'à des vertus de stabilité, le schéma actantiel ne trouvera son plein effet que si les actants sont égaux, ont le même poids, ce qui suppose de notre part de dire comment évaluer cette égalité avant de pouvoir même la vérifier.

La résolution de ces points d'interrogation peut être rapide :

- le schéma actantiel n'est nullement suggéré par notre modèle ; il faut postuler son existence comme donnée intégrante d'une œuvre ;
- nous poserons logiquement que sa "présence" se manifeste différemment sur l'espace de diffusion et sur l'espace de criblage (leurs lois diffèrent) selon une phénoménologie particulière (semblable à celle déjà effectuée) ;
- nous avons vu qu'une œuvre sur l'espace de diffusion était appréciée non comme un tout mais comme un enjeu pour différentes positions ; on se doutera que le schéma subit ces restrictions et que certains de ses actants seuls sont évalués, comme dans un film, l'interprétation d'un acteur donne parfois la célébrité et polarise notre attention.
- sur l'espace de criblage, l'œuvre est souveraine et n'a plus à subir ces restrictions si bien que le schéma peut prendre sa place en entier avec pour corollaire que si certains de ses actants sont atrophiés (car rien ne prouve que le schéma au sein de l'œuvre soit égalitaire), il y a suffisamment de place pour que chacun d'eux se manifeste. C'est pourquoi, dans cette optique déterminée par le modèle, le schéma actantiel n'est plus qu'une déformation appréciative nouvelle affectant l'Opus en lui donnant un déploiement d'actants qu'il n'a pas forcément et qu'il faut lui ajouter (comme dans ce film déjà posé, la célébrité retentit sur tous les acteurs et les met en lumière). Il n'est pas improbable que l'Opus bénéficie de cette répartition laudative puisque, comme pour une sacralisation, le public (rappelons qu'il s'agit du public du 3ème bassin porté à révéler l'acquis tangible d'une œuvre) tend à tout "aimer" : de fait, se consolide une stabilité difficilement acquise ; or le schéma se présente comme une structuration profonde, universelle, symétrisée ; il prend sa source dans les contes et légendes, formes immémoriales et dont on peut penser que la forme perdure justement pour avoir réalisé cette égale distribution des actants tant au niveau du rôle à chacun imparti (il se dédouble en deux aspects complémentaires le plus souvent) que de leur nature d'êtres vivants ou d'entités abstraites (elle déploie la même complexité descriptive) ; on peut donc dire de l'Opus qu'il "se légendifie", et tend à devenir à la longue un conte (Les

Misérables sont un excellent exemple de ce processus, vu le rôle quasi mythique que ce roman joue dans la conscience nationale ; c'est loin d'être le seul exemple ²²).

- cette perspective de déploiement d'actants atrophiés ou malmenés a l'avantage de permettre des adjonctions réelles ou figurées ; il suffit de plonger le schéma dans les trois types de célébrité relevés sur l'espace de criblage et de voir comment la répartition des actants se fait.

- dans les deux premiers cas (poche et cône) la répartition ne peut être qu'anarchique, selon les humeurs du temps ; l'aire est ouverte à une dissémination limitée soit par une paroi soit par une distance (les actants s'éloignent les uns des autres) ; quant aux œuvres traversant ces aires, on comprend mieux qu'elles ne retiennent qu'une coloration de l'Opus, quasi circulant entre ces unités éparses. L'Opus se réalise par une analyse détaillée, à savoir que métaphorisé comme un corps, il bénéficie d'une "dissection". C'est le propre d'une théorie générale critique ou d'un projet empirique.

- dans le troisième cas, la boucle qui la caractérise contraint les actants à être enchaînés et donc à se déployer les uns par rapport aux autres. Leur cohérence est marquée, surévaluée. Mais il s'agit peu de leurs relations, il faut penser à une suite ou une série. D'autre part, la boucle n'est pas unique et l'on peut la répéter en l'amplifiant : une fois à l'axe submédian, une deuxième fois à l'axe médian, et une dernière fois au second axe submédian ; cela correspond au déplacement de l'Opus que l'on peut mesurer par le passage d'une génération à l'autre. Cela aboutit à des places d'actants dédoublées, étirées. Ces deux aspects (enchaînement, dédoublement) sont interprétables ainsi : le respect pour l'issue d'une histoire n'empêche pas de varier le regard et d'insister sur le rôle d'un personnage, de développer telle scène, etc. ; une nouvelle procrastination se met en place et dans la plupart des cas, les personnages connaissent une seconde aventure à l'intérieur de la première ou bien on privilégie en eux une dualité qui rend leur destin fait de "compossibilités" enchanteresses pour l'esprit.

Le fait, maintenant, d'imposer au schéma actantiel une plongée dans cet espace particulier va servir à expliquer la naissance d'autres œuvres qui avouent une filiation avec l'Opus, comme le font des "suites" ou des réécritures.

En effet, qu'arrive-t-il à ce schéma lorsqu'il est pris dans l'allongement des boucles ? Si la rotation vient à s'allonger à l'excès, à devenir cette boucle lâche entrevue, nous pouvons estimer que la nervuration profonde apparaîtra, à la manière d'articulations sur un squelette.

Ce ne seront certes pas les structures mêmes qui se montreront mais des séquences qu'elles nervurent, des aspects simplifiés où l'aspect "destinataire" ou "objet" l'emporte, par exemple, sur les autres aspects.

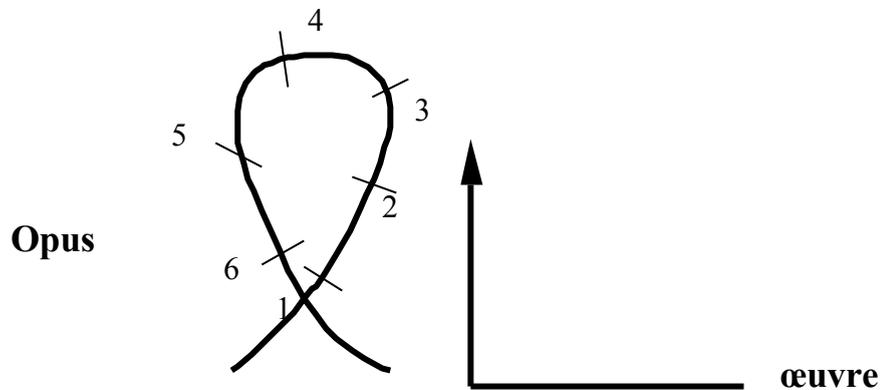
Ces séquences narratives sont à mi-chemin entre l'habillage discursif (détaillé) et la structure profonde ; ce serait comme un résumé simplifié de l'Opus, avec ses articulations principales. Ces séquences fonctionnent comme des potentiels puisqu'elles captent l'attention du créateur et l'invitent à "s'y installer", en rivalisant entre elles .

Exemple : de l'aventure de Perceval, jeune homme maladroit se devant d'apprendre les bonnes manières, les continuateurs ont détaché l'épisode du Graal pour en faire l'"objet" essentiel de la quête, là où Chrestien de Troyes ne s'en servait que pour montrer un peu plus sa maladresse et son manque d'éducation religieuse. Pour les continuateurs, il y a donc surestimation de cet épisode : on double le but de Perceval de cet autre but, on le détache de son enchaînement contextuel, et l'on peut écrire une suite après avoir créé la liberté nécessaire. Le choix de l'actant "objet" n'est pas sans influencer sur le style d'œuvres pouvant naître : comme on

²² Cf., à titre d'exemple gratuit, l'introduction de Fl. Meunier au "roman" d'Eumathios dit aussi Eustathe Makrembolitès (auteur byzantin du XII^{ème} s.), Les Amours homonymes, ou Les Aventures d'Hysminias et d'Hysminé (Les Belles Lettres, Paris, 1991) : le culte des symétries, des situations redoublées y est soigneusement décrit (p. 31) et fait dire finalement qu'il s'agit d'un "conte d'amour" (p. 36). On ne s'étonnera pas ici que l'œuvre ait eu du succès et se soit maintenue si longtemps. Sa structure l'y préparait.

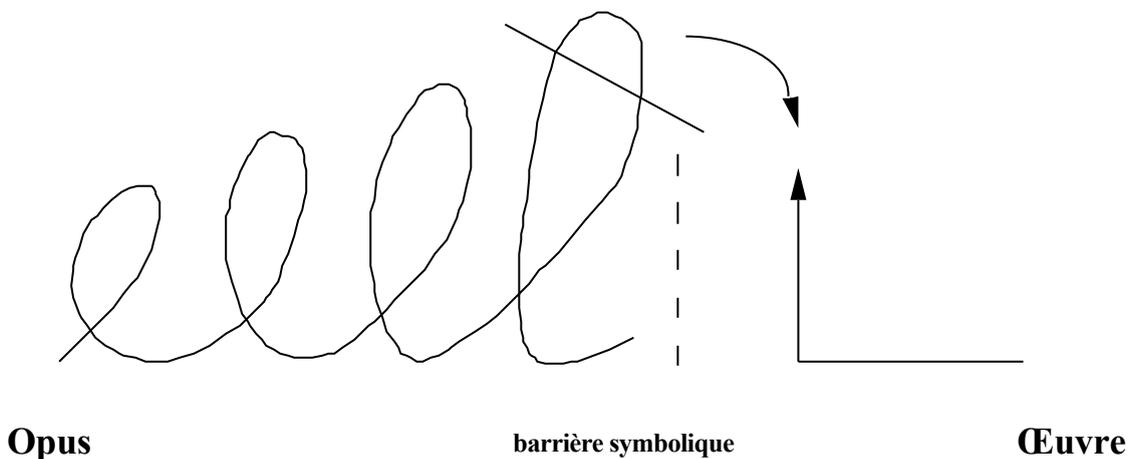
le verra, il s'agit d'une forme romanesque plus marquée alors que chez Chrestien de Troyes plus de poésie existait. Cela laisse-t-il supposer que cette œuvre avait obtenu une célébrité par rotation (interprétations) suffisante déjà ?

Posons ces séquences le long d'une boucle, en nombre égal au schéma actantiel :

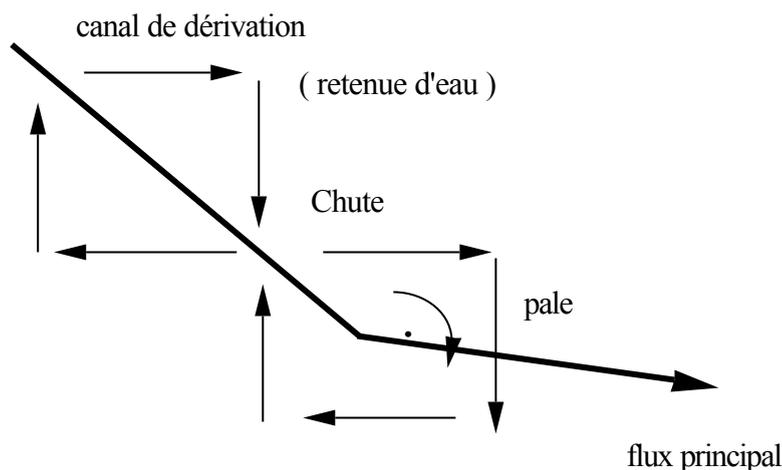


L'énergie latente d'une œuvre naissante ressentant l'Opus comme insurpassable, se heurte à cette boucle, et va pour ainsi dire "se greffer" à ce qu'elle présente, aux séquences les plus évidentes.

Ce faisant, la boucle s'élève d'autant, déployant ses séquences sur place jusqu'à un point d'affinement tel que la pointe fragilisée se casse et que cette séquence ou partie d'énergie de l'Opus tombe vers l'œuvre.



Or ce phénomène est identique à celui dont se sert R. Thom pour expliquer la duplication d'un cycle d'hystéresis (Esquisse d'une sémiophysique, InterEditions, 1988, p.67), si précieux pour comprendre la division d'une cellule ou la formation des organes. Il s'agit d'une analogie avec le moulin à eau.



(dispositif pour utiliser la chute d'eau)

(L'eau retenue par un barrage rencontre dans sa chute un dispositif récupérant son énergie et la doublant).

Le cycle d'hystérésis est conçu, comme son nom l'indique, comme le retard que prend un système à quitter un lieu même instable vers un lieu stable ; il lui faut franchir une barrière d'énergie, grâce à un surcroît d'énergie.

En effet, nous avons un système (celui de la célébrité) bloqué par l'énergie d'une œuvre, qui finalement s'écroule en cette œuvre (dispositif d'arrêt et de récupération) lorsque l'articulation d'une séquence à une autre séquence vient à se rompre par suite d'une excessive torsion.

L'analogie avec ce mécanisme est capitale, vu qu'il peut servir de base explicative à des phénomènes biologiques tant de duplication que de différenciation, ce qui convient bien à notre propos de définir comment à partir de l'Opus, il y a tant d'œuvres annexes et indépendantes, nées en fonction de l'Opus. Grâce à ce mécanisme, on voit apparaître deux unités dynamiques se faisant face (celle de la retenue, celle de la pale), tandis que l'énergie de la pale peut très bien servir à autre chose, et donc peu à peu s'éloigne de son modèle. D'autres contraintes le déterminent alors : l'œuvre se différencie de l'Opus, progressivement.

Nous héritons donc d'une situation où une séquence²³ de l'Opus se détache et rejoint la narrativité potentielle de l'œuvre.

Cela se doit entendre symboliquement : l'Opus reste bien complet, mais pour que créativité il y ait et se continue, il faut qu'un démembrement se fasse, altère l'Opus au profit de l'œuvre naissante.

Pour cette dernière, cela correspond à la période de tension où un axe l'emporte sur un autre (dissociation "forme-substance"; zones stables et instables ; on voit ici que le choix d'un axe dépend de la présence d'un Opus qui agit comme un attracteur plus ou moins admis).

En effet, une fois le héros marié dans un conte, toute narrativité s'arrête ; l'histoire est close. C'est en le rendant "absent" (par mort, oubli, remplacement, vieillesse...) qu'un second souffle de narrativité a lieu. On pourra raconter comment il sera vengé, s'il reviendra, les aventures de son fils, etc.

La loi est la suivante : *c'est l'œuvre évidée qui permet une invention continuée.*

²³ Nous posons par définition "une seule séquence" pour la clarté de la recherche. Dans les possibilités et peut-être dans les faits, on peut avoir jusqu'à 5 séquences reprises. Mais, dans ce cas, l'originalité ne tend-elle pas à disparaître au profit d'un travail de réécriture qui a existé (voir les multiples versions d'Ut-Napishtim, le Noé babylonien) ?

Exemple : Ulysse est absent d'Ithaque ; Télémaque peut exister ; une certaine symétrie ne manque pas entre "Odyssée" et "Télémachie" : ainsi, si Ulysse consulte les Morts, et se raconte au roi des Phéaciens, Télémaque consulte Nestor offrant un sacrifice et écoute le récit de Ménélas ; ils reviendront quasiment ensemble, faisant fusionner leur rôle.

D'un point de vue métaphysique, le "deus absconditus" doit s'interpréter comme l'invite d'une histoire humaine.

Maintenant nous pouvons expliquer comment se produit cette éviction. Elle ne porte pas toujours sur le héros-destinataire, mais aussi sur l'objet, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant, considérés moins comme fonctions que comme séquences, comme nous l'avons dit.

B. Naissance des "Genres" (intergenres - hypergenres):

Un autre phénomène littéraire s'explique, celui des genres (théâtre, roman, poésie, ou genre dramatique, narratif et lyrique) dont nous n'avons jusque là rien pu dire, puisqu'il faut au moins deux œuvres partageant un certain domaine en commun pour que l'on puisse parler de genre. En deçà, c'est impensable.

Comme nous avons "duplication", nous aurons "genres", mais au sens d'abord très étroit d'un Opus et d'œuvres liées à l'Opus. Première étape dans la constitution du concept de "genre".

Concevons d'abord ceci que la longueur maximale de la boucle soit 10 ou 12 : cette boucle est faite de 6 ou 5 séquences (selon que le sujet s'identifie au destinataire comme il est fréquent) ; et l'Opus ayant su développer de manière égalitaire chaque séquence, on dira que l'on obtient pour chacune d'elle 2.

Si l'on établit qu'une séquence réduite à sa valeur minimale vaut encore 1, on obtient l'élasticité maximale d'une séquence. Soit :

$$12 - 5 = 7 \quad \text{ou} \quad 10 - 5 = 5$$

Or, que fait l'œuvre annexe si ce n'est souvent "allonger" telle ou telle séquence de l'Opus? De plus, si des genres existent, ne serait-ce pas en fonction de l'importance qui est accordée à telle ou telle séquence narrative? Et à la réduction faite sur d'autres? Cela s'accompagne inévitablement d'une redistribution des rôles faisant qu'un personnage quitte un potentiel (celui d'une séquence) pour sauter dans un autre, à moins de disparaître).

(Ulysse dans l'épopée, n'est pas le même que dans la tragédie où son rôle est réduit, peu sympathique - parce qu'il quitte un potentiel pour un autre-).

Notre hypothèse est la suivante : la naissance d'un genre est liée à quelques récits de base et pris comme bases, sur lesquels ont été opérées une ablation et une réorganisation interne. Certes on voit mal, par exemple, qu'un roman actuel soit en rapport avec un Opus archétypal, si bien que notre hypothèse n'a aucune évidence pour elle. Mais si l'on pose le problème de l'origine, force nous est de dégager ce lieu où une dynamique a produit un double "imparfait", puis autonome et sans attache avouée.

Deux situations-limites surgissent : dans l'une, aucune œuvre n'entretient de rapport avec une quelconque œuvre ; dans l'autre, on ne peut que reproduire toujours la même œuvre. Or nous savons que l'Opus se démembre, non pas n'importe comment, mais selon quelques articulations inscrites dans le schéma actantiel, au nombre de 6, si bien que nous pouvons avancer que là, se situe autant de possibilités de directions nouvelles. Cela crée une première subdivision principielle.

Le "genre" n'est qu'un ensemble de traits orientés vers une de ces six directions qui a été privilégiée.

Le démembrement d'une chaîne narrative s'accompagne d'une altération du :

- destinataire : accord de l'œuvre à une autre préoccupation ;
- sujet : modification du héros ;
- objet : substitution d'un thème ; d'un motif ;
- destinataire : altération des valeurs initiales ;
- adjuvant et opposant : rôles intervertis.

Toute altération se fait au détriment des autres ; plus l'augmentation d'une séquence est grande, plus les autres séquences sont réduites.

Une fois l'augmentation créée, une forme apparaît dont l'autonomie est plus que probable. Cette altération inclut le "saut" d'un personnage d'un actant à l'autre, - de quoi expliquer les changements de nature ou de caractère subis par un personnage (comme ce que nous disions d'Ulysse dans la Tragédie) - .

Il faut partir d'une séquentialité parfaite, égalitaire dont on verrait la trace dans la littérature orale qui a ce triple aspect (mythe, chant épique, conte) très proche de l'origine de nos 3 Axes (M, V, E). Les ressemblances entre ces formes semblent indiquer une narrativité plus en évidence car mieux répartie. Chaque séquence y aura quasi la valeur 2, par définition. Si cette séquentialité est réduite (valeur 1), nous aurons les fonctions narratives profondes qui sont à peine revêtues d'un habillage discursif (résumé exsangue, schéma, transcription, démarquage, principes et conventions). Il s'agit aussi d'une "mimésis" inférieure au modèle, faite de réécritures partielles ou paraphrasantes (l'œuvre ou épitomé n'a pas su être le dispositif fractionnant l'Opus).

Il s'ensuit :

- la séquence est augmentée au détriment proportionnel des autres (on peut ainsi s'amuser à combiner toutes les augmentations et réductions possibles : cela donne une idée de la multiplicité des genres, sous-genres et catégories expérimentées, d'autant que l'on peut associer les séquences par paires, triplets...) mais cette voie est hypothétique (difficulté à mesurer les variations de séquences ; on utilisera ce qui suit).

- chaque séquence aboutit à un hypergenre, un absolu générique, une essence regroupant différents aspects ayant une fonction semblable. Aucune œuvre ne l'illustrera pleinement car l'œuvre sera toujours un mixte entre plusieurs séquences mêmes affaiblies et une privilégiée. Mais cela suffit déjà pour donner des directions essentielles (on ajoutera plus tard les positions possibles de l'œuvre par rapport à l'Opus).

Les 6 hypergenres comme transfinis :

La tradition gréco-latine nous renvoie à trois genres : narratif, lyrique et dramatique.

La période romantique s'est demandée lequel de ces genres était l'ancêtre de l'autre.

La période contemporaine est incertaine quant à leur existence et nourrit l'idée soit que tout s'interpénètre, soit qu'un genre est momentanément et correspond à un public.

En ce qui nous concerne, nous devons donc supposer des types d'expressivité s'originant dans le développement d'une séquence, soit 6 types ou hypergenres qui sont moins en rapport avec des structures de l'esprit humain (puisque tous les peuples n'ont pas utilisé identiquement les hypergenres) qu'avec des opérations pratiquées plus ou moins couramment au sein d'une culture. C'est donc à un regroupement particulier, résultat d'une spéculation plus que de l'analyse des faits, que nous nous heurtons et qu'il nous faut contrôler par un descriptif des catégories permises.

a) La séquence du "destinataire", si elle est développée à son extrême, mène à une expressivité culturelle, rituelle, orante (narration inexistante; évocation laudative du destinataire symbole d'un absolu ; éloges d'une présence et/ou plaintes dues à son absence...).

Cet hypergenre draine toute poésie lyrique, hymnique, descriptive et élégiaque, mais aussi toute formule sacrée (charme et cantique), toute prière, toute liturgie ou eulogie métaphysique et spéculative.

Un classement est possible : moins la séquence est développée, plus les autres séquences existent, et donc plus il y a de narrativité²⁴ : on part d'une forme descriptive - pastorale ou idyllique, etc., on accède à une forme lyrique - odes et éloges, etc., et on aboutit à une forme élégiaque et sacrée - expression d'un sentiment -)

L'importance accordée au "son"(musicalité interne et instrumentale) s'explique par le caractère "abstrait" du "son" convenant bien à l'évocation de tout destinataire (lointain par essence).

b) Avec les séquences "sujet" et "objet", s'ouvrent respectivement le domaine de l'introspection et celui de l'objectivation. On observe que l'on change de héros tout en gardant l'histoire, et que très vite le héros est l'histoire ((auto)biographie, éducation sentimentale, introspection et roman intimiste, confessions...).

Il arrive aussi que le héros initial de l'Opus soit gardé, mais on voit qu'il est transformé dans le sens d'un rapprochement modernisant, et que l'on va de plus en plus vers le particulier où toute référence au héros est un prétexte et s'estompe au profit d'un autre "moi"; auparavant ce héros avait pu être parodié, travesti, remplacé (soit une gamme d'éviction partielle et progressive).

La "fluidité" est la valeur dominante de cette séquence : tout doit s'échanger, s'écouler et se nuancer.

Différent est l'autre hypergenre basée sur une objectivation renforcée où d'abord on adapte le texte à de nouvelles situations, ce qui conduit à une remise en cause des cadres de l'Opus, puis à son oubli au profit d'une représentation de la réalité orientée vers quelque nouveau désir. Après des variations, il y a eu substitutions ou inversions de sens. Enfin, toute narrativité s'arrête au profit d'un documentaire, d'une analyse ou d'un quelconque relevé.

L'"abondance" reste un élément clef de cette séquence tant par le style que pour l'esprit du texte puisqu'il s'agit de rencontrer un "objet", ce qui a pour effet de réifier le monde, ne serait-ce que par l'intentionnalité du regard désirant.

c) La séquence "destinateur"²⁵ renvoie à tout ce qui a trait à l'art oratoire, didactique, épistolaire parce qu'un système non-dit pré-existe (système de croyances et d'équilibres sociaux) et qu'il génère sa propre problématique, ses cas ambigus et ses règlements à inventer, ses propres difficultés, sa casuistique.

Plus la séquence se développe, plus le caractère théorique augmente : de la lettre à la fable, de la fable à l'allégorie, de l'allégorie au plaidoyer ou oraison, ces derniers à la prosopopée, au catéchisme, à l'érudition, aux manuels, aux entretiens, mais aussi l'hypergenre véhicule le genre divinatoire (oracles et prophéties, visions et énigmes), propitiatoire (sorts, interdits, silences) et compilatoire (dictionnaire, thésaurus, lexique, compilation...)

(Comme pour les séquences précédentes, le développement maximal d'une séquence nous fait côtoyer déjà ce qui n'est plus littéraire totalement et fuit son champ).

²⁴ On observera aussi un mouvement de va-et-vient : une fois la séquence développée à l'extrême, un retour se fait vers plus de narrativité. Et le genre souvent "se stabilise" dans une telle forme moyenne. (Ex : la tragédie grecque est d'abord pur chant ; elle introduit progressivement un 2ème, un 3ème acteur, et réduit le chœur).

²⁵ Quelqu'un est en possession d'un savoir quelconque qu'il tend, de diverses façons, à livrer. La "nouvelle" est le genre moderne qui illustre le mieux cette séquence ("il s'est passé quelque chose" remarquent, pour la nouvelle, G. Deleuze et F. Guattari in Mille Plateaux, Paris, 1980,p.285).

d) Les deux dernières séquences "adjuvant" et "opposant" en réduisant, entre autres, celles du sujet et de l'objet, ont pour effet de mettre en lumière, par le biais de personnages annexes mis en lumière, le pourquoi d'une situation : motifs, causes, raisons, présupposés sont alors privilégiés.

Plus ces séquences se développent, plus il y a une représentation du monde qui est proposée (Weltanschauung), soit que la réalité soit vue comme le reflet d'autre chose (un arrière-monde équilibré, de rétributions,...) donnant son sens à l'ici-bas, soit comme un chaos généralisé, absurde, dérisoire et grotesque. "L'adjuvant" a la première position ; "l'opposant" la seconde.

L'hypergenre est constitué de toute la littérature dramatique (comédies, satires, épigrammes, tragédies, drames, farces, mystères et passions, nôt japonais..) que l'on peut diviser selon les deux catégories sus-dites.

C'est moins la présence du dialogue qui est déterminante que cette remontée à une antériorité, cette réflexion sur l'état du monde, cette interrogation sur une situation donnée. (D'où la naissance parallèle de l'Histoire et de la Tragédie en Grèce). L'hypergenre regroupe donc les généalogies, les cosmogonies, les histoires saintes, les révélations et théophanies.

Ainsi devons-nous répertorier 6 hypergenres fondés sur :

- 1) une expressivité orante
- 2) une expressivité introspective
- 3) une expressivité objective
- 4) une expressivité oratoire
- 5) une expressivité dramatique
- 6) une expressivité dramatique et cosmogonique

Face à une séquentialité idéale, des excès ont lieu provenant du démembrement d'une narrativité antérieure. A proximité de cette dernière, les œuvres gardent une similitude avouée avec l'Opus, mais inventent de nouveaux genres (dissymétries, écarts, variations par rapport aux modèles : autant d'aspects originaux). Ces nouveaux genres sont investis par des œuvres sans grand souci de leur origine : le genre s'affranchit de sa matrice.

Un tableau visualisera ces données simplifiées (on ne tient pas compte des combinaisons possibles de séquences ; l'essentiel est de considérer que l'une l'emporte sur les autres, selon un point de vue tout qualitatif). A chaque époque, on peut estimer qu'une œuvre tentera d'atteindre l'absolu d'une séquence au moins, le "Livre Absolu" dont parle Mallarmé, ce point transfini où se rassemblent en hypergenre tous les "fils" d'une séquence.

-vers l'autonomie -



1 Variation d'ampleur des Séquences	2 Séquentialité idéalement répartie	3 Démembre-ment	4 Formation des genres
Destinataire			lyrisme, élégie... prière, liturgie, eulogie...

Sujet			autobiographie, introspection confession, historiographie...
Objet			romans (policier, exotique, d'aventure, d'amour...)
Destinateur			lettre, fable, allégorie, manuel, nouvelle, oracles, compilations...
Opposant			farce, drame, tragédie, histoire sainte
Adjuvant			comédie, mystère, tragédie, cosmogonie, révélation...

La traduction :

La traduction peut servir à comprendre la genèse des "genres" et comment les œuvres s'autonomisent par paliers par rapport à l'Opus. En traduisant, l'attache paraît encore forte, et pourtant le résultat est déjà un écart que l'on a souvent glosé.

N'estimons pas qu'il s'agit d'une catégorie bien homogène. Outre le fait que traduire s'est développé différemment selon les cultures (ainsi dans le passé, déjà, il y a celles qui ont institué cette activité et l'ont encouragé : la mésopotamienne, la latine, la médiévale européenne... ; d'autres n'ont jamais voulu l'exercer - la grecque, l'indienne et l'égyptienne anciennes...), l'on doit observer que cette notion n'est pas immédiate et regroupe plus d'une tentative proche : gloses, anthologies, synopsis, épitomés, réécritures, représentations²⁶ et des façons de traduire si différentes.

L'œuvre traduite est dans une situation particulière ; plusieurs cas se présentent : - celui d'une œuvre jadis célèbre, oubliée longtemps, et redevenant célèbre ;

- celui d'une œuvre célèbre "là-bas" et méconnue ici ; (on peut poser que cette fréquentation de la célébrité qui advient pour ces œuvres anciennes ou éloignées est due à l'effet d'une traduction qui, soit modernise un texte ancien, soit le fait connaître dans une autre langue - ce qui, par ricochet, peut le renvoyer dans le champ initial).

- celui d'une œuvre se diffusant, proche de l'axe de célébrité ou déjà célèbre, que l'on traduit en d'autres langues pour étendre sa célébrité ou en profiter.

- celui d'une œuvre accédant mal à la célébrité chez elle, peu connue en son pays et qu'une traduction place ailleurs dans un champ littéraire plus apte à l'apprécier.

On comprendra donc sans mal que ce qui est regroupé sous le terme de "traduction" correspond à deux mouvements dissemblables (au moins par l'origine) et à des situations-types différentes :

a) le traducteur se place dans la zone de criblage de sa langue (a1) ou d'une langue étrangère (a2) devant des Opus célèbres (Aa1 - cas improbable²⁷ - et Aa2) ou oubliés (A' a1 et A' a2);

²⁶ L'activité cinématographique qui prend pour base un livre et le met en "images" est, semble-t-il, à ranger ici.

²⁷ Si ce n'est cinématographique, comme pour ce qui suit Bb1, et dans l'hypothèse de la justesse de ce rapprochement.

b) le traducteur se place dans la zone de diffusion de sa langue (b1) ou d'une langue étrangère (b2) derrière des œuvres appréciées (Bb1 - cas improbable - et Bb2) ou qui veulent l'être (B'b1 et B'b2).

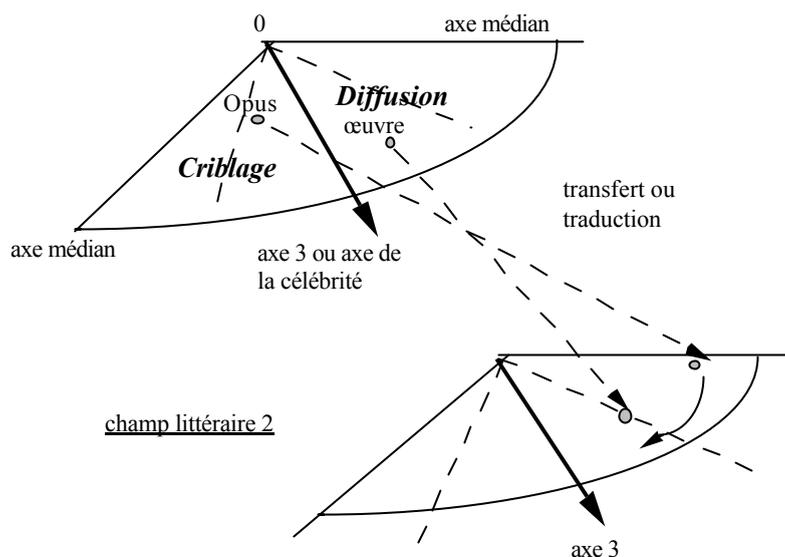
Ces différentes positions ont-elles un sens ? Déterminent-elles des choix de traduction que rien, sinon, ne distingue ? On distingue déjà au moins deux mouvements où l'un remonte le trajet (du criblage vers la diffusion : on dira qu'il y a renvoi) et rejoue les chances de l'Opus en le mettant à nouveau dans la zone de diffusion et où l'autre rétrograde sur le parcours de l'œuvre pour qu'elle atteigne l'axe de la célébrité à nouveau ou de nouvelle façon (on parlera de rétrogradation).

Mais la description de cette complexité cachée ne s'achève pas pour autant ici : il suffit de rappeler qu'en zone de diffusion, selon que l'on est à l'axe médian ou submédian, l'œuvre subit des déviations ou des distorsions, faisant que si une traduction opte pour une de ces positions, elle adopte de fait une forme "déviationnante" ou "distordante" propre à la caractériser ; il suffit encore de dire qu'en zone de criblage la célébrité de l'Opus prend trois formes (poche, cône, spirale) que la traduction peut accepter ou contrecarrer. C'est pourquoi, grâce au modèle, nous découvrons la multiplicité des traductions comme autant de phénomènes de différenciation : dans ce contexte où nous nous demandons comment naissent les genres par rapport à un Opus, l'explication à retenir est bien celle d'un positionnement spatial limité mais abondant. Ce positionnement s'obtient par un mouvement et une direction, par une adhérence à un relief particulier, le tout donnant une particularisation précieuse.

Renonçant à l'évidence, on peut se demander pourquoi il convient de traduire ou plutôt d'où provient cette énergie, si le champ littéraire constitué en a besoin. On se trouve en présence d'un second champ littéraire, celui d'une autre langue et d'une autre culture qui revendique ou subit un échange d'ouvrages. Et l'on ne peut que comprendre que ces deux champs organisés autour d'une langue respective ne sont pas égaux et que l'un bénéficie de l'autre, si bien que nos traductions, déjà nombreuses, se déterminent aussi selon que le champ littéraire 2 (celui qui traduit) est supérieur ou inférieur au champ littéraire 1 (celui qui est traduit). Outre que les chances données à l'Opus traduit ou à l'œuvre traduite ne seront pas les mêmes, l'acte de traduire y est inclus, à son insu ou non, dans des optiques différentes (combler un vide, ou accaparer les ressources d'autrui, etc.) qui doivent avoir un rôle, même inconscient, sur traducteurs et traductions.

Cette situation de la traduction explique qu'elle ne soit pas totalement un acte de création ni un acte d'appréciation (même si entrent, parfois, dans sa définition des éléments de la sorte). Elle est "psychagogique", conductrice d'immatérialités, voire "conservatrice d'énergie" (le contenu sémantique d'un ouvrage) qu'elle "fait passer" d'un champ dans un autre, d'un monde avec son étendue et ses Opus et ses sillons de réceptivité, à un autre qui ne lui ressemble pas forcément. Tout passage est déformant mais cela ne nous gêne pas car le propre de notre analyse est de repérer ces déformations qui affectent l'œuvre et qui, surtout, la font. Sans déformation l'œuvre n'est pas. Mais tous les passages ne se ressemblent pas, qui, à la façon de percolations, sont autant de formes à envisager assurant le passage : cela se décrit grâce aux mouvements et positions que nous avons relevés et dont le classement s'impose.

D'autres déterminations entrent encore en cause. La traduction non seulement est spatiale (elle étend une influence, elle répand) mais aussi temporelle (elle lutte contre le temps dans son double mouvement de renvoi et de rétrogradation). En tant que psychagogue, elle sauvegarde sur un autre plan, toujours. Mais la "vitesse" du temps ne peut être la même si le champ littéraire 1 est supérieur ou inférieur au champ littéraire 2. L'accélération va toujours vers celui qui est supérieur. L'enjeu est important puisqu'il s'agit pour l'ouvrage de recevoir un regain de critique qui, à nouveau, lui assure une seconde célébrité et une seconde entrée dans le champ du criblage d'une autre culture (les phénomènes décrits y sont alors les mêmes ; et cette ré-entrée explique certaines "sédimentations" de sens : l'œuvre se charge de nouvelles significations et d'un nouveau type de célébrité).



En Criblage, la célébrité est acquise; en Diffusion, elle s'obtient - l'œuvre traduite en changeant de champ "rejoue" sa chance, et doit à nouveau atteindre l'axe 3

Telle peut être la problématique générale grâce à ces différents éléments. Notre solution est la suivante :

a) L'existence de plusieurs champs littéraires pose le problème de leur emboîtement, ou de leur superposition, ou de leur feuilletage. Avec l'activité de la traduction, ces champs sont considérés comme pouvant se superposer (un des champs emprunte à l'autre et reconstitue un trajet aux mêmes objectifs de célébration). Il faut même penser que c'est cette activité qui opère une telle superposition, alors qu'une conquête idéologique chercherait à emboîter un champ dans un autre, par exemple (quant au feuilletage, nous le réserverions à des contacts épisodiques propres à des représentations simples et commodes). Mais ce faisant, cette énergie ne superpose pas criblage sur criblage, diffusion sur diffusion, mais par une rotation de cercle telle que l'on remonte au maximum vers le premier axe submédian (celui où l'œuvre commence à recevoir une appréciation), elle superpose une partie du criblage du champ 1 ou la zone proche de l'Axe 3 (Axe de célébrité) à la zone interaxiale interne de la diffusion du champ 2 : elle ne aurait remonter au-delà, à proximité de la zone de création, sauf dans le cas du plagiat où l'on fait passer pour sa création ce qui est à autrui. Les destinées de célébrité d'une œuvre sont d'autant plus comparables et parfois si diverses que par la traduction, on a ce rapprochement sous les yeux, à savoir deux trajets dans deux champs différents.

C'est pourquoi, des effets de "ricochet" sont fréquents où la gloire acquise en un champ déteint, compense un oubli et un mépris, ne perce pas ailleurs malgré un succès ici, etc. Un regain est possible, et un intérêt peut se reformuler. La médiatisation actuelle ne peut que renforcer ces phénomènes jusque là rares et réservés à des curiosités d'érudits. Cela peut modifier le type de gloire acquis, le renforcer à coup sûr.

Ainsi dirons nous alors que cette activité parallèle à l'Opus double les lignes de criblage, en renforce la "membrane", et corrige, par cet effet, ce qu'une dilution au sein du champ de criblage a pu commencer, à savoir un affaiblissement général de l'énergie de l'Opus. La traduction peut donc avoir ce double effet :

- elle empêche la dilution et consolide l'Opus ;
- elle renforce la présence de l'Opus et empêche, par là, l'émergence d'autres œuvres.

Dans le cas d'une traduction qui réussit, l'on aura à la fois les phénomènes propres au succès dans le champ littéraire deux et les phénomènes de ricochets de ce succès dans le champ

littéraire initial qui "redonnent vie" à l'Opus se délitant, et reforment une aire de criblage où s'arrêtent des œuvres et à laquelle elles se heurteront même. L'Opus a une deuxième période d'influence, et ce, par le biais d'une langue étrangère.

Toutefois une limite cette fois-ci temporelle est expérimentalement observable : la critique commune (celle de l'honnête homme d'une époque) aime l'immédiat et va rarement au-delà de trois générations ressusciter l'œuvre perdue de son propre champ (alors que dire d'œuvres extérieures?), et au-delà de deux siècles pour fonder ses comparaisons. C'est un seuil d'oubli effectif, dénotant d'une impuissance de l'esprit à se passionner pour le trop éloigné. Si des exceptions existent, c'est que cette "marge antérieure" doit peut-être varier selon l'état d'une société (des facteurs d'expansion ou d'évolution lui font-ils découvrir plus d'antériorité en elle?), mais dans l'ensemble, cette limite existe bien.

Le propre de la traduction sera de vaincre cette loi, d'être un "anti-destin", en raison de sa capacité à "remonter" le champ.

b) L'acte de traduire manifeste bien une volonté d'autonomie que l'on perçoit en relevant un emplacement (en zone de criblage ou de diffusion), une direction opposée (réversibilité possible) à la propagation de l'Opus ou de l'œuvre, l'adoption d'une forme de célébrité ou d'un trajet vers la célébrité, une application par rotation d'un champ dans un autre. Car c'est en observant les directions que le modèle est opératoire. Pour l'heure, l'œuvre originale et sa traduction ont le même but, la célébrité. Dans le cas des œuvres naissant face à l'Opus, il suffira d'étudier qu'il y a plusieurs directions (et non pas une comme pour la traduction) et des contraintes déformantes agissant sur l'Opus, pour que des regroupements d'œuvres soient possibles (naissance des genres). Avec la traduction, on a donc une phénoménologie simplifiée, quoique révélatrice.

c) Il existe des déterminations propres aux champs, qui fondent l'acte de traduire ; ce seront comme des filtres qui permettent de passer d'un champ dans un autre parce qu'il faut transformer une forme substantielle (celle d'une œuvre ou celle d'un Opus) en une énergie. La zone de diffusion ne reconnaît que des énergies. *Traduire c'est donc moins donner une forme que reformuler une énergie, similaire à celle de la "flèche" qui caractérise l'œuvre voulant être célébrée.* Pour ce faire, nous dirons que la traduction se sert du trajet ou de la forme célébrée (cône, poche, spirale) comme d'archétypes à ses projections ou passages d'un champ à l'autre par renvoi ou rétrogradation : elle fait "machine arrière", elle revient à de l'énergie, elle re-transforme ce qui s'était "solidifié" grâce à la célébrité (toujours en soi pétrifiante). Ainsi, par exemple, les formes du Criblage deviennent des filtres ou des cadres préétablis qui fonctionnent pour passer d'un plan à un autre : l'ouvrage à traduire est "poussé" par la langue du traducteur dans ces cadres afin que sa forme se défasse d'une certaine façon, se conserve de manière à garder le souvenir de son aspect dans le champ 1, se recompose comme pour en adopter un autre. Le traducteur se sert de la forme de célébrité qu'il rencontre ou qu'il imagine pour l'œuvre qu'il traduit, non pas pour trouver une forme, mais pour obtenir un dynamisme (comme selon la grosseur des trous dans un tamis on obtient un débit et un calibrage différents). De cette façon, l'œuvre traduite peut recevoir de la critique et du public une appréciation et une forme de célébrité. Pour comprendre analogiquement l'apparition d'énergie, disons que l'Opus est un portrait placé dans un cadre rectangulaire ; en le plaçant dans un cadre ovale, des distorsions affectent la peinture qui libèrent une énergie (grimaces synonymes de cris). Pour comprendre l'existence de ces cadres (moules, filtres, peu importe encore le terme), disons que le transfert d'une œuvre est toujours fonction d'une célébrité recherchée pour l'œuvre, celle que l'on croit la meilleure, si bien que le traducteur adopte une des formes de cette célébrité (soit celles de la Diffusion, soit celles du Criblage) : nous entrerons dans le détail sous peu.

L'avantage de cette solution est d'éviter le piège du "double imparfait" (toute traduction présente une perte par rapport à l'original) engendrant des efforts peu concluants de théorisation sur la transposition d'un code dans un autre (problème d'isomorphisme) dont on ne peut rien vraiment dire, vu la complexité existante. La notion de "perte" est symptomatique d'une

référence voilée à une énergie que l'on oublie en postulant ces deux ensembles clos sur eux-mêmes (les deux langues, les deux ouvrages) alors qu'il faut concevoir un changement qualitatif (forme/énergie) grâce à des opérateurs qui sont ces formes de célébrité où le traducteur aperçoit les Opus et dont il se sert pour "transporter" les œuvres dans l'espoir de les protéger, avec le souci de ne pas les "casser", agissant avec précaution. Ce faisant, il opère, à son insu ou non, mille déformations qui libèrent autant de particules d'énergie. En effet, ces déformations proviennent du fait que le cadre imité est constitué par des éléments extérieurs (la nouvelle langue, l'importance du champ de réception, etc.) qui affectent la similitude espérée entre la forme initiale et celle adoptée par la traduction.

Ce qu'il convient de préférer comme vision, c'est le fait que la traduction adopte pour elle-même les figures des périodes de diffusion et de criblage (déviations et explosion-poche, resserrement-cône d'évacuation, rotation-spirale) qu'elle emporte avec elle et qui font subir aux ouvrages traduits un (re)-modelage ou une déformation inévitable, propre à mettre en valeur ou à réduire leurs qualités. Les "habits" sont déjà taillés, en tant que devenirs obligés qui n'ont pas tous, le résultat qu'il faudrait sur le corps initial. Le but est d'aboutir à de l'énergie.

d) Maintenant l'on doit comprendre que toutes ces "formes" permises n'ont pas la même importance.

- Les œuvres dans la zone de la Diffusion :

Nous dirons d'abord de ces œuvres qui dans la zone de diffusion ont atteint par des déviations un premier succès, que les traduire correspond à une imitation de trajet qui n'apporte en soi que peu de déformations, si ce n'est celles de la vitesse ; ensuite de ces œuvres qui dans cette même zone n'ont pas atteint le succès escompté, que les traduire est une ré-expérimentation ailleurs de trajets et de déformations semblable aux phénomènes critiques sus-dits (aucune phénoménologie particulière n'est à relever comme nouvelle si ce n'est qu'un champ littéraire "traduisant" supérieur en importance au champ littéraire "traduit" donne en cas de succès à l'œuvre de quoi l'imposer en son pays, peut-être même comme Opus !).

Ce genre de traductions a pour but de "donner une idée", à l'image de doubles sans intention autre que la conquête de la gloire, sans ces déformations caractéristiques des traductions qui partent de la zone de criblage et qui activent des plans sémantiques par suite des "formes-cribles" qu'elles emprunteront.

En fait nous retrouvons entre ces deux catégories de traductions la même division qu'entre les œuvres "inconscientes" et "conscientes" de cet acte d'écrire dont la gratuité est parfois voilée ou dévoilée ; cette division permet d'établir un repère sur les trois Axes (valeur 5 ; cf. chapitre 1). Ici, il en est de même puisque certaines traductions n'ont d'autre but que de "faire connaître" (certes au mieux) là où d'autres se soucient d'un projet créatif à inclure dans la traduction d'une œuvre jugée importante (le "rendu" y est sujet à un examen critique et à une finalité littéraire).

- Les Opus dans la zone de Criblage :

Les formes de traduction issues du Criblage nécessitent un intérêt plus soutenu. C'est elles que nous avons surtout eues à l'esprit dans les paragraphes précédents. Quelles sont-elles ?

Etant donné qu'il existe trois façons de manifester pour l'Opus sa célébrité (poche; cône d'évacuation; boucles), et que nous savons que l'acte de traduire les réemploie comme "forme-cribles" afin de produire une énergie, nous pouvons concevoir trois situations :

- chacune de ces formes est répétée (le traducteur devant un Opus célèbre sous forme d'une poche reprend cette forme de la poche; de même, s'il s'agit d'un cône ou d'une boucle). Nous la nommerons "itération".

- chacune de ces formes est inversée (le traducteur fait correspondre dos à dos l'explosion à la poche, le resserrement au cône, la rotation à la boucle). Nous la nommerons "inversion".

- chacune de ces formes est combinée avec les deux restantes, à savoir que pour la boucle, il y a la poche et le cône, pour le cône et la poche, la boucle et la rotation (en effet, la rotation en sens

inverse de la boucle doit être prise en compte, en tant que forme-crible envisagée, puisque l'inversion est admise). Soit "combinaison".

Total : 12 formes-cribles agissent comme orientation et détermination secrète, différenciante. Trois classes : itération, inversion, combinaison.

e) Interprétation à donner à ces trois classes ; un antagonisme (très connu²⁸) révèle deux mouvements :

- soit l'on va vers le texte, en essayant d'être fidèle et de lui conserver au mieux ses particularités (cela va du mot à mot servile, à la version fidèle et spécialisée). Il s'agit d'un "encercllement" afin de n'abandonner rien de l'Opus et de "tout traduire" en une langue qui se veut copie conforme. On enrichira ainsi parfois sa propre langue des tournures d'une autre langue dans ce type de traduction. Une exactitude scrupuleuse est réclamée en vue de fournir un double par une série d'ajustages au plus proche. Il s'agira des trois formes-cribles de l'itération (recopiage). L'ajustage porte sur ces trois figures de la rhétorique antique (figures de mots, de constructions, de pensées), à savoir un intérêt marqué pour l'exactitude du "sens" contenu (intonation ou vocabulaire) - cf. la poche -, pour l'imitation de la syntaxe déployée (ordre des mots, construction des phrases) - cf. le cône -, pour le mouvement des idées et des sentiments (enchaînement des idées, évolution des pensées) - cf. la spirale -. Ces traductions sont précieuses pour connaître par une œuvre les valeurs d'un autre champ littéraire dont l'importation est parfois un enrichissement.

A titre d'exemple, ces deux vers de l'Enéide (chant IV : "At regina gravi jamdudum saucia cura/ Vulnus alit venis et caeco carpitur igni") et différentes traductions :

- respect du sens (poche) : "Cependant la reine, atteinte depuis longtemps d'un profond amour, nourrit dans son cœur une plaie, un feu secret qui la consume" (E. Personneaux) ;

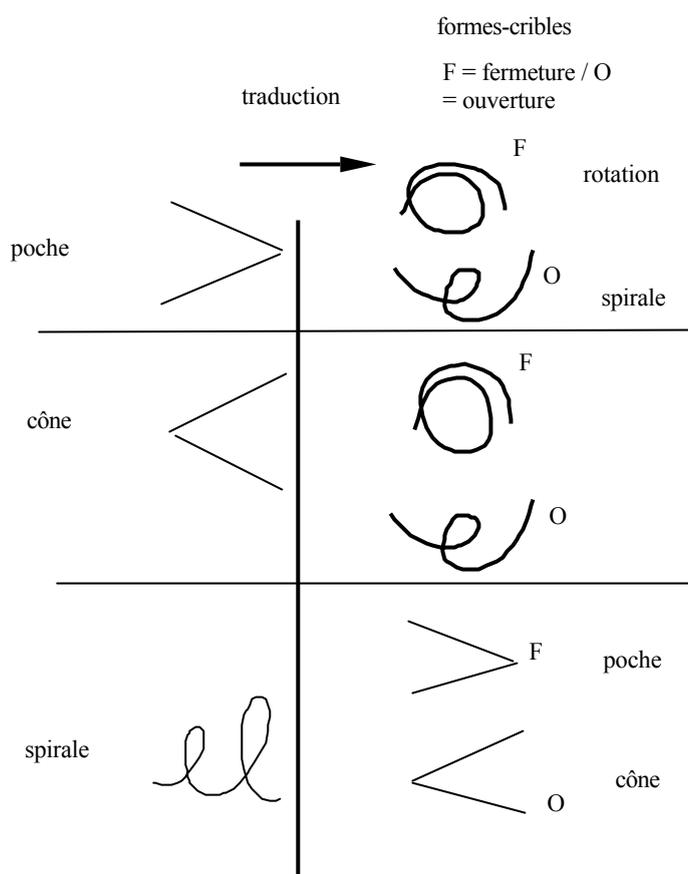
et respect du ton (rendre les longues et les brèves du vers latin) : "Déjà Didon, la superbe Didon brûle en secret. son cœur/ Nourrit le poison lent qui la consume et court de veine en veine" (Turgot, Œuvres complètes t.X) où l'on a ce rythme -vv -vv -vv - - -vv --, remarquable à rendre dans notre langue ; ou bien cette forme poétique rimée "La reine cependant, atteinte au fond de l'âme/ Nourrit d'un feu secret la dévorante flamme" (J. Delille) ;

- imitation de la syntaxe (cône) : "Mais la reine, blessée déjà d'un pénétrant souci,/ une plaie nourrit de ses veines, et la dévore un aveugle feu" (P. Klossowski) ;

- souci de rendre une évolution (ici sentimentale, cf. "le mal d'amour" qui évoque Tristan et Yseult) proche en cela de la spirale : "Mais la reine, déjà gravement atteinte du mal d'amour nourrit sa blessure du sang de ses veines et se consume d'un feu secret" (A. Bellessort)

- soit l'on amène à soi le texte, en le mettant au goût du public, en l'adaptant à une culture et à une langue, en l'inclinant vers des usages. Mais une dialectique s'instaure dans cette classe propre à la combinaison, selon que la forme choisie est "fermante" ou "ouvrante" : on "ferme" la poche et le cône en optant pour une rotation, on "ferme" la boucle quand on opte pour le resserrement ; mais on "ouvre" la poche et le cône quand on prend la boucle, et la boucle quand on opte pour le cône. Mais il s'ensuit que toute "fermeture" provoque un remplissage due à ces forces écrasantes et centripètes et donc diverses ruptures pour obtenir l'alignement et une densité tandis que l'"ouverture" fonctionne à l'inverse, créant des vides et des allongements et tend vers un déploiement lisse et étendu. Structure striée dans un cas, lisse dans le second.

²⁸ Cf. G. Mounin, Les Belles Infidèles, Paris, Cahiers du Sud, 1955. Ce linguiste se sert de deux images ("verres transparents"/ "verres colorés") pour classer deux types de traduction : les premières gommant tout ce qui rappelle la langue traduite, son époque, sa civilisation (on amène à soi le texte), les secondes font l'inverse et aiment le dépaysement obtenu (on va vers le texte). Chaque catégorie se subdivisant en trois (langue, époque, civilisation), 12 catégories sont observables sans omettre les cas (condamnés) où des mélanges se font (e. g. on fait sentir la langue mais on gomme l'époque) qui produisent un effet de "disparate", aux yeux de G. Mounin, détestable.



Cette dialectique correspond au fait que le traducteur ne prend que ce qui le sert dans son projet, il effectue une saisie hésitant entre densité et expansion (ces traductions sont élégantes, faciles, mondaines - le goût du bon mot - avec souvent l'avantage d'être vivantes, audacieuses - le goût de l'allusion - et d'universaliser l'Opus ; leurs défauts sont visibles aussi). Cette saisie est soit une recherche d'équivalences substitutives où l'on rassemble vers un centre ce qui a été fragmenté de l'Opus pour l'insérer dans un autre cadre jugé égal mais qui les enclôt (d'où fermeture) soit la manifestation de préférences continues où l'on ose améliorer, corriger et expliciter dans une optique explicative justifiée, moins par ignorance et goût pour les contresens que pour mettre en valeur le texte (d'où une ouverture). Une hésitation entre ces deux tendances s'observe, des revirements ou de farouches oppositions.

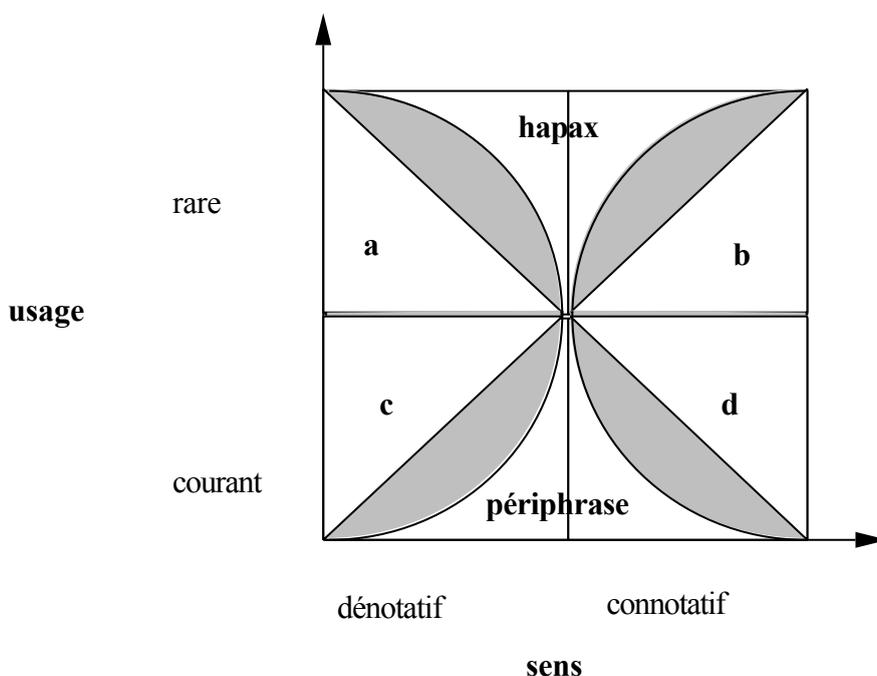
Chercher des équivalences, c'est insister sur les ruptures d'un texte, ses "sauts" (dits sautes d'humeur ou de style), ses changements de ton, ses accélérations, parce qu'étant contractée, l'œuvre se brise en certains points et s'accolent les morceaux en se hiérarchisant (chacun tend à trouver sa place) : des équivalences se forment pour rendre compte de ces importances relatives, de ces densités inégales et le style de la traduction s'en ressent dans cette progression plus accidentée. En revanche, appliquer des préférences c'est aboutir à une unité plus lisse car plus large et déployée sur un même continuum, un même isotopie. L'ouverture distend jusqu'à déchirer le tissu de l'œuvre en le démaillant ou le trouant (l'aérant), ce qui a pour effet d'arrondir les angles, de défaire les nœuds, de créer une fluidité (parfois interrompue).

Il faut faire appel à la notion de "prototypicalité"²⁹ pour comprendre ce qui a lieu : soit un concept ; pour mesurer son extension et le centre de son potentiel, on optera pour le terme le

²⁹ L'exemple donné par R. Thom est celui d'"oiseau" ; à ce mot un sondage montrerait que nous associons plutôt le moineau que le vautour ou la poule ; sur l'axe sauvage-appivoisé, le

plus à la limite et pour le terme plus neutre (la différence donnant une idée des relations internes par une série d'oppositions réunissant les deux termes). En effet, traduire par équivalences, c'est se porter, plutôt que sur des périphrases, sur un terme neutre (donc unifiant un maximum d'usages) ou alors sur un terme frontalier (rare et spécifique, voire inventé pour les besoins, qui a pour fonction de délimiter le contexte et donc d'unifier encore) . Le terme à traduire n'a pas d'exact équivalent : les deux voies qui s'ouvrent - choisir l'usage, choisir le néologisme - sont graduées depuis l'emploi de périphrases jusqu'à celui d'un seul mot : les périphrases sont plus centrales et proches du terme à traduire mais le traducteur recentre ce terme sur d'autres termes de sa langue et les périphrases sont renvoyées à la périphérie. Il s'agit de retrouver un centre stable, quelque terme qui soit à mi-chemin entre rareté et usage courant, entre une dénotation périphrastique et une connotation inexacte (approximations inévitables : un seul terme déborde le terme traduit ou rétrécit ce même terme).

Les préférences sont dans un écart à ce "moyen-terme" que recherche et transforme le traducteur par équivalences, lequel en jouant sans cesse les points d'équilibre aboutit à ces irrégularités typiques de sa traduction (ruptures de tons) alors que par le biais des préférences une unité se forme d'un côté ou de l'autre de la rareté ou de l'usage, de la connotation ou de la dénotation. *La préférence choisit son camp et y demeure, l'équivalence modifie ses positions sans discontinuer.*



a,b,c,d comme centres de 4 zones où s'installent les préférences;
en grisé, les zones d'équivalences avec passage de l'une à l'autre
par un point d'équilibre renouvelé

Dans le cas des équivalences, les mots se heurtent, dans celui des préférences, ils s'unifient.

moineau semble à mi-chemin ; de même, concernant son habitat, soit l'axe des seuils de localisation, le seuil terre - air nous paraît mieux caractériser un oiseau que le seuil eau-air , le seuil plus rare eau-terre (pingouin) ou l'impossible feu-air (Phénix) .

Nous choisirons comme exemple, le mot "dharma" tiré du sanscrit : si la traduction le laisse tel quel, comme c'est souvent le cas, nous sommes dans la classe précédente de l'itération. On y trouvera aussi, quoique ce soit aussi un dieu, le terme de Loi (avec une majuscule). Mais dans la classe de la combinaison, les équivalences le rendront par des mots aussi variés et lointains, qu'instinct, honneur, devoir, règle de vie, piété, respect, mouvement de la vie, etc. , selon le contexte et les variations d'intensité du sens soumis à des contractions. Il n'en sera pas de même par le canal des préférences où la religiosité du mot peut servir de frontière possible rare et connotative (d'où le dieu Dharma, la Justice divine, l'Harmonie cosmique) mais un emploi courant et dénotatif peut le désigner comme code, droit. On peut établir aussi les couples rare-dénotatif (légalité, normalité...) et courant-connotatif (justice, règlement).

Mais à ces deux mouvements, nous en rajouterons un troisième lié à l'idée de s'installer dans et de s'approprier, comme si l'œuvre vous appartenait et devait se détacher de ses anciens propriétaires que sont les interprétations usuelles jugées dénaturantes ou insuffisantes, celles mêmes de l'auteur (comme s'il fallait avoir raison "contre lui"). L'état d'esprit de telles traductions est celui d'une élaboration intuitive ou inventive (faite d'ajouts à la limite). Le désavantage réside dans des inadéquations flagrantes, forçant le sens de l'Opus, "passant à côté". C'est aux formes de l'inversion qu'il faut penser puisque l'on défait une forme de célébrité et qu'il y a "réemploi".

Au total, ces trois classes signalent des habitudes toutes dignes d'intérêt et de risque : l'itération est "holistique", la combinaison est faite d'équivalences et de préférences, l'inversion penche vers le réemploi. Soit trois mouvements différents.

Enfin, on peut supposer que certains Opus ont bénéficié de tous ces types de traduction existants, si bien que notre modèle fournit à la comparaison une base d'interprétation nuancée : on comprend aisément que l'emploi d'un cône ou d'une boucle ou d'une autre forme-crible s'ajoute pour établir des différences plus menues ; outre la déformation fonctionnelle (inversion, itération, combinaison) des changements structurels (vouloir enrouler, distendre ou resserrer) sont à prendre en compte. La traduction est bien une approche des différenciations multiples qui peuvent s'exprimer selon, toutefois, des possibilités d'expression contraignantes (soit, ainsi, une typologie permise).

f) Influence du champ 2 (celui du traducteur) :

Les champs littéraires sont loin d'être à égalité, ne serait-ce que par l'importance de leur public. Mais le traducteur peut faire comme si cela était sans valeur et poser imaginativement que son propre champ est inférieur, supérieur ou égal, ce qui modifie son choix quant à la classe des formes-cribles.

Le souci de trouver des équivalences et de proposer des corrections amélioratives répond d'un sentiment d'égalité entre les champs, comme si le respect mutuel imposait de gommer les aspérités. C'est l'attitude actuellement la plus répandue, celle où l'on parle de fidélité bien comprise, ne pouvant laisser trop de bizarreries qui donneraient à penser à des imperfections. C'est une attitude assez récente qui fait juger toute tentative précédente avec sévérité, sous le couvert idéologique de la fidélité.

Le besoin de reconstruire le texte sur la base d'interprétations nouvelles et de formes différentes et d'un autre public que l'initial renvoie à un sentiment de supériorité quant à son champ. L'inversion est de cet ordre. L'on considère que la notoriété acquise dans un champ est limitée, qu'il y a mieux à attendre dans le champ qui traduit, et qu'il faut donc "détruire" cette première image et en recréer une (à la limite, à la façon de Macpherson et d'autres experts en supercherries dont le mérite est parfois d'intéresser à des textes de cultures marginalisées dont ils ont inversé le sens et les raisons d'être ; de façon plus sérieuse, pensons à Hölderlin ou à Heidegger traduisant Sophocle).

Le désir de reproduire exactement, de recopier au mieux, de se plier à des formes étrangères, dénote enfin du sentiment humble que son champ est inférieur à celui où est installé

l'Opus. On reconnaît là l'itération. Le traducteur se veut serviteur, se sent impuissant à tout rendre, avoue ses difficultés, ses infidélités, etc.

De nombreuses préfaces sont un précieux témoignage de ces positions, au-delà des lieux communs sur les limites d'une traduction à rendre compte des beautés rencontrées. Ces limites en fait ont une existence réelle, une vertu différenciante, une capacité déformante utile si elle est contrôlée.

La méthode à adopter devant une traduction pour rendre les concepts précédents opératoires revient à chercher quelle est la forme de célébrité que possède dans son champ l'Opus au moment où un traducteur s'en prend à lui (toutefois il vaut mieux poser que le traducteur imagine que l'Opus a telle forme de célébrité, que cela soit vrai ou faux, parce que plus de liberté est ainsi permise et donc nous rapproche de la réalité). Il faut aussi considérer si le traducteur imagine son champ égal, inférieur, ou supérieur car cela détermine les formes-cribles qu'il emploie. Enfin reste à définir quelle forme-crible précise est utilisée. Triple enquête où un élément plus net met sur la voie des deux autres.

classe	champ 2	direction	forme-crible
itération	inférieur	"on va vers"	cône,poche, spirale
combinaison	égal	"on amène à soi"	cône ou poche : spirale / rotation ; spirale : cône / poche
inversion	supérieur	"on s'installe en"	cône-->poche poche--> cône spirale-->rotation

Ainsi, quoique la traduction ait acquis ses lettres de noblesse et que de nombreux ouvrages rendent compte de la difficulté à juger du résultat ou à rendre conscient de certains choix, il n'en demeure pas moins que toute réflexion reste hantée par l'idéal d'une équivalence parfaite entre le texte original et le texte traduit (peur du contre-sens, de l'omission, de l'anachronisme, des lourdeurs, etc.) alors qu'inexorablement nous sommes placés dans le domaine des *déformations*. Loin de le regretter - il y a une logique du contre-sens, certains d'entre eux donnent un sens supérieur à l'original³⁰, ce qui ne veut pas dire qu'il faille se tromper et confondre "erreurs dues au hasard" et "contre-sens significatifs" mais que le choix d'une "forme" nous conduit et s'impose alors à nos dépens et profits - , il faut au contraire étudier l'ampleur de ces déformations, en circonscrire les formes au moyen de paramètres simples, de façon à construire une typologie limitée. C'est ce que nous avons tenté ci-dessus :

- en posant le point de départ de l'œuvre dans le champ initial et sa forme de célébrité;

³⁰ "Je suis la voix qui crie dans le désert. Préparez le chemin du Seigneur." Ce verset des Evangiles est fameux quoiqu'un problème de ponctuation le grève : on devrait lire "Je suis la voix qui crie. Dans le désert, préparez..." mais qui osera se priver de la force de cette image "une voix qui crie dans le désert" née d'un contre-sens de traduction et si féconde de beautés ?

- en considérant la situation du champ traducteur par rapport au champ à traduire (égalité, infériorité, supériorité), considérant qu'on ne traduit que ce qui est nécessaire (le champ 2 découvre un "vide" en son sein, y voit une utilité, ne se sent pas menacé³¹);
- en combinant différentes formes de célébrité selon que l'on cherche un double, une fermeture ou une ouverture.

La difficulté est dans l'effort pour retrouver dans la traduction l'"échafaudage" disparue qui a servi au traducteur : se sentait-il supérieur, imaginait-il l'œuvre qu'il traduisait comme un classique ou une œuvre rayonnante, à quel moment du parcours de sa célébrité l'a-t-il saisie, etc.? Seul le style employé, les écarts et erreurs, certaines récurrences, le contexte culturel du moment peuvent alors nous éclairer et nous autoriser à dire si la déformation qu'il a construite a été suffisante (non pas violenter l'œuvre initiale mais l'enserrer dans un nouveau cadre, le pire étant l'absence de cadre cohérent et travaillé) pour que l'œuvre redevienne une force courrant vers une autre célébrité dans ce nouveau champ. Cela montrant que par la traduction on peut saisir en résumé bien des aspects du champ littéraire.

Intergenres :

La traduction expose comment une autonomie se crée par rapport à l'Opus : on observe à la fois un changement de direction (la traduction "déformante" fait face à l'Opus) et la prise en compte de la forme de célébrité (cône, poche, spirale). La leçon mérite d'être entendue pour comprendre la naissance de groupes d'œuvres plus ou moins détachées de l'Opus mais entretenant entre elles des rapports de connivences internes ou externes.

L'Opus bénéficiant d'une célébrité spiralée voit sa chaîne narrative se démembler selon six directions (sujet, objet, destinataire,...) qui forment des hypergenres, autant de points-limites ou transfinis. Mais cette solution n'est que globale et ne rend pas compte de similitudes plus réduites, ce qu'apporte une micro-analyse : il y a ces œuvres sous influence de l'Opus, celles qui gardent avec l'Opus un lien même lâche (elles partagent au moins avec l'Opus un titre, un nom, une référence etc.), il y a aussi les liens possibles entre des œuvres, au point que nous avons posé que *deux œuvres se ressemblant suffisent pour former un "genre"*. Nous avons donc deux limites (issues l'une et l'autre d'un déterminisme) : six hypergenres et une infinité de "genres".

De la tradition, on hérite, bien sûr, de la notion de "genres" pour expliquer certains aspects communs, mais, ainsi que nous l'avons dit, aucune nécessité ne les impose. C'est pourquoi, poser six hypergenres est meilleur parce qu'il s'agit d'un schéma actantiel limité à six actants qui est défait par le choc d'œuvres se devant de traverser le lieu occupé par l'Opus. Une rivalité même admirative est toujours plus probable dont les effets sont une sélection au sein de l'Opus d'un actant qu'il faut détacher, libérer, remplacer, développer, de façon à créer une place où permettre une nouvelle narrativité (orientée vers une surenchère de ce même actant et menant à l'hypergenre). Sans vide, point de suites, point de nouvelles œuvres. Plusieurs façons de faire existent depuis celle minimale où l'on retire simplement à un actant ses traits distinctifs (nom, époque, caractère...) pour les remplacer par ceux d'un autre personnage auquel on fait vivre un quasi même réseau d'aventures (on a déjà proposé l'exemple de Télémaque remplaçant son père Ulysse pour des aventures identiques : processus déjà observable dans Homère et culminant avec Fénelon) jusqu'à celle extrême où plus rien d'apparent de l'Opus ne demeure (ni noms ni lieux ni époques) si ce n'est la reconstruction d'une structure portant la même thématique et semblable par isomorphisme (on citera l'exemple de l'Enéide mais aussi toute œuvre imitant le genre inauguré par un Opus comme un roman policier imite même sans le savoir la nouvelle d'E. Poë, Le Double Assassinat de la rue Morgue, inventeur du thème du meurtre dans une chambre close et du détective à l'intelligence déductive : on observe bien à ce sujet ce double phénomène : des œuvres encore sous la dépendance (même éloignée de l'Opus) avec les 1300 œuvres policières

³¹ Quand a-t-on pu traduire le Coran dans nos pays? Pourquoi les œuvres de Voltaire sont interdites en Arabie Saoudite, sont-elles traduites en arabe ou l'ont-elles été?

portant sur un meurtre dans un lieu clos et des œuvres libérées du modèle, tout en restant policières ou plus exactement développant le modèle).

Car toutes les œuvres n'ont pas un rapport évident avec un Opus ; c'est même le cas le plus répandu. Bien des œuvres ne disent pas à quelle famille elles appartiennent, encore moins d'où elles proviennent, pour l'ignorer elles mêmes de surcroît. On ne peut les rattacher ombiliquement à un centre (Opus, œuvre prestigieuse) ; les attaches sont rompues, tout au moins de façon immédiate. Nous avons su, par notre modèle, que des œuvres traversaient les deux autres formes de célébrité (cône et poche), amenant des perturbations au sein de ces célébrités (affaiblissement, renforcement, division), sans pour autant dire ce qu'emportaient les œuvres de leur passage en ces lieux de célébrité. Ces "emprunts" servent à renforcer une direction qui est à rapprocher des directions données par les hypergenres. En effet, il n'y a pas insertion au sein d'un Opus avec cassure de la séquence narrative mais les emprunts (il n'y a pas traversée d'une seule œuvre mais de plusieurs) se font en plusieurs "Opus" qui exercent une attraction sur une époque ou sur un auteur (les "opus" sélectionnés le sont rarement au-delà de trois générations, comme nous l'avons écrit). Cela crée un horizon générique, c'est-à-dire un paysage attractif fait de plusieurs morceaux, champ assez unifié par une mode ou une culture que l'on peut alors disloquer ou unifier de façon actantielle (les œuvres vont se loger là où les actants manquent et satureront ainsi la fonction).

La notion d'"horizon générique" ou ensemble d'œuvres jouant le rôle d'Opus, c'est-à-dire de "résistance", de "fond", ou de "barrière" d'où émerger, prendre de l'élan pour s'en extraire, passer outre, explique le comportement fréquent des auteurs - leur recherche d'une autorité (que d'écrivains tentés par les totalitarismes de la pensée, comme autant de moyens de générer leur œuvre en tant qu'appuis possibles malmenés) et leurs attaques contre leurs prédécesseurs -. Grâce à cette notion, on peut assimiler les œuvres disant leur rapport à l'Opus et celles n'en avouant aucun : ces dernières renvoient à un horizon jouant ce même rôle d'Opus qu'il faut démembrer, orienter. Les six hypergenres gardent leur validité.

Cependant cela ne conduit toujours pas à une micro-analyse. Et pourtant, que faire, par exemple, des différences existant entre le roman autobiographique, exotique, d'apprentissage ou policier ? Tous sont orientés vers l'hypergenre formé par les actants "objet" ou "sujet", sans que nous en sachions plus.

Pour affiner le modèle, il faut bien dégager les étapes du processus de particularisation. Au départ, l'Opus (ou un horizon générique fonctionnant de même) ; ensuite sa dislocation ; en fin de parcours, des milliers de genres : il ressort qu'entre la dislocation et les genres, une étape existe qui permet aux œuvres de se "ressembler" non par emprunts ou commune origine et non plus seulement par l'hypergenre mais par une "attitude" envers la réalité littéraire (représentée par l'Opus ou l'horizon générique). On voit bien, par exemple, que Céline et Lucien ont en commun un trait railleur qui dépasse les contingences (influences, observation objective, sources communes, etc.).

a) l'obtention d'une narrativité équilibrée :

Nous avons estimé que la célébrité agissait sur l'Opus en affectant les actants d'une répartition égale de leur pouvoir d'attraction. Le schéma actantiel de Greimas n'est pas un universel initial mais final qui correspond au "poids" acquis par une œuvre. Un équilibre est atteint qui se répercute sur la perception que l'on a de l'œuvre, si bien que l'on finit par croire que cet équilibre est naturel. En fait il est construit par la célébrité, c'est-à-dire la critique appréciative. Il s'agit d'un retour à la "nature", d'un sentiment de plénitude et d'achèvement qui n'a rien à voir avec la littérature fondée sur un déséquilibre, celui de produire un artefact qui s'ajoute au réel de façon sélective et limitative.

Pourtant certaines formes d'œuvres ont acquis à tout jamais ce statut d'équilibre attractif : ce sont les mythes, les contes et, à un degré moindre, les épopées. Rien ne peut leur être ôté sans détruire l'équilibre obtenu et si d'aventure on s'autorise de les modifier en profondeur, ce sera presque de l'ordre du sacrilège ou tout au moins de l'audace. Une perfection est atteinte non

encore une fois à l'origine (il suffit de considérer les multiples variantes pour comprendre qu'entre mille choix possibles, la tradition s'est fixée sur ce qui stabilise et égalise les actants entre eux³²) mais à la fin d'un processus souvent séculaire dont l'effet majeur est de retirer ces œuvres du champ littéraire et de les quasi-diviniser, de les "religiosiser", de les situer au-delà du Littéraire car il manque l'excès, le déséquilibre que remplace une perfection stable, fortement prégnante.

Le cas de l'épopée est intéressant parce que ce processus n'est pas totalement achevé mais qu'il tend toujours à l'être. On le voit au fait que l'épopée permet des reprises, des imitations, fait surgir des œuvres, tant que justement elle peut encore être "malmenée" pour n'être pas tenue pour intouchable. Elle n'est souvent qu'un morceau d'un cycle et tout l'effort des autres œuvres sera de la continuer, d'achever précisément le cycle afin d'atteindre cet idéal d'équilibre qu'elle même indique et envisage comme projet. De même pour un mythe, on verra que l'imagination ne fonctionne que si le mythe n'est pas achevé, a une fin en suspens. Il présente toutefois un aspect plus "terminé" que l'épopée, mais tout cela n'est pour nous qu'une gradation, qu'une tendance vers, fondée sur le fait que l'enchaînement des événements y est plus strict. C'est le conte qui possède le mieux cette forme immuable dont l'acquisition s'est le plus oubliée au point de sembler le paradigme de toute narrativité.

Cela pour dire que l'équilibre atteint fonctionne comme une limite d'exclusion du champ littéraire, un seuil au-delà duquel il faut d'autres critères pour analyser et comprendre, vu la proximité d'autres champs rivaux du Littéraire. La dislocation de l'Opus est donc d'autant plus précieuse puisqu'elle permet à l'Opus de ne pas franchir ce seuil vers lequel la célébration le pousse parfois irrémédiablement. En revanche, l'Opus qui a franchi ce seuil acquiert une notoriété sans égale, bien plus essentielle que celle du champ littéraire où tout est fugitif et rejoué.

Un autre seuil de sortie du champ littéraire a déjà été pressenti, à savoir celui où l'œuvre tend à réaliser l'hypergenre en supprimant toute narrativité et nous avons donné l'exemple de Mallarmé et de sa quête du Livre Absolu ou du Nouveau Roman dont certains essais se rapprochaient de la perfection descriptive d'un catalogue d'objets de même que la littérature sanskrite nous donne le cas des Purâna (récits en l'honneur d'un dieu : tout ramène à ce dieu, tous les potentiels des actants sont absorbés par le seul destinataire qu'est le dieu) qui, par rapport aux épopées (l'équilibre des actants ayant été obtenu), présentent une situation quasi-semblable d'exclusion du Littéraire vers le Mythico-Religieux, à la différence essentielle toutefois que l'épopée reste "humaine" en donnant naissance à d'autres œuvres là où l'éloge purânique se fond dans une immense prière aux effets littéraires se raréfiant. Ces deux seuils confirment notre idée d'une position intermédiaire du Littéraire dont l'humanisation est en fonction inverse d'un quelconque holisme si ce n'est pour le montrer comme une bordure, un rivage extrême.

Brièvement nous remarquerons que la critique agit de façon à construire (ou à reconstruire) un partage équitable des actants dans les œuvres qui ne le possèdent pas, comme nous le disions, par essence. Elle complète ce qui est absent, rétablit un équilibre perdu par une quelconque dislocation, ou établit ce qui tend vers cet équilibre, en cherchant des influences (destinateur), un objectif et un sens (objet), des défenses et des condamnations, appuis ou querelles (adjuvant et opposant), un public ou un idéal (destinataire), un dynamisme, un effort (sujet). Une fois son travail achevé, qui est de reformer un tout satisfaisant pour l'esprit, l'Opus perd sa littéralité. On notera que ces "ajouts" se font surtout aux places vides, celles où les actants ont été, par le choix de l'hypergenre adopté, sous-développés, afin de leur redonner une même

³² Une des meilleures façons de constater cet équilibre revient à voir le "dédoublé" de rôle d'un personnage ou d'une idée qui alors s'opère : une symétrie s'établit qui articule deux nouveaux états quasi-simultanés, signe d'un équilibre bien unique. L'actant se manifeste sous deux aspects, comme par exemple le héros est saisi jeune et vieux, victorieux et vaincu, l'opposant a deux visages, etc. Dans un mythe, on aura l'association ainsi d'éléments hétérogènes de nature réversible (le dieu est bienveillant et terrible) ; dans un conte, on sera en présence d'alternatives s'excluant constamment (rester ou devenir, paraître ou disparaître, parler ou se taire, etc.) jusqu'à ce qu'elles n'aient plus de sens (résolution finale).

importance. C'est pourquoi la critique théâtrale ne ressemble pas à la critique romanesque, cette dernière à la critique poétique, etc. Leurs points communs seront les communs actants négligés à ces trois hypergenres (par exemple : l'auteur-héros ou actant sujet). Mais leurs différences seront dans ce que l'une n'utilise pas et que l'autre introduit, comme l'intériorité peut être évidente en poésie et ne nécessite pas qu'une critique s'y ajoute (elle cherchera à adjoindre une dialectique, proche des actants adjuvant-opposant, comme dans l'œuvre de Baudelaire, on note des aspirations vers le Beau et une sombre déchéance alors qu'une pièce de Tchekov est glosée par une visée existentialiste proche d'une ontologie du sujet).

Ce travail de la critique ainsi définie ou de la célébrité doit se comprendre comme générant ce stade de narrativité équilibrée (moins un stade en fait qu'une tendance) qui s'applique à toute œuvre. L'exemple typique que nous prendrons au roman sera Les Misérables (V. Hugo). L'admiration publique tend à faire occuper à ce roman cette position-limite : devenu référence commune à une culture, patrimoine culturel, il se charge de valeurs épiques, voire mythiques (conflit du Bien et du Mal), a inspiré de nombreux films dans cette optique ; ou bien il est adressé à des enfants, simplifié de façon à faire conte. Son caractère littéraire s'estompe.

Le conte, le mythe, l'épopée, et certaines œuvres narratives ont ce pouvoir d'accéder à un équilibre des actants qu'il faut toujours jugé momentané et artificiel : l'œuvre n'est pas née ainsi, elle s'est solidifiée peu à peu de cette façon, à chaque reprise (une suite ou une continuation se faisant là où il y a un vide, peu à peu l'équilibre se forme tout autour d'elle, et ce avec les meilleurs intentions). Plus l'œuvre est "incomplète", plus elle fascine, dans la mesure où le cadre qu'elle met en place suggère des routes énigmatiques possibles. Car un effet rétroactif est à saisir ici : l'Opus imité, développé, donnant naissance à des œuvres, reçoit en échange un "supplément" de sens tel que l'image de l'Opus s'en trouve modifiée.

Un exemple fameux est le cas de Robinson Crusoë dont la fortune multiple a pour aboutissement d'apparenter cette œuvre à un mythe (cf. dans une perspective désacralisante, L'Île Mystérieuse ; Sa Majesté des mouches ; Vendredi ou les limbes du Pacifique ; ...) à une épopée (cf. L'Île de R. Merle) ou à un conte pour enfants (cf. Deux ans de vacances ; ou Les Robinsons suisses). L'Opus n'est plus guère lisible avec ses longs développements sur le travail l'économie et la société et ce que nous percevons d'elle, c'est cette mise en scène d'une situation impossible revue et corrigée par tous les successeurs de Defoe. L'Opus démembré se reconstitue autrement dans nos consciences et l'on sent cette attente, ce besoin de le réécrire en intégrant tous ces aspects ultérieurs pour concrétiser épiquement et sous un jour nouveau ce qu'il est devenu dans nos consciences. Cette proposition n'est point invraisemblable d'un cycle se formant si, admettant le long terme, on voit L'Enéide comme la résultante de toutes les œuvres nées du démembrement homérique, La Divine Comédie comme la synthèse d'un horizon générique médiéval multiforme, ou Le Mahâbhârata comme une tentative de somme sur l'éclatement des hymnes védiques et de leurs gloses.

Cela n'affecte pas toutes les œuvres mais nous savons maintenant qu'une direction horizontale s'ajoute à celle verticale du démembrement : *l'Opus s'ouvre sous l'effet d'œuvres concurrentes vers six hypergenres et se ferme sur trois situations-limites (le conte, le mythe, l'épopée)*. Un cycle se forme : l'Opus au fur et à mesure qu'il est démembré, est remembré par la critique et par l'image que donnent ces œuvres nouvelles qui l'utilisent. Il atteint ainsi une stabilité quasi-immortelle. Il peut alors être réécrit comme conte, mythe ou épopée ; la critique et les œuvres l'ayant démembré agissent dans le même sens de stabilité atteinte de tous ses actants.

Une gradation a cependant été perçue : l'épopée demeure plus littéraire que le mythe ou le conte, elle constitue un hypergenre supplémentaire aux six autres, en tant qu'elle est, comme eux, un aboutissement jamais totalement réalisé. Elle correspond soit à un stade final de l'Opus élevé dans nos consciences à la puissance de la collectivité, stade atteint après les ajouts d'autres œuvres soit à un stade de synthèse par une œuvre nouvelle - souvent épique - approchant d'une structure équilibrée (capacité d'un créateur à unifier les développements et à les rassembler). C'est une visée globale bien connue qui fonde l'épique, et dont nous retrouvons ici la genèse : nécessité d'un Opus comme fond et fondement (souvent le mythe) qui retrouve une narrativité équilibrée après avoir été démembré (le mythe est souvent "brisé" en prières, drames,

compilations, commentaires ; il se recompose grâce à l'épopée qui transpose sans les épuiser les conflits des dieux au niveau des hommes mais laisse ainsi encore parler le mythe).

L'analyse nous apporte donc, cette fois-ci par une direction horizontale, c'est-à-dire linéaire et suivant le cours de l'Opus, une autre catégorie (celle de la recombinaison) ajoutant un septième hypergenre marqué par le souci d'une narrativité complète approchée. Il convient de se demander si les œuvres en contact avec l'Opus et qui visent à son démembrement n'optent pas pour des directions particulières pour améliorer notre catégorisation. L'œuvre utilise "un" actant de l'Opus (il en privilégie un entre autres) et le valorise, mais ce faisant, s'adapte-t-elle au sens de l'Opus, le contredit-elle, ou se love-t-elle dans sa problématique ? Nous savons que l'Opus a une direction (émanant du champ littéraire) et il est probable que l'œuvre peut l'accepter ou non. Nous nous situons au niveau de la direction de l'Opus, dans une horizontalité que nous a découverte l'épopée.

b) directions et intergenres :

Trois directions (déjà repérées) sont à considérer, que ce soit par rapport à l'Opus ou que ce soit par rapport à l'horizon générique qui fonctionne comme l'Opus :

- 1) l'œuvre nouvelle va *dans le même sens* que l'Opus, elle en adopte la finalité, l'idéologie ou la problématique, la formulation, les catégories, etc. ;
- 2) l'œuvre nouvelle va *dans le sens opposé* à l'Opus, elle le conteste et dénonce soit en parties soit en totalité ;
- 3) l'œuvre nouvelle va *s'installer dans* l'Opus soit en respectant son "univers" et en l'aménageant selon un autre goût soit en redistribuant les rôles pour une autre signification (on est dans le double cas d'un local dont on respecterait la fonctionnalité des pièces tout en modifiant le décor - aménagement - ou bien dont on affecterait les pièces à de nouveaux usages - réaffectation -). Il faut comprendre que dans le premier cas les rôles bénéficieront d'apports et se gonfleront tandis que dans le second, ils seront bouleversés (les uns prenant ceux des autres, les uns réduits ou surévalués, les uns divisés et privés par les autres).

Selon ces trois directions, on comprendra le modèle ainsi :

- l'œuvre peut respecter l'hypergenre originel de l'Opus (ou l'hypergenre dominant de l'horizon générique : telle époque est "dramatique", telle autre est "romanesque") le ramifiant, le particularisant (cf. supra les robinsonnades où, à tour de rôle, tel agent symbolisant la fonction d'opposant ou d'adjuvant ou de destinataire se trouve promu en place du héros Robinson à bénéficier des feux de la rampe, quoiqu'on conserve le même but que Defoë, à savoir une peinture du réel, soit l'actant objet comme visée centrale);
- l'œuvre peut ne pas respecter l'hypergenre de l'Opus et effectuer un "saut" d'un actant à un autre et provoquer un renouvellement précieux (imaginons toujours notre Robinson au théâtre, ou en modèle de peinture intérieure comme Ulysse entre les mains de Joyce...).

Grâce à quoi, nous pouvons mieux rendre compte de la complexité des relations entre œuvres, étant donné qu'un classement selon ces deux paramètres s'ouvre alors :

- la direction actantielle ou hypergenre : soit 7 directions (les actants objet, sujet... sont vus comme des potentiels et l'épopée comme l'approche d'une égalisation des potentiels) ;
- la direction par rapport à l'Opus (ou horizon) : soit 3 directions dont une double (*même sens ; sens opposé ; dedans* pour aménagement ou réaffectation).

La première direction sera dite verticale, la seconde horizontale et l'endroit où elles se joignent aura pour fonction d'explicitier ce domaine commun à des œuvres nées d'Opus différents mais optant pour les mêmes directions verticale et horizontale.

Nous nommerons ces endroits, "Intergenes" soit domaines communs à des œuvres offrant le même choix de directions. C'est cet instrument intermédiaire entre les genres (au nombre infini puisque deux œuvres suffisent à former un genre s'il y a similitude entre elles deux) et les six hypergenres (qui sont autant de potentiels attractifs dont l'accès au centre est l'objet de

multiples gradations ; rappelons que plus la narrativité s'estompe, plus l'actant est réalisé dans sa "pureté") qui nous faisait défaut pour identifier des recoupements et des similitudes.

hypergenres ----->

directions	destinateur	objet	sujet	opposant	adjuvant	destinataire	épopée
même sens	1	2	3	4	5	6	25
sens opposé	7	8	9	10	11	12	26
dedans : (aménagement) (réaffectation)	13	14	15	16	17	18	27
	19	20	21	22	23	24	28

Cela fait apparaître 24 intergenres qui sont comme des cadres nouveaux pour expliquer certains rapprochements et rendre compte du fait qu'une certaine permanence inter-culturelle existe (même si l'Opus est différent, le fait d'emprunter une même direction horizontale et verticale crée un terrain commun et permettra une comparaison raisonnée et justifiée.

Quant à la colonne supplémentaire (cases 25 à 28), elle correspond à l'obtention d'une nouvelle narrativité quasi-complète, identique à la représentation que l'Opus obtient à force d'être enrichi par la critique (cette dernière fonctionne principalement en promesses de dire ce que l'on n'a pas vu, i.e. en complétant "ce qui manque" : les actants moins développés) et les imitations, qui pourtant le démembrant, si bien qu'Opus et épopée formeraient les deux limites encadrant mille œuvres : l'Opus en soi n'est pas naturellement possédant un équilibre des actants (tout au plus est-il comme l'épopée, proche de cette structure symétrique) mais l'acquérant, l'épopée non plus ne le possède mais par le trait d'un génie unificateur "recoud" (après tout elle est "rhapsodie") et refond ce que les œuvres ont produit d'original, au sein d'une structure (qui doit avoir des propriétés de symétrisation virtuelle), et donc tend vers cette situation d'équilibre.

c) applications :

Toutes ces notions (hypergenre, intergenre, genre) visent à définir pourquoi ceci est comparable à cela, quelles raisons pèsent objectivement pour qu'il y ait comparaison, alors que le lot "actuel" est "un marché aux puces" où tout peut se comparer à tout selon des affinités évidentes, traditionnelles, ou fortuites, dans une ambiance où seul le hasard règle l'étude. Et le brio aussi.

Avec ces notions, les rapprochements seront fondés sur une nécessité théorique justifiée : certains inédits, beaucoup ne s'imposant pas immédiatement à l'esprit, car tous supposent une méthode et donc de découvrir quelque nouveauté. Le point d'arrivée n'est pas inclus dans le point de départ. Ce qui paraît aller ensemble n'est peut-être pas tel, et ce qui va ensemble, va à l'amble seulement sur une certaine distance.

Ainsi, si nous ne tenons compte que de la ligne horizontale, et que nous prenons une série constituée d'un Opus, d'une œuvre dépendante et d'une autre œuvre dépendant de la précédente ou de l'Opus, si d'autre part nous affectons à l'Opus une des trois directions (considérant qu'il provient lui aussi de quelque part), par une simple combinaison obtenue par le fait du respect ou non par la première œuvre et par la seconde de cette direction, nous découvrons un cas d'enchaînement (la direction initiale est maintenue : Opus --> œuvre 1 ----> œuvre 2), un cas de boucle fermée (l'œuvre 1 opte pour une autre direction que celle de l'Opus mais l'œuvre 2 revient à la direction initiale), et un autre de boucle ouverte (l'œuvre 1 modifie la direction et

l'œuvre 2 choisit une autre direction que celle de l'œuvre 1, sans que cela soit celle de l'Opus). C'est de cette façon que l'on peut construire un "genre" en tant que filiation conduite par un de ces trois cas. La solidité d'un genre réside peut-être dans une direction initiale de l'Opus répétée : plus cette direction est d'opposition, plus elle surprend, se détache et si ces traits distinctifs sont appuyés et repris jusqu'à devenir admis par des œuvres gardant cette direction - soit le cas de l'enchaînement - (répétition insistante), alors le genre est nettement "marqué" et caractérisé. Mais l'emploi de cette seule ligne horizontale tient trop d'une micro-analyse pour être vraiment utile ; le niveau moyen des intergenres nous paraît plus riche. On utilisera les genres pour définir des rapports immédiats.

Il est dit que la nouvelle d'E. Poë, Le Double Assassinat de la rue Morgue, est à l'origine du genre policier : on a signalé souvent qu'en tant qu'œuvre, elle s'opposait à l'horizon générique des romans gothiques en vogue à l'époque dont Poë raille l'ambiance mystérieuse factice. Cette œuvre devient Opus par suite de la fascination qu'elle exerce et l'on sait que les personnages de Sherlock Holmès (Conan Doyle) et d'Hercule Poirot (Agatha Christie) doivent beaucoup au Dupin de Poë : le détective en devient plus typique et gagne en épaisseur et vraisemblance ; même si l'on observe des différences de comportement propres à chaque culture (soit qu'il agisse, fasse de la psychologie ou de la sociologie, déduise ou analyse ... respectivement dit détective américain, français, anglais), il reste la figure centrale de l'homme qui sait ou va savoir avant nous *à qui il s'oppose donc*. On obtient donc une série très simple fondée sur la répétition d'une même direction (d'opposition moins d'une œuvre par rapport à l'autre que par rapport à l'horizon générique initial : ici le roman gothique). L'esprit des débuts demeure. Une consolidation a lieu. Mais si l'on considère que Melville doit aussi à cette nouvelle, force nous est de constater un changement de direction : une bifurcation se forme parce que Melville "s'installe" en Poë et redistribue les rôles (par exemple, Bartelby, son personnage énigmatique, s'enferme, ne songe qu'à être imperceptible, détruit tout sens : il efface les traces là où Dupin les recompose) - ce qui ne renvoie pas au roman gothique-.

Plus intéressant nous paraît être ce qui se cache sous les cases en raison des divisions qu'elles autorisent. Prenons une catégorie comme celle du "roman" dont la vitalité est telle qu'elle multiplie les genres ; notre définition repose sur l'idée que les actants "objet" et "sujet" se sont surdéveloppés, à la façon de quelque potentiel très attractif : on ne peut qu'être frappés par le besoin que le roman ne cesse d'exprimer d'aller vers la réalité - intérieure/extérieure - de manière de plus en plus directe, brutale et exhaustive (quand en aura-t-on fini de couvrir avec les mots le réel, quand tout sera-t-il transcrit ?) et de constater ce culte des listes d'objets, cette exactitude maniaque, ce rendu prodigieux du monde que seul le cinéma pourrait concurrencer. Mais comment rendre compte des différences et des façons de "relancer" le mouvement d'enquête qui anime le roman ? Notre tableau offre 8 cases (2,3,8,9,14,15,21,22), soit 8 types possibles et reconductibles quels que soient le lieu et l'époque (même si ces 8 types n'ont pas d'obligation à exister simultanément). Il y aura lieu de se demander pourquoi à un certain moment les 8 types coexistent, et nous avancerons l'idée que cela provient de l'instrument conceptuel en usage pour saisir la réalité.

Il est une notion qui revient sous la plume des écrivains, leur répulsion-admiration pour le "romanesque". C'est souvent la manière dont les romanciers se débarrassent de leurs prédécesseurs en les accusant d'être romanesques là où ils sont véridiques. Le romanesque fonctionne comme un horizon générique dont on veut s'éloigner, se détacher pour voguer vers plus de réalisme objectif ou subjectif. On voit apparaître notre direction *de sens opposé*, manifestant un fond de récusation au nom d'une vérité plus juste (adaequatio rei et intellectus). Cela correspond aux cases 8 et 9 et nous proposons d'appeler ce type "roman apobolique" avec l'idée que l'"apobolisme" (concept de rejet et de dénonciation) ne se limite pas au genre "roman" mais qu'il embrasse d'autres genres ayant pour directions les potentiels objet-sujet, comme nous l'avons dit plus haut (documentaire, reportage, confession, parodie, aveu, stèle, mémoires, etc.).

Mais cela ne saurait épuiser le roman qui fait vivre par procuration au sein d'une réalité imitée (mimesis) et donne une image seconde que l'on ne veut pas forcément exacte mais suffisamment prégnante pour déclencher le rêve, l'émotion, un élan d'adhésion harmonique. Il ne s'agit plus de copier le réel et d'être vrai mais d'enchanter et de produire du réel. Les œuvres précédentes sont tenues pour des auxiliaires précieux parce qu'elles apportent des images et des réseaux de sens qu'il convient d'utiliser et dont on entrecroise les lumières. La direction est d'ordre *du même sens*, les règles du jeu sont connues et appréciées et, à l'intérieur d'un cadre établi par d'autres, se tissent mille et une relations. Nous oserons le nom de "roman supplétif harmonique" pour les cases 2 et 3, et promouvrons la notion de *suppléance harmonique* comme projet de compléter et d'accorder, non pas les existences en leur fournissant une quelconque compensation (car toute œuvre peut servir à cela), mais des situations créées par d'autres œuvres. Art de la broderie, de la variation et de la nuance.

Enfin loin du refus ou d'une connivence immédiate, on peut rencontrer le cas où une nécessaire acculturation a lieu, où l'acquisition de façons de faire, d'être et de se comporter est l'essentiel du roman. Le personnage en quête de lui-même ou du monde se réalise peu à peu ou s'ouvre à la réalité ; son éducation nous est contée, son évolution. Les œuvres ou références culturelles sont alors impliquées dans ce processus soit comme lignes de conduite à découvrir (cf. Perceval et le Graal, légende chrétienne) soit comme modèles insuffisants (cf. Zadig face à la philosophie de Leibniz). On admettra donc la direction dite "*s'installer en*" avec son double aspect d'aménagement et de réaffectation : dans le premier cas, adaptation ; dans le second, modification. Ce type de roman est fort connu, à savoir le roman d'apprentissage portant sur une découverte de soi (sujet) ou du monde (objet) ; il correspondra aux cases 14, 15 / 20, 21. Nous le définirons comme "*mathétique*" au sens où une connaissance est l'enjeu : "*inclusif*" si le modèle intègre l'élément nouveau, "*désillusionné*" si le modèle est contesté.

Il pourrait y avoir confusion dans les esprits entre certaines formes du roman apobolique et d'autres du roman mathétique désillusionné puisqu'une même contestation semble les animer. La différence est que l'apobolique dénonce des enchaînements-standart et remonte à une causalité voilée, alors que le mathétique désillusionné est finaliste et cherche un sens, un message. Le premier est accusation, appel de témoins et il prend des mesures pour que le réel en fuite comparaisse, le second est répudiation, bannissement d'un puissant déjà là pour qu'on se libère de son influence et recouvre une liberté. L'un fait venir, l'autre éloigne. C'est la différence entre Céline et Vallès, Diderot et Voltaire, Rousseau et Goethe, Sorel et Scarron.

Mais le roman en tant que genre multiple ne couvre pas à lui tout seul, rappelons le, toutes ces 8 cases : l'apobolisme, la suppléance harmonique et le mathétisme sont un "état d'esprit" qui s'appliquent à tout genre né ou à naître qui s'oriente vers les hypergenres sujet et objet. C'est par l'invention d'un terme plus élégant qu'"hypergenre sujet-objet" que l'on éviterait la confusion de celui de "roman".

Ce qui surprend, c'est de voir que ces deux hypergenres conduisent à la création de genres caractérisés par l'absence de règles formelles premières (la règle existe souvent "avant" - comme en poésie même libre - cf. la définition célèbre de R. Jakobson³³ - ou au théâtre - parler à un public -) : ici, dans le roman, les règles formelles se construisent avec l'œuvre, en corrélation, d'où cette infinie variété d'épaisseur, de styles pluriels, de typographie, de découpages, de distribution des événements... Seule la littérature OULIPO a lutté contre cette tendance en proposant de se donner d'abord des règles pour observer ce qui advenait ensuite. Pourquoi ces hypergenres sont-ils marqués par cette "déréglementation" ? Visiblement le roman plaît à notre époque pour cela même que, à l'instar de nos vies, ces textes dégagent une structuration et une forme, fabriquent de l'ordre et du sens peu à peu, en toute liberté, sans nécessité antérieure (les règles ne préexistent pas, elles se font, ce qui flatte notre sentiment de liberté). Il est exact aussi de considérer que dans les pays totalitaires, la forme romanesque disparaît et que la poésie alors

33 " La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison " in Grammaire de la poésie.

prend son essor, paraissant moins dangereuse et restant autorisée. Ces deux hypergenres déploient donc des possibilités moins contraintes parce que la description du réel est en cause, là où les autres hypergenres sont plus "abstraites" car tournés vers l'établissement de relations entre l'homme et l'autre (destinataire, opposant, etc.), vers plus de littéralité et d'humanisation.

Mais le terme de roman est commode même s'il ne correspond à aucune définition capable d'intégrer tant d'aspects (en quoi un roman de Chrestien de Troyes écrit en vers est de même famille qu'un roman policier ou épistolaire ?). Reste que si l'on admet ces deux hypergenres comme éléments constitutifs de définition, alors sa nature s'éclaire et quels que soient les époques, les lieux ou le style, il reste une visée identique. C'est le refus de croire à une évolution de l'hypergenre qui peut décevoir tant l'idée d'un processus linéaire nous est familière alors que nous observons un perpétuel jaillissement de différences qui sont provisoirement dues à de micro-influences (d'œuvre à œuvre, démembrement et passage d'un hypergenre à un autre, changement incessant de direction) au sein d'une structure dynamique. Une histoire unifiante n'aboutit en revanche qu'à perdre ce foisonnement et ces singularités au profit, certes, d'une vaste fresque belle et simple mais déloyale car sélective, et nationale par exemple (cf. les difficultés à concevoir une histoire de la littérature européenne par manque de concepts : avec ce tableau, il sera facile de voir quelles cases sont activées ici et non là, ici et là, ni ici ni là, de quoi délimiter une époque et ses goûts, et des aires en raison de mêmes cases activées). La modernisation constante n'a pas seulement à être décrite et expliquée par des changements sociaux (le roman fut autant aristocratique - cf. L'Astrée - que bourgeois ou populaire - cf. roman picaresque -), elle doit pouvoir se produire par un dispositif qui permet le renouvellement : ce qui est nouveau, c'est la mise en place d'un nouvel Opus, son emploi dans des directions variées verticales et horizontales, et non une nouvelle façon d'écrire, de penser ou de sentir qui ne sont que des effets de cette disposition particulière. Sinon la modernité, la nouveauté, l'évolution n'existent pas. Il est vrai que nos sociétés ont toujours constitué de nouveaux Opus ou en ont changé constamment en proportion même de la liberté d'apprécier qui fonde l'intervention du public dans le champ littéraire.

La structure de nos langues est-elle aussi responsable de cela ? L'hypothèse de G. Steiner d'une équivalence entre cas grammaticaux, modes verbaux et les mythes archétypaux de notre civilisation, mérite réflexion. Le schéma actantiel de Greimas n'est pas sans analogie avec les cas propres aux langues indo-européennes (nominatif, accusatif, datif...) si bien que le récit déploierait à son insu l'importance que l'on accorde à un des rôles possibles dans la phrase, il légendifierait une des possibilités du logos d'autant plus que les cas seraient oubliés (comme en français, anglais, italien, espagnol, sources évidentes de littérature) par nécessité de les présentifier à un niveau supérieur. L'absence de cas pourrait traduire plus d'instabilité compensée par des récits "reformant" la structure du langage. En effet, les langues conservant l'usage des cas, certes, ont une littérature mais constituée davantage d'Opus, i.e. d'œuvres à narrativité équilibrée, à vocation holiste, là où les autres langues ont davantage d'œuvres non "équilibrées" et le devenant par la critique. Ce sont des œuvres plus partielles à la recherche constante entre elles d'une complétude, et moins par elles seules. D'où cette modification permanente de l'horizon générique et de ce qui peut servir d'Opus.

Les autres cases à étudier renvoient pour l'essentiel à la poésie (en fait toutes cases), au théâtre (plus particulièrement les cases 4, 5, 10, 11, 16, 17, 22, 23), à l'épopée (25, 26, 27, 28), et mille et un genres dont certains oubliés.

Nous traiterons de l'épopée pour montrer que le tableau l'éclaire d'un nouveau jour. Sous cette étiquette, on range des œuvres aussi diverses que L'Iliade, La Jérusalem délivrée, Le Paradis perdu ou La Chanson de Roland, ce qui ne manque pas d'étonner. Nous avons dit que leur narrativité tendait à l'équilibre soit in se soit par suite du succès, et pour repérer cet équilibre, nous optons pour détecter les traces de symétrisation à l'intérieur de l'œuvre (dédoublément des rôles actantiels, répétition des événements, parallélisme des situations) qui fondent notre sentiment d'un tout achevé, à la limite du Littéraire (proximité du mythe, du religieux). Ces épopées sont issues d'un Opus (mythe ou épopée précédente), ou d'un horizon générique

(ensemble d'œuvres fonctionnant par agrégat comme Opus : corpus de légendes ou de textes) avec lequel elles entretiennent une des trois directions horizontales ; quant au choix de l'hypergenre, nous dirons qu'il n'est pas suffisamment marqué pour incliner l'œuvre (même si elle opère sur l'Opus sa sélection) vers lui uniquement ou bien que l'œuvre additionne les aspects développés par d'autres œuvres (opérant un nécessaire démembrement) et en fait une synthèse proche de l'équilibre. Les cases 25 26 27 28 sont comme un distillé des autres cases.

Case 25 : (*même sens*) domaine des "suites", des prolongements et des "imitations" où l'on prête à un nouvel héros les aventures du héros de l'Opus précédent tout en modifiant le contexte historique, social, etc. Ce type d'épopée réalise un "clone", une "bouture" sur un autre terrain. "Epopée dite clonique" (!). Soit : La Franciade (Ronsard) ; La Guerre contre les Goths (Claudien) ; La Thébàïde (Stace) ; Punica (Silius Italicus) ; La Jérusalem délivrée (Le Tasse) ; etc. Un même état d'esprit commande à ces œuvres, le respect d'une tradition, le souci de s'y hausser, l'envie de bien faire.

Case 26 : (*sens opposé*) domaine du renversement des rôles et des valeurs, de l'inversion du sens et des oppositions (le destinataire devient le destinataire, le sujet devient objet, ... et vice versa ; soit tous les actants soit quelques uns) si bien que le camp des "méchants" devient celui des "bons" et que le projet est une réaction. "Epopée dite antinomique" proposant une nouvelle table de valeurs. Soit : L'Enéïde (Virgile : cf. Troie détruite - Rome à fonder ; le retour d'Ulysse - l'exil d'Enée...) ; Le Paradis perdu (Milton) ; Contre Symnaque (Prudence ; épopée chrétienne) ; etc.

Case 27 : (*s'installer en de façon à aménager*) domaine de l'amplification et de la variation sur un thème, de la greffe et de l'établissement de relations internes inhabituelles, de l'ajout et du romanesque. "Epopée dite à expansion continue". Soit : La Chanson de Roland (cf. le point de départ historique très simple et la broderie qui s'en est suivie ; L'Odyssée (Homère ; cf. les nombreux autres "retours" perdus collatéraux ou antérieurs et les greffes de récits de voyage inclus en l'œuvre) ; Le Roman de Troie (Benoît de Sainte-Maure) ; Vita Martini (Fortunat) ; Les Argonautiques (Apollonios de Rhodes) ; etc.

Case 28 : (*s'installer en de façon à réaffecter*) domaine d'une réorganisation interne qui fait que l'on polarise l'attention autrement sur des personnages ou des situations jusque là annexes ou évacuées et que l'on obtient un autre rendu axé sur d'autres thèmes, actants ou valeurs. D'où une impression de rupture, de violence, de défenses (le destinataire peut devenir opposant, l'adjuvant sujet...). Une table de valeurs a été oubliée. "Epopée dite à expansion discontinuée". Soit : L'Illiade (Homère ; cf. la "colère" d'Achille remplace le ressentiment justifié de Ménélas qui devrait être le héros) ; La Divine Comédie (Dante ; cf. le rôle dévolu au narrateur, rôle qui conviendrait mieux à un saint) ; La Pharsale (Lucaïn ; cf. la prise de position pour Pompée contre César) ; Les Tragiques (A. d'Aubigné ; cf. le peuple huguenot héroïque et martyr face au roi de France corrompu et criminel) ; etc.

Une telle classification ne manquera pas d'aider à clarifier une situation faite de confusions telles que les critères édictées pour une œuvre sont difficilement applicables partout (et pour cause, cette séparation inhérente à des directions différentes). De plus c'est la nature de l'œuvre qui, dans ses intentions, se trouve ainsi mise en évidence, ce à quoi il faut rajouter la comparaison permise avec des œuvres naissant d'un autre Opus ou horizon générique et empruntant les mêmes chemins : une correspondance harmonique est alors possible.

Le système s'ouvre aussi sur des voies inexplorées, celles de genres disparues ou tombées en désuétude dont on peut reconstituer de façon quasi archéologique l'enracinement et les orientations et comprendre les éventuels avatars ou les ressemblances avec des genres encore vivants. Cf. Annexe 1.

C Ars inveniendi :

Obtenir une répétition, une fréquence, un rapport stable, a longtemps prévalu et prévaut encore comme idée de l'invention scientifique si bien que, loin de s'interroger sur la diversité du réel et sur son incessant renouvellement, on n'a cessé à des fins d'intelligibilité de la réduire par des classifications ou de la ramener à des constantes scotomisant sous le nom d'irrégularité et de singularité cette capacité de déformation créative. Tout au plus l'idéal d'une décomposition de la réalité en des éléments simples et dits de base a produit cette idéologie que les ressources de la combinaison devaient suffire pour rendre compte de toute complexité et fabriquer du sens. Dans le meilleur des cas, on observe quels effets de rétroactions existent pour éviter la simple répétition et sont ainsi source de nouveautés.

Le champ littéraire comme tout ce qui ressort des arts a donc été tenu à l'écart d'autant que les exigences de rigueur proclamée avaient besoin d'un domaine à quoi s'opposer, un peu à la manière des historiens évolutionnistes recourant à l'idée de siècles obscurs : le concept de "théorie dure" cache en fait un réel besoin de se démarquer et de refuser ce qui résiste à une rationalisation faite de prévisions et d'une métrique sans oublier l'impossibilité d'une instrumentation technique toujours gratifiante. Pourtant l'observation de l'activité artistique dénote d'une inventivité impressionnante, même si elle ne répond en rien à une quelconque prévisibilité ou quantification ou itération mais manifeste un "dévergondage" assimilable à ce que serait une grammaire faite uniquement d'exceptions : débordement résistant à tout savoir stable, irréductible à des analyses opérationnelles ailleurs mais qui produit une diversité que nous dirons bien plus proche de ce qui se passe dans le réel que ne le décrivent les interprétations combinatoires ou fonctionnelles. Ces dernières sont un cadre pour un tableau génial qu'elles ne peuvent que cerner mais jamais créer. Devenirs infinis. Il manque les instruments conceptuels qui soient idoines à une effervescence mais l'on peut déjà, à titre inchoatif, se demander quelle est l'image que ce champ donne de l'inventivité humaine (que l'on peut aussi appeler créativité dans ce contexte) tant il en est marqué et tant cela le définit pour une grande part.

Soit Créativité ou K = capacité à créer. K est fonction d'une tension entre les deux Axes, qui s'exprime par l'opposition (cf. chapitre 1) de deux *formes* côte à côte (à l'axe médian) et de deux *substances* situées autour de chacun de ces deux Axes. Nous rappellerons que la *forme* est un obstacle - à l'égal d'une paroi ou d'une protection - et que la *substance* est une attraction - une force de fascination -. Un double mouvement trahit la présence de l'Axe (défense, attraction) bien plus que l'opposition classique entre fond et forme (il s'agit ici de différencier dans l'œuvre ce qu'elle croit avoir d'inimitable tant dans le contenu que dans l'expression - *forme* - et ce qu'elle aime que l'on aime - *substance* - : certaines fois, elle considérera que sa forme expressive est à aimer et que son fond est inimitable ; l'ambiguïté provient du mot "forme" qui pourtant s'impose ici comme indication d'une bordure défensive). On sait aussi que l'Axe ne joue aucun rôle, et qu'il a besoin pour exister des œuvres qui l'activent et lui donnent son aspect particulier à tel moment, on sait aussi que l'Opus n'active pas l'Axe qu'il a privilégié lors de sa création mais l'Axe où il est devenu célèbre (Axe 3 et non Axe 1). La créativité présente donc ce double aspect d'œuvres naissant *en apparence* sans Opus entre deux Axes ("l'horizon générique" remplace l'Opus) et d'œuvres naissant avec Opus et se situant par rapport à ce dernier.

S'agit-il de faire de l'Opus une image du Père selon la théorie freudienne ? Nous ne le pensons pas car le rapport n'est pas "un" - rivalité / imitation -, et l'on constate que l'œuvre songe plutôt à compléter qu'à remplacer, à améliorer qu'à assassiner, à utiliser qu'à bannir. Emulation fraternelle en fait.

L'Opus est donc substituable à l'Axe et acquiert par là ses attributs de *forme* et de *substance* qu'il particularise et individualise momentanément. Mais en tant qu'Opus, il subit un démembrement favorisant l'éclosion d'entités nouvelles. Ce démembrement est le résultat d'un conflit entre une célébrité occupant tout l'espace et un besoin d'écrire, une narrativité cherchant sa place.

La créativité (K) s'appréhende non seulement par le conflit de deux Axes (*forme-substance* ; soit : F-S / F'-S') mais aussi par celui de la Célébrité et de la Narrativité (C et N).

Plus l'Opus est célèbre, plus il gêne d'abord l'apparition des œuvres, puis en s'affaiblissant il permet l'origine d'œuvres qui sont encore sous son influence. (Il est évident que

la célébrité invite à l'imitation par désir de profiter d'un public et d'une gloire déjà constitués : "Honos alit artes"- Cicéron). Quant à la narrativité, nous savons qu'elle se définit comme la capacité à développer une ou plusieurs séquences, alors que rien ne la justifie puisque ce qui a été écrit devrait suffire.

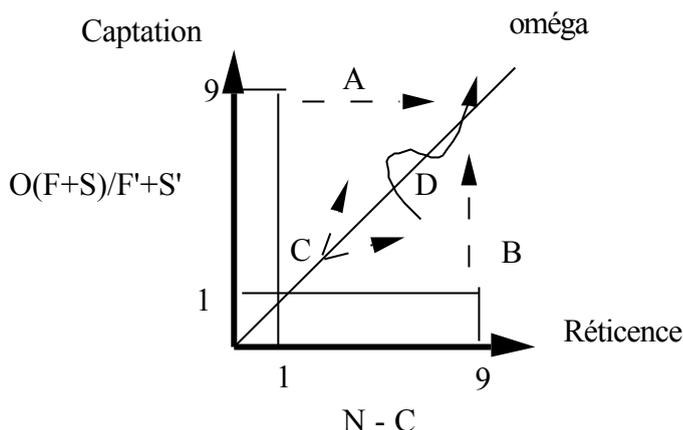
L'idée simple serait que la tension entre Célébrité (C) et Narrativité (N) se substitue à la tension entre les deux Axes (M, V, E) décrite comme un difficile accord entre formes et substances (F-S) de ces 2 mêmes Axes. Mais si la Célébrité correspond à l'Opus occupant un Axe, alors la Narrativité se tient sur ce même Axe puisque l'œuvre en cours se déploie dans cette zone où elle est attirée par l'Opus si bien que nous découvrons une tension interne à l'Axe, supplémentaire, qu'il faut articuler à celle externe entre Axes.

La Célébrité et la Narrativité doublent chaque Axe (existences de récits et possibilités d'autres récits). Nous aurons donc cette tension interne dans chaque Axe qui s'exprime par la différence entre N et C : il faut que N l'emporte sur C pour qu'un projet d'œuvre se fasse ; il faut que le besoin d'écrire soit plus fort que la célébrité de l'Opus (rappelons qu'après tout l'Opus est suffisant pour qu'il n'y ait plus rien à écrire, en absolu). N - C est un rapport dénotant la réticence progressive à tout Opus, le doute qui grandit et réduit C, une remise en cause de l'enchaînement des faits par l'Opus : on établira N constant (valeur 10 ; N ne varie pas, et c'est sa possibilité de manifestation qui est mesurée par N - C) et C diminuant (valeur maximale de l'Opus : 9 ; valeur minimale : 1 ; C varie entre une présence totalitaire et une présence réduite aux acquêts).

Mais cette Réticence favorable à une apparition de récits est, elle-même, fonction d'une Captation de connaissances et de culture possible sur l'Axe où se situe l'Opus et que permet justement cet Opus. Quand la Réticence est faible, c'est-à-dire que le besoin de suppléer l'Opus est minime, on conviendra que la forme et la substance de l'Axe trouvent en l'Opus leur meilleure expression synthétique et prégnante. L'Opus a cette valeur de mise en valeur concrète de ce double pouvoir d'attirer (*substance*) et de défense (*forme*) caractéristique d'un potentiel dont la bordure signale la puissance d'organisation interne. La présence d'un autre Axe diminue l'adhésion : d'autres connaissances entrent en rivalité qui réduisent le pouvoir d'explication et d'imagination proposé. Cela correspondra à une forte réticence où C est très réduit. On peut dire que l'Opus est concurrencé par un autre Opus qui de son côté met en valeur la forme et la substance de l'Axe opposé. Nous écrirons cela ainsi : $\frac{O(F+S)}{F'+S'}$ où O (F+S) voit son pouvoir réduit par F'+S'. L'avancée permise par un Opus est ainsi souvent contrariée par des réminiscences archaïques ou des parasitages trompeurs. A l'inverse l'Opus peut exercer un rôle de stérilisation manifeste si F'+S' sont trop faibles. De toute façon, ce paramètre de la Captation traduit seulement un ensemble de traits culturels à acquérir pour être à la mode, et conscients de ce qui se fait ; leur acquisition demande un effort qui en soi peut suffire et ne pas inviter à poursuivre.

Il est difficile d'imaginer un seul Opus réalisant cette occupation totale de l'Axe, si ce n'est comme œuvre symbole, abondamment lue par une génération et dont les imitations traduisent moins son affaiblissement que la ferveur dont elle jouit (or nous cherchons à définir plus la créativité que la répétition). S'impose donc un ensemble d'œuvres jouant ce rôle (notre horizon générique).

Ces deux paramètres (Réticence - Captation) n'induisent en rien qu'une créativité se fasse ; ils sont un dispositif qui libère un espace où peut se loger la créativité. En effet quiconque ne fait qu'assimiler (Captation) ne crée rien malgré tout le brillant de son érudition (sauf des imitations et des variations) et quiconque ne fait que nier, dénigrer ou ignorer les apports culturels (Réticence) ne peut avoir grand chose à dire en dépit de son sens critique et en raison de son ignorance. Mais se dessine un "vide", zone de métastabilité entre ces deux rives qui est attractive. D'un côté le désir d'avoir quelque chose à dire et de l'autre celui de s'attribuer une parole vont constituer un attracteur imaginaire qui nécessitera pour l'atteindre un trajet et l'invention. Nous appellerons ce point ?.



Le schéma fait apparaître 4 directions (A, B, C, D) pour atteindre ? ce point d'invention qui fait que trop de savoir impersonnel (Captation) et trop de doute ignorant (Réticence) sont dépassés. La direction A s'inscrit dans une volonté tout en s'arrachant à l'influence d'un Opus de la continuer ; la B tente de compenser une méconnaissance et de se hisser à la hauteur ou de relever un défi ; la C est une alternative d'admiration et de refus ; la D louvoie entre ceci et cela et joue de ces ambiguïtés. Or nous connaissons ces 4 directions car il s'agit de celles où l'on va *dans le même sens* (comme A), *dans le sens opposé* (voir B) et *de s'installer en* (soit réaffectation - C - soit aménagement - D -). On ne saurait ainsi mieux faire comprendre la complexité de la mise en route d'un processus de création, ses tensions, ses trajectoires et ses positions ni la difficulté d'atteindre ? puisque sa situation le fait fonction d'un extrême savoir et d'un extrême doute, d'une connaissance et d'une crise, de certitudes et de risques. C'est aussi un trajet vers un "vide".

Psychologiquement le "désir" que quelqu'un peut avoir de créer peut se décrire grâce à ces trois composantes : le gain d'une notoriété avantageuse sur plusieurs plans (but moral atteint et consécration utile et flatteuse, soit *u* ou *utilité*) ; un souci d'*intelligibilité* (*i*), de mise en ordre ou en sens du monde ; une joie de s'exprimer, un *plaisir* (*p*), une curiosité, une émulation. Si *i* et *p* peuvent s'additionner de par leur nature abstraite, *u* de par son enracinement dans le "moi" se joint à eux par des rapports secrets, non avoués parfois, qui en démultiplie les valeurs et les nourrit de mille énergies : soit cette formule $u(i + p)$.

Nous avons vu, d'autre part, que l'accès à ? demande un effort, présente des difficultés, une résistance à franchir (pour s'extraire ou se hisser par exemple). Cette résistance (R) doit être compensée par le fait qu'il y a une utilité à le faire, une intelligibilité en cause et un plaisir rendant un objet désirable. Résistance ou Difficulté à concevoir (D). Ce qui donne cette formule :

$$R(\text{ou } D) = \frac{1}{u(i+p)} .$$

Il reste à attribuer à ces trois facteurs *u*, *i*, *p* des valeurs théoriques de 0 à 10 selon l'importance que le créateur leur accorde (ou leur œuvre) et de comprendre qu'ils varient entre eux parce qu'ils se gênent mutuellement. En effet ils ne sont pas compatibles (l'intelligible n'est pas l'utile qui n'est pas pur plaisir qui lui n'explique rien). On peut reprendre les valeurs des Axes pour métrique (la valeur 5 comme valeur de prise de conscience). Plus important est de considérer ces rapports : $u > i > p$

$$p > u > i$$

$$i > p > u .$$

Il reste à les identifier respectivement dans l'ordre à nos directions : A privilégie les connaissances acquises et les "rentabilise" pour soi ($u > i > p$); B tente d'investir de nouveaux objets de substitution à son doute et s'y complaît ($p > u < i$); C et D n'ont rien à prouver mais déploient une problématique et une compréhension basée sur des formes culturelles jugées tantôt universelles tantôt conventionnelles ($i > p > u$). A est plus efficace, B plus critique, C et D plus

féconds. Le point ? est plus atteint quand la formule par le jeu des valeurs fournit un nombre élevé, en posant que si l'un des facteurs approche 10, le deuxième est à 5 et le troisième frôle 0. L'équilibre maximal s'atteint quand l'un d'eux atteint 7.

On comprend que la répétition est un cas rare improbable puisque Réticence et Captation font naître bien des points ? qui se combent selon un dosage varié et nuancé, et selon des trajets plus ou moins longs. La diversité ainsi créée n'est pas sans rappeler l'émergence de formes dans le réel, à la fois uniques et conformes à des patterns et à des régulations. Ici les œuvres subissent les contraintes du champ littéraire (Axes, tension, Critique) et l'occupation de la place (Opus, célébrité) qui leur donnent leur forme et leur unicité. Ce que la créativité apporte comme vision "exportable" au réel, c'est peut-être que toute entité se construit par rapport à un Modèle concurrencé par d'autres (notre Opus) pris comme Idée platonicienne d'essence géométrique, selon trois directions (et non pas une qui serait imitation servile et inaccomplie ; ces directions interrompent un processus d'itération), et selon l'ouverture de gradients (points ? ou "l'horreur du vide") dus à l'adaptation à toutes les possibilités d'espace et à la nécessité d'articuler et de stabiliser des fonctions vitales.

D. Conclusions :

1) Retour aux Axes de départ :

La champ littéraire présente un dernier aspect. Là où entre les deux Axes il y a eu tension créatrice, il faut admettre une résolution de cette tension, un apaisement.

Cela revient à dire qu'il y a une unification de l'espace interaxial (comme l'arc revient à sa forme initiale). Une différence de potentiel avait été faite au profit d'un Axe. Il est donc normal que ce soit par l'autre Axe qu'arrive l'énergie nécessaire à l'équilibre des potentiels. L'Axe perturbé et "vaincu" reprend sa place grâce à un rapport d'énergie.

Il faut donc, dans un certain sens, que l'Opus ait été célébré et soit passé par le criblage, afin que ce qui en reste, revienne au lieu de tension.

L'énergie de l'Opus criblée et éparpillée va se répandre le long de l'Axe de façon très diffuse. Là, un balayage s'opère, qui unifie. Si l'on voit l'espace interaxial hérissé (un sommet et un col pour l'axe vaincu car en position instable ; un bassin pour l'axe vainqueur ayant reçu l'énergie de son rival), le balayage aura pour effet de tout aplanir. En effet, on a vu que l'Opus épandait son énergie de façon de plus en plus lâche. Dans le cas où l'œuvre n'a jamais réussi à exister, où la tension créatrice a avorté tant dans l'obtention d'une parcelle de célébrité que dans la constitution d'une œuvre (projet affiché non réalisé : cahier, ligne, titre d'un écrivain en témoignent), l'on posera le même balayage en vue d'une pareille indifférenciation.

Pourquoi supposer un balayage interaxial lorsque rien n'anime le champ littéraire ?

La coexistence de ces trois sources d'énergie n'est possible que s'il y a échange régulier et équitable : un balayage en rend compte. Ecran vide de potentialités parallèles, fluides, allant dans un sens puis dans l'autre. C'est la matière vitale que l'écrivain va problématiser : elle est faite d'un alphabet, d'une langue, d'expériences, etc. Chaque écrivain a un champ littéraire vierge, une table propre, quoique ce champ littéraire soit commun aux autres, ait une valeur générale.

Pour définir la création, nous aurons donc un triple niveau :

- un espace vide interaxial ;
- le même espace soumis à une tension ;
- l'espace du criblage fait de conflits et directions (les hypergenres sont comme des "canaux" que l'œuvre récuse ou emprunte).

La notion d'équilibre entre les Axes est hypothétique. Rien ne semble la produire longtemps, sauf à un niveau personnel lorsque l'écrivain n'a plus rien à dire ou ne voit rien à dire.

Après tout, celui qui lit les œuvres passées, ne devrait pas avoir besoin d'en créer d'autres. Or, non seulement il n'agit pas ainsi et écrit, mais de plus il réécrit des œuvres déjà produites (imitations et allongements : cf. criblage). Cela prouve la sensibilité de cet espace interaxial dont l'équilibre est si infime qu'un rien l'ébranle et peut provoquer la tension dite.

A quoi correspond ce balayage final de l'Opus ?

Il est de plus en plus indifférencié. Processus d'entropie. Il n'est plus qu'une vague référence, un écho lointain. Ce qui demeure de lui, c'est ce qu'il a modifié du monde sans qu'on puisse lui attribuer une quelconque paternité de cela.

Il y a deux types de modifications :

a) matérielles : l'œuvre a existé, il a fallu fabriquer l'ouvrage, le distribuer, l'acheter, le détruire ; il a nécessité du temps pour ceux qui l'ont lu, de la place pour le ranger (pensons à ces piles abandonnées ; dans Le Petit Chose d'A. Daudet, l'ouvrage sert à envelopper des faïences dans une boutique).

b) morales : l'œuvre a agi (même très modestement) sur les mentalités, sur des comportements qu'elle a confirmés ; elle a permis d'alimenter les "canaux" des hypergenres qu'elle a entretenus ; elle a pu agir sur des consciences, les éveiller à ..., etc.

Certaines grandes œuvres ont dû disparaître mais ces œuvres majeures, aux carrefours essentiels des besoins humains (entre les 2 axes, il y a des "points" de cet ordre à admettre - plan de recherche à proposer) ont trouvé des remplaçants (une culture a besoin visiblement d'œuvres étrangères traduites pour combler ces vides internes à sa créativité).

Enfin, nous pensons à ce lieu imaginaire inventé par Milton où toutes les créations vaines de l'homme vont : au-delà des convexités planétaires, sur l'orbe qui sépare les Ténèbres de la Lumière interne (celle du soleil éclairant les planètes). Ce lieu, sur "le dos du monde", d'abord désert, est pour l'heure envahi par ...

"all things vain, and who in vain things
built their fond hopes of glory or lasting fame,
or happiness in this or the other life." (Paradise Lost -III - 448-450).

Semblable aux Limbes (espace indifférencié) il est le "Paradis Insensé". Cela rend bien compte de l'influence minimisée d'une œuvre, de ce balayage que nous décrivons.

Ne croyons pas cette entropie inévitable et facile ! L'œuvre, quelque peu supérieure, a du mal à disparaître parce qu'il lui arrive d'être pris dans le mouvement d'une autre œuvre courant à sa célébrité. Une œuvre nouvelle a souvent besoin pour s'imposer (devenir célèbre) d'un parrainage ; elle entraîne dans son sillage des œuvres antérieures dont elle montre l'éventuelle préoccupation similaire à ce qu'elle propose. L'œuvre ancienne n'est pas captée (criblage), elle est utilisée comme élément d'une critique se formant (célébrité). Cette utilisation est l'équivalent d'une dernière (ultime) métamorphose.

Posons O l'œuvre ancienne, O' l'œuvre nouvelle. O s'indifférencie ; O' veut être célèbre. Il en résulte que O' est née d'une tension entre deux axes différents de ceux de O. O' entraîne O dans son sillage, fait converger son tracé au sien, l'infléchit. Cet infléchissement devenant convergence correspond à une récupération et à une certaine altération de O. Le destin de O devient celui de O'. O n'est plus compris qu'à travers O'.

Exemple : Nous prendrons un exemple mi-pictural mi-littéraire. L'œuvre de Jérôme Bosch naît d'un conflit entre V et M où $V < M$; cette œuvre est oubliée et se dilue entre V-M après avoir eu sa célébrité et quelques imitateurs. Au XX^e siècle, le surréalisme dont la naissance est à situer entre E et V (où $E < V$: le nom "sur-réal" l'indique bien) réemploie l'œuvre de J. Bosch lorsque ce courant tend à être célèbre et tend à atteindre une valeur générale quasi-mythique (M).

L'œuvre de J. Bosch est prise dans ce mouvement qui le renvoie au sein de la critique et du champ littéraire, devient "pré-surréaliste", l'expression antérieure du surréalisme. Une altération a lieu : l'"anti-réalisme" de J. Bosch sert ce "réalisme" nouveau.

2) Quelle définition ?

La "physique" du champ littéraire n'est habitée que par une seule irréversibilité : lorsque l'œuvre est née, cela seul est irréversible. Dans les autres cas, l'œuvre poursuit sa route mais demeure à chaque fois en sa place : ce qui a été célébré, peut à nouveau l'être ; ce qui a été imité, reste imitable ; ce qui a été perdu, peut être retrouvé. Et pourtant ce qui a eu lieu est irrévocable et l'esprit humain ne peut que difficilement le récupérer. De même toute prédictibilité paraît impossible : tout au plus des tracés nécessaires.

Peut-on postuler l'existence de phénomènes physiques comparables? Certes, cette référence peut sembler n'avoir servi que de propédeutique et de mise en valeur. Le renvoi à un support spatial d'une géométrie simple mais efficace, n'est pas innocent. Mais également on peut se demander si, comme l'écrit R.Thom³⁴, " les interactions sémantiques entre concepts (ne) sont (pas) les reflets, dans l'univers sémantique, des interactions physiques ou biologiques des êtres". C'est sur cette quasi-ressemblance qu'il faut parier, ici, pour comprendre la réalité des faits littéraires, appréhendés comme des phénomènes (surgissant et devenant).

Un traité n'est valable que par ce qu'il suggère. Il met en évidence une succession d'événements, des types de relations, une problématique globale. Les problèmes soulevés sont loin d'être tous résolus, ils sont cependant reposés à l'intérieur d'un autre cadre. Je ne sais si, dans tous les cas de figures, on obtiendra une confirmation exacte des propositions du traité. Cela est même incertain, mais toute correction apportée par les faits à un raisonnement, est de moindre importance que la collecte de faits jusque là inaperçus grâce au raisonnement.

Vers quelle définition de la littérature tend-on ? Toutes les tentatives pour la définir à partir de paramètres historiques, sociologiques, sémantiques (contenus, communiqués), génériques ou psychologiques ont trop à embrasser, afin d'éviter le dogmatisme, pour saisir la circulation générale qui affecte le domaine littéraire. Différents jugements de valeur interviennent dans leurs analyses, ne serait-ce que pour montrer que toutes les œuvres n'ont pas la même importance et la même qualité - là où, de notre côté, nous demeurons encore bien silencieux. Mais cela nous paraît appartenir à une autre sphère de préoccupation, de même que notre traité imagine l'œuvre dans un isolement tout théorique. Que faire de ces anciennes définitions où la littérature est un art de bien écrire et de bien juger, ce qui nous renvoie à des restes de philosophie cartésienne ? Ou des projets contemporains d'un art de comprendre et de changer le monde ? Ou d'être un témoignage, un reflet, une sublimation ? Ou de former un système et de se clore sur elle-même ? Rien pour l'heure, si ce n'est de les identifier à l'intervention dans le champ d'une critique et d'un public..

Oublieux donc encore de la fonction et du contenu et des mécanismes de la Littérature, - qui occultent un processus plus abstrait -, nous avons une vision aspectuelle : *différentes directions évacuant une énergie et régies par les contraintes propres à quatre régions (création : directions opposées ; diffusion : s'affrontant ; criblage : se divisant ; finalités : se désintégrant)*. Les apparences et les formes dépendent et naissent de ces lieux. Certains mouvements sont à complexifier, à mieux mesurer dans leur vitesse ; certaines relations à mieux cerner. Mais il y a aussi plus de dynamisme.

La littérature répond donc à l'agitation qui anime la réalité matérielle et à celle de notre esprit dont elle donne une image supplémentaire ni plus ni moins hasardeuse, déterminée, intelligible.

³⁴ Modèles math. de la morphogenèse, Paris, 1981, p. 166.

Annexe I

J. L. Borgès, " Les traducteurs des mille et une nuits" (Histoire de l'Eternité, 1953, trad. française 1964, coll. 10/18)

Dans cette analyse, quatre noms retiennent l'attention de Borgès : Galland, Lane, Burton, et Mardrus (2 anglais, 2 français). Ces traducteurs ne sont pas "fidèles", mais leurs traductions arrangées ont plus fait pour rendre ce livre intéressant qu'une traduction qui eût été exacte car ils ont donné un statut littéraire à une œuvre qui en possède peu. La "déformation" subie a donc un effet positif. Un traducteur allemand Enno Littmann commettra une traduction fidèle, mais le résultat est tel que plus aucune littérature n'est au rendez-vous, que l'œuvre est illisible, sans intérêt. L'explication de Borgès est alors la suivante : "les versions de Burton et de Mardrus, et même celle de Galland, ne se conçoivent que *venant après une littérature*. Quels que soient leurs manques ou leurs mérites, ces œuvres significatives supposent des antécédents considérables... Dans les riants paragraphes de Mardrus, se rejoignent *Salammbô*, et La Fontaine, *Le Mannequin d'osier* et les Ballets russes. Chez Littmann, incapable, comme Washington de mentir, on ne trouve rien d'autre que la probité allemande. C'est bien peu, c'est trop peu."

Nous sommes visiblement dans le cas qui nous intéresse d'une déformation créative s'opposant à une simple imitation d'une trajectoire courant vers la célébrité (exemplifié ici par Littmann). Le filtre est conçu comme utile et fécond. Reste à savoir quel est il puisque ces 4 traducteurs obtiennent des résultats fort différents.

Il est facile, d'après l'analyse de Borgès, de voir que le français Galland et les deux anglais Lane et Burton "amènent le texte arabe à eux", vers leur public : Galland écrit pour les salons, au début du XVIIIème s. (époque de la Régence), dans un style raffiné, courtois ; l'anglais Lane, excessivement pudibond et bien documenté, s'adresse à un public savant ; son rival Burton se complaît dans un érotisme tout aristocratique. Mardrus n'a pas la même attitude puisqu'il "veut parfaire l'œuvre que d'anonymes et indolents arabes négligèrent. Il ajoute des paysages "art nouveau", de grosses obscénités, des détails, des symétries.." (Borgès, o. c., p. 260). Mardrus "s'installe" dans l'œuvre et la fait sienne au point de la recomposer, de la réécrire s'il le fallait.

On en tirera que les trois premiers établissent que leur champ est égal au champ littéraire arabe, là où Mardrus se met en position de supériorité évidente.

On obtient aussi que les trois premiers utilisent les formes-cribles de la classe "combinaison" tandis que le dernier celles de la classe "inversion". Et cela devrait permettre de mieux appréhender la cohérence interne qui caractérise chacun.

Repérer maintenant la forme-crible utilisée et la forme de célébrité initiale est plus délicat mais l'une permet de deviner l'autre : ainsi, Lane et Burton font de ces contes du XIIIème s. des récits essentiels pour comprendre le monde arabe et ne doutent pas de leur importance et influence (l'Opus déploie une spirale, a une aura inégalée au sein de ce champ) ; mais Galland et Mardrus n'ont pas cette vision de la célébrité des Mille et une Nuits puisque le premier tire ces récits de l'oubli où même en terres arabes ils étaient tombés (on traduira en arabe la traduction de Galland !) et que le second, par ses interpolations, en souligne le caractère à ses yeux imparfait. Galland a donc idée d'une célébrité éparpillée, étalée et informe (soit le cône) ; Mardrus pense que cette célébrité est limitée, enclose dans une forme qui l'étreint et la bloque (soit la poche).

L'effort de conversion pour rétablir une énergie propre à être appréciée se comprend ainsi :

- Mardrus opère par "inversion", à la poche il oppose le cône de façon à amplifier le récit et à l'embellir (" Mardrus ne manque jamais de s'étonner de la pauvreté de la 'couleur locale' des Mille et une nuits... il prodigue vizirs, baisers, palmiers et clairs de lune...Il traduit somptueusement...il ne traduit pas les mots mais les spectacles des mots" dira de lui Borgès ; o.c.

p. 258-260). Or le cône est une manière d'ouvrir le texte et de lui donner de l'ampleur au risque par suite d'un écartement des branches trop grand, de diluer l'ensemble. Mardrus se fait une idée de ce que devrait être le texte : il l'aime infidèlement. Mais comme l'écrit Borgès "son infidélité, son heureuse infidélité créatrice, voilà ce qui doit nous importer." (p. 261).

- Burton lui est proche en employant aussi le cône même s'il part d'une spirale comme forme initiale de la célébrité combinant ainsi ces deux formes. Il y a donc ouverture et préférences : Burton choisit toujours de façon à surprendre et à suggérer un érotisme assez cru ("courant-connotatif" : expressions à usage évident et suggestif). En effet, sa traduction est un mélange d'audaces verbales, de registres de langage (argot et archaïsme), de néologismes et de termes techniques ("Défauts bienvenus, car ces fantaisies verbales ou syntaxiques agrémentent le cours parfois monotone des Nuits" - Borgès, o.c. p. 251). L'Opus, entre ses mains, éclate entre la véracité et son plaisir personnel. Comme dans le cas précédent le cône traduit cette bivalence (qui se comprend comme une "explosion" par la critique). L'œuvre irradie et plaît par sa liberté de ton ; la différence est à situer dans le fait que Burton reste prisonnier du texte et de sa spirale (il le sent "immense", multiplie les notes) alors que Mardrus le considère comme devant s'épanouir grâce à lui. L'état d'esprit diffère et Borgès le fait remarquer. L'étude stylistique et des images le confirmerait sans doute.

- Lane est lui aussi prisonnier de l'immensité du texte (effets de spirale) mais à l'inverse de Burton (qui en fait son adversaire) il ferme l'Opus en utilisant la forme-crible de la poche. Il y a alors fermeture et équivalences, à savoir recherche de termes qui renvoient à un juste équilibre, qu'il faut sans cesse renouveler ; or celui que Lane a défini doit être à tout jamais de bon goût et pudique (à l'inverse de Burton qui valorise l'aspect licencieux). Il opère donc par éliminations des "excès" (il expurge, affadit, retranche ce qui lui paraît indécent) et par remplissages (il explique par des notes savantes la vie et les mœurs des arabes). Ces éliminations et ces notes rompent l'unité colorée qu'obtient Burton, et même si la traduction de Lane semble fade et monotone, il convient de se dire que sous ce vernis égal se cachent mille oublis et édulcorations qui sont autant de fissures secrètes. L'insensibilité de Lane aux variations de tons fait de sa traduction la moins littéraire des quatre ; il ne renouvelle pas ses points d'équilibre, ce qui peut rendre justement une traduction originale grâce à des accélérations ou des différences de potentiel (par exemple, entre une principale et une subordonnée, l'une est vive, l'autre sèche, etc.). Il exemplifie mal ce que l'on peut faire dans le cadre d'une vraie traduction par équivalences, sauf si l'on regarde la logique qui l'anime : imposer au texte d'être noble et décent (rare-dénotatif) et donc passer sous silence le reste (équilibres interdits, le non-dit de sa traduction). Dans ce cas où l'on tient compte que certains passages manifestent sa gêne et ses efforts de "camouflage", on retrouve bien les "irrégularités" (sorte de trous déguisés) qui caractérisent ce type de choix.

[Tel est le paradoxe : Burton produit de la diversité par une préférence unique (choix de surprendre) et Lane produit de la monotonie par des équivalences multiples (choix du bon goût) là où l'inverse serait attendu. En fait, il ne s'agit que d'une impression superficielle que déjoue notre connaissance des principes respectifs de ces traductions : Burton utilise un procédé régulier aux effets prévisibles ; Lane s'auto-limite mais se trahit aux endroits qu'il édulcore et que le lecteur prend soin de comprendre sans lui, soit autant de cassures, comme des pansements révèlent plus la plaie que la plaie elle-même].

- Quant à Galland qui fut le premier et à qui (ou à son domestique turc) l'on doit des contes aussi célèbres qu'Aladin et La Caverne d'Ali Baba (récits inexistant dans les manuscrits), s'il a conscience d'une œuvre oubliée (cône distendu), il ne cherche pas à la restaurer mais à l'intégrer à l'univers civilisé auquel il appartient et qui découvre là une nouveauté propre à le faire rêver car accessible (c'est un "orient" préparé par des récits d'utopies et la littérature précieuse). Il faut y voir la trace de la forme-crible de la spirale au sens où l'œuvre assimile goûts et désirs d'un milieu, se farde des idéaux de l'époque, tend à évoquer et à faire rêver. Il y a ouverture et préférences : dans un décor fastueux, des personnages sous un déguisement oriental, font preuve d'extrême civilité, comme ces bergers d'opéra ou de la poésie bucolique n'imitent en rien de vrais bergers. La préférence se porte sur le "rare-connotatif" (renvoi à une culture raffinée).

Il est dommage (pour nous) que Borgès n'ait pas étendu son enquête à d'autres traducteurs ; nous aurions eu peut-être d'autres types d'effets déformants, comme celui d'un traducteur considérant son champ inférieur et cherchant, par l'itération des formes de célébrité, à aller vers le texte. Cela aurait abouti à acclimater un genre littéraire arabe à l'intérieur des nôtres, greffe qui n'est pas assurée de succès (comme le nô japonais peut nous demeurer étranger et infécond). Pour que l'on ait des chances de repérer ces 12 types de traduction à propos du même ouvrage, il faudrait opter pour un Opus universellement connu et fascinant les traducteurs, comme peuvent l'être les œuvres d'Homère, la Bible.

Annexe II

Sur des genres oubliés

Des œuvres ont eu suffisamment de gloire pour devenir Opus et provoquer autour d'elles des imitations, ce qui nous sert de définition d'un genre. Mais dans bien des cas, ce "jeu" littéraire s'est arrêté. La notion d'"intergenre" permet alors de trouver des équivalences qui rendent à ces genres oubliés une permanence structurale à défaut d'une continuité historique. On obtient d'étranges similitudes qui correspondent à des besoins que le champ littéraire satisfait en modifiant l'aspect et la tournure mais non l'esprit et la fonction. Sans faire une étude détaillée, nous viserons une application de notre méthode et les possibilités ainsi offertes.

a) Les Paradoxographies ou Recueils de Merveilles (cf. A. Gianni, Paradoxographorum Graecorum reliquiae, Milano, 1967) :

Faits étranges recueillis, fort en usage dans l'Antiquité hellénistique. On attribua à Aristote la rédaction d'un de ces ouvrages : "Au sujet des faits étonnants", ce qui donne à penser qu'en se réclamant de ce savant on fabriquait une justification et que l'on accordait à cet ouvrage le rôle d'Opus (œuvre scientifique imaginaire) ou que l'on créait un horizon générique sur lesquels agir. On s'est servi du sérieux de l'Opus, on en a détaché ce qui pouvait surprendre, et on l'a mis au niveau du public. Il est évident que l'on est ni *dans le même sens* ni *dans le sens opposé* mais que l'on *s'installe en* l'Opus pour le réaffecter. Enfin, de se destiner à un public impose toujours que l'on prête, sans le dire, des connaissances, des habitudes de pensée, des goûts moraux, à ce public : stade de l'implicite (comme dans une fable ou une nouvelle, le lecteur est supposé s'intéresser, vouloir apprendre, apprécier une révélation, aimer le secret et être ainsi valorisé par ce qu'il découvre).

Hypergenre : destinateur.

Direction : "*s'installer en*" (réaffectation). Case : 19.

Intergenre : toute œuvre de vulgarisation scientifique basé sur le spectaculaire.

b) Les "Débats de l'âme et du corps" (cf. Th. Batiouchkof in Romania 20, 1891, p. 1-65, 513-578) :

Ce genre trouve son origine en Orient, chez les orthodoxes, vers le IV^{ème} s. et se développe jusqu'en Occident. L'âme se plaint du corps qui ne lui a pas obéi durant l'existence, et le corps se plaint de l'âme de ne pas l'avoir bien dirigé. Ce dialogue a lieu juste à l'instant de la mort.

L'Opus est la Vision de saint Paul, ou La Vision de saint Macaire (ou celle d'Alexandre l'ascète). Narrativité équilibrée de la légende (très proche du conte). L'Opus est disloqué pour devenir un hypergenre dramatique. Ces débats vont varier les arguments de l'un et de l'autre protagoniste là où l'Opus était un récit.

Hypergenre : opposant.

Direction : "*même sens*"; (on se situe dans la perspective de l'Opus que l'on veut rendre plus efficace). Case 4.

Intergenre : débats politiques (?).

c) "Les Lettres édifiantes et curieuses" (cf. H. Veissière, Introduction aux Lettres édifiantes et curieuses, Paris, Garnier-Flammarion n°315, 1982):

Ce genre eut du succès au XVIIIème s. avec les lettres envoyées de Chine par les Jésuites, et celles inventées par Montesquieu (Les Lettres persanes). Conscience du relativisme culturel. Les Jésuites voulaient prouver la perfection des mœurs des chinois.

De là, de nombreuses imitations : Lettres chinoises (Le marquis d'Argebs) : L'Espion (Ange Goudar ; où un mandarin de fantaisie se nomme Cham-pi-pi) etc.

Hypergenre : destinataire (la lettre suppose un public voulant apprendre et partageant de tels centres d'intérêt).

Direction : " *même sens*". Case 1 .

Intergenre : ?

d) " L'Epyllion" (cf. E. Wolff, Recherches sur les epyllia de Dracontius, thèse, Paris, 1987) :

C'est une sorte d'épopée miniature dont le modèle est dans l'œuvre du poète alexandrin Callimaque de Cyrène (IIIème s. av. J-C), narrant un épisode légendaire ou mythique ou tragique sous la forme d'un récit avec des personnages vivants et s'exprimant. Voir : La Prise de Troie (Triphiodore) ; L'Enlèvement d'Hélène (Colouthos) ; Héro et Léandre (Musée) ; Orestis tragoedia (Dracontius) ; De concubitu Martis et Veneris (Reposianus) ; etc.

Il s'agit, en fait, d'un "retraitement" : une histoire connue sous une forme précise (légende, mythe, tragédie...) est réécrite sous une autre forme, celle-ci narrative.

Visiblement on se sert du succès d'une œuvre. De plus on prête une grande attention à la psychologie (étude des sentiments, des passions, de l'amour) . L'hypergenre "sujet" se révèle là.

Hypergenre : sujet.

Direction : " *même sens*". Case : 3.

Intergenre : films peplum ; roman supplétif .

e) " Les Stromates", " Cestes", et autres " Prairies" (cf. J. R. Vieillefond, Les Cestes de Julius Africanus, Paris, 1970, Publication de l'Institut de Florence) :

Il s'agit, à proprement parler, de "couvertures" ("stromates") et de "broderies" ("cestes"), c'est-à-dire de recueils de faits variés où l'on se promène comme en une prairie l'on cueillerait des fleurs. Clément d'Alexandrie, Aulu-Gelle, Julius Africanus, bien d'autres composèrent ces recueils (on a aussi comme titres " Violettes", " Prairies", " Lampes", " Salades de fruits" ...) . L'époque fut le II-IIIème s. ap.J-C . On y trouve des recettes pour guérir, des talismans, des faits étranges, de la géométrie, de l'histoire... le tout sans suite. L'origine en est le goût pour l'allégorie qui fleurit dans la littérature d'Alexandrie d'origine juive (puis chrétienne) : tout est en rapport avec tout, sur un autre plan symbolique (signum stat pro aliquo). Origène, Philon, Clément furent les maîtres. Les "Prairies" suivent donc cette tendance (où science, magie, philosophie et religions se mêlent et sont vulgarisées). Art du coffret merveilleux.

Hypergenre : destinataire.

Direction : " *s'installer en*" (aménagement). Case : 13.

[On ne cherche point à étonner comme dans les paradoxographies ni à bénéficier d'un succès comme dans les Lettres édifiantes, mais à montrer que la méthode allégorique, quelle que soit la variété du réel où elle s'applique, peut être universelle ; d'où cette visée de complétude qui "représente" les connaissances sous un autre jour et aménage des correspondances].

Intergenre : à deux époques, dans deux civilisations différentes, on retrouve la même tendance : à Byzance avec, entre autres, Photius (Xème s.) dont le recensement de type bibliothécaire est de cet état d'esprit universaliste ; à Bagdad où le même goût encyclopédique mondain régnait au XIème s. (cf. A. Miquel, La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au XIème s., Paris, Mouton, 1973, 2 vol.). Dans les deux cas, il y a des œuvres où il fait bon se promener pour y glaner de quoi briller en société ou se distraire l'esprit dans la certitude d'un univers grandiose et harmonieux.

Survivances à notre époque dans les ouvrages "scientistes" pour la jeunesse (merveilles de l'univers révélées par la science, etc.)

f) "Les Centons" (latin : "cento" ou " habit rapiécé ") :

C'est peut-être le genre disparu qui dénonce le mieux l'horizon que représente un Opus puisqu'il s'est agi d'utiliser des morceaux de vers de Virgile et d'Homère pour composer une histoire racontant la vie du Christ et des passages de la Bible.

Application quasi injective : si E est égal aux vers de Virgile ou d'Homère et F la Bible ou l'Évangile, x_1 est un élément de E (fragment de vers) qui, par l'application f , traduit y_1 (élément de F). Tous les éléments de F (y_1, y_2, y_3, \dots) ne sont pas traduits ; certains restent libres. Mais on peut supposer que tous les éléments de E (x_1, x_2, x_3) ou presque ont servi et qu'il a même fallu deux ou trois éléments de E pour traduire un élément de F. Que F soit plus vaste que E ou l'inverse n'a aucune influence sur le fait que la fragmentation de E est forcément plus forte que celle de F afin d'obtenir un choix plus ample et plus souple.

Cela ne suffit pas pour expliquer l'origine de ce genre. Il revient à Proba Falconia qui vécut à Rome vers le milieu du IV^{ème} s. d'en avoir conçu (la première ?) le dessein : 694 hexamètres composent son "Centon virgilien" (Poetae christiani minores - I -, Vienne, 1888, vol. XVI) et racontent l'histoire de la création, de la chute et du déluge et celle du Christ. Un certain Pomponius fit de même (Versus ad gratiam Domini). D'autres tentatives de mise en vers héroïques ou en hexamètres les récits bibliques sont d'un esprit proche et ont ici leur place (Cyprianus Gallus, Heptateuchos; Gaius Vettius Aquilinus Iuvenus, Evangeliorum libri; cf. Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, Mediolani, 1891)

Cet exercice lettré dut plaire puisqu'un siècle après, l'impératrice de Byzance, Eudocie Athénaïs (femme de Théodose II) qui vécut de 394 à 461 ap. J-C, reprend le flambeau et rend compte de la vie du Christ et de la Bible grâce aux vers d'Homère (De Christo Homéocentones, Ed. A. Ludwich, Leipzig, 1893).

Les critiques raillent souvent ces jongleries intellectuelles et verbales, après avoir recensé les emprunts à Virgile et Homère et repéré dans la Bible le passage correspondant. La déformation, il est vrai, est forte. Mais ce jeu est plus qu'un jeu et surprend par sa conception et par ce que cela traduit.

Soit l'Opus (Virgile - Homère) respecté, admiré, mais mis en concurrence avec des textes sacrés (Bible). Comment concilier cette admiration pour des œuvres païennes écrites dans la forme la plus noble possible (la poésie) et la fidélité à une foi basée sur des récits écrits en langue prosaïque et familière (tels les Évangiles) ? Du conflit surgit le genre : il ne s'agit pas d'embellir le texte sacré ni de le modeler en des formes culturelles classiques mais de faire dire à Virgile et à Homère, à leur insu, la "Bonne Nouvelle". Ce serait comme la preuve que leurs vers peuvent mener à la Révélation. Pour cela, il y a dislocation du sens, et choix d'un nouveau destinataire (Virgile, Homère rendant hommage à Dieu ; leurs vers sont comme des formules sacrées pouvant servir d'eulogie, de prières).

Hypergenre : destinataire.

Direction : "s'installer en" (réaffectation). Case : 24.

Intergenre : certains exercices d'OULIPO.

g) "Les Héroïdes" ou Lettres en vers prêtées à des héroïnes :

L'origine est l'œuvre d'Ovide de même nom, quoiqu'on puisse supposer des exercices d'école visant à entraîner à la déclamation. Il s'agit de traduire en vers les passions de différentes héroïnes de l'Antiquité (Pénélope, Hélène, Médée, Phèdre...) sous forme de lettres qu'elles auraient pu écrire et qui permettent à Ovide de faire montre de sa virtuosité.

L'horizon générique fait bien ici figure d'Opus puisqu'Ovide s'adapte : si Pénélope écrit, le style rappelle l'Odyssée ; si c'est Hélène, Paris, on aura l'Iliade ; si c'est Didon, l'Énéide ; si c'est Phèdre, Euripide...

Par rapport à ces œuvres, on adopte de les englober dans une autre thématique (ici amoureuse) et de les compléter à cette fin d'aménagement (développement au profit des héroïnes).

Variations sur les passions, les mouvements de l'âme, l'étude du caractère, tout cela évoque l'actant "sujet".

Hypergenre : Sujet.

Direction : "s'installer en" (aménagement). Case : 15.

Intergenre : le roman mathématique.

[La poésie d'Ovide est d'un "romanesque historique" (la versification ne suffit pas pour qu'il y ait poésie) et ce rapprochement a souvent été fait. Cela donne à ce genre des Héroïdes une nombreuse descendance (quand on donne la parole à un personnage historique et qu'on lui fait dire ou penser fictivement ce qu'il aurait pu dire ou penser - cf. Les Mémoires d'Hadrien de M. Yourcenar, et tant d'autres... -). Au XVIIIème s. la lettre en vers reprend quelque vigueur : cf. Blin de Sainmore, Héroïdes ou Lettres en vers, 1767 : Biblis y écrit à Caunus ; Jean Calas à sa femme ; Gabrielle d'Estrées à Henri IV ; Sapphô à Phaon etc.)].

Il faudrait encore bien des recherches pour s'assurer de la disparition ou de l'oubli de certains genres qui ont eu parfois leur heure de gloire. Mais l'intergenre dénonce une permanence remarquable et des rapprochements que l'on veut croire justifiés pour provenir d'un dispositif.

DEUXIEME PARTIE

Discontinuités fonctionnelles

Introduction

Le champ littéraire précédemment décrit est quasiment autonome et ce qu'il fait subir à l'œuvre reste de l'ordre de son organisation interne, de sa "digestion", aimerions-nous dire, au sens d'une alchimie de cuisson et de sublimés. Il lui faut, comme pour une cellule, des défenses, des échanges d'énergie, et des densités intérieures inégales, ce qui donne cet aspect malléable, cette paroi se gonflant ou se vidant, cette dominante circulaire (idéalisée : le cercle est-il toujours parfait ? Seulement si les Axes n'ont subi aucune grave altération, de l'ordre d'une destruction historique) dont témoigne le parcours de l'œuvre. Le champ tient de la fabrique qui, sur une matière première - l'œuvre -, ajoute de la valeur : célébrité, imitation, permanence. Certes, c'est par ces "produits" (œuvres appréciées, eà-d intégrées, malmenées, déformées, ...) que nous percevons le champ, sa forme générale et, par l'analyse, par la décomposition des "ajouts", que nous rendons compte de son activité.

Cela ne peut satisfaire qu'une partie de la curiosité si l'on tient à savoir, pour filer la comparaison, le but de cette activité "productive", à poser qu'une sortie s'effectue. D'abord il y a tout lieu de penser que des "organes" doivent exister qui différencient en autant d'unités vivantes des champs littéraires qu'ils soient successifs, parallèles ou superposés. Tous les champs littéraires ne peuvent se ressembler même si leur constitution et leur fonctionnement sont identiques mais chacun d'entre eux à la manière d'un organisme va développer ses "organes" d'une façon propre. En effet, sur ces organes, des "articulations" vont apparaître selon des règles constantes et donneront ainsi à chaque champ un aspect particulier. Les "organes" d'un champ littéraire ne sont autres que ses Axes (M ou modèle mythique, V ou vocation réaliste, E ou expressivité existentielle), qui nous semblent profondément jouer le rôle des trois feuillettes propres au développement d'un embryon : ectoderme (préparant le tissu nerveux) ; mésoderme (construisant les os et les muscles, le sang et la peau) ; endoderme (instaurant la muqueuse intestinale). Déjà, R. Thom avait proposé d'identifier cette structure ternaire de l'embryologie avec la structure également ternaire d'une phrase transitive exemplifiée par "Le chat mange la souris" (Sujet-Verbe-Objet) où le mésoderme tient lieu de verbe (signe d'une action comme les muscles permettent un déplacement, par ex.), où l'endoderme est assimilable au sujet (il engloutit, "comprend", saisit ou reçoit, comme l'intestin assimile ce qui a été digéré) et l'ectoderme à l'objet (le système nerveux simule le monde extérieur)³⁵. Cela avait pour but d'inscrire l'origine du langage dans des phénomènes biologiques et physiques et d'en éclairer sa capacité à évoquer le monde. Or, les trois Axes du champ littéraire, tels qu'ils nous sont donnés par l'expérience, en tant que trois directions opposées et complémentaires, reproduisent aussi à un autre niveau cette structure de base assurant cohésion et différenciation : M (ou mythique) est l'armature référentielle d'une culture, son origine et sa puissance, si bien que le rapprocher du mésoderme (muscle, os, sang et peau) ou du verbe (que l'on songe à Fr. Bopp considérant que l'origine du langage est dans des racines verbales désignant des mouvements-volitons essentiels) est pour le

35 O. c. p. 139-162.

moins plus éclairant qu'il n'y paraît même ; E (ou expressivité des sensations-sentiments) renvoie bien à l'endoderme (intestin) et au sujet (vie intérieure) ; V (ou vocation pour le réel) tend à une représentation objective, souvent expérimentale, du réel (soit l'objet) à l'égal de l'ectoderme (tissu nerveux).

A assimiler les Axes au développement d'un organisme, à des organes futurs ou en préparation, on comprendra mieux que chaque champ littéraire voie ses Axes se ramifier, s'articuler, se déployer, selon la logique du vivant, celle d'une constante différenciation. Articulations pour M, ramifications pour V, et déploiements pour E. Le champ va se diversifier, spécifier ses organes, devenir unique et perdre son aspect régulier (circularité cellulaire) pour une plus grande complexité fonctionnelle. Il ne le fait, comme tout être vivant, qu'en raison de contraintes externes qui orientent son développement selon des rapports et des opérations constants, même si les résultats sont infinis. Nous allons donc considérer la bordure de ces champs, là où des discontinuités s'observent, comme différents paysages épigénétiques, permettant à différents organes de s'articuler et de se complexifier. La question est de cerner quels facteurs externes interviennent et comment s'effectue la gestion de ces contraintes.

Le champ littéraire n'existe pas en soi, il n'est qu'un élément parmi d'autres de ce qui constitue une entité culturelle, il s'imbrique dans une aire "politique" dont il constitue une excroissance vitale ou dont il est une lamelle qualifiante. Un centre politique (au sens de volonté d'organisation et de décision) le voit apparaître parfois comme un supplément utile et le maintient à l'existence en intervenant de façon à l'employer et à le faire fonctionner. Nous concevons bien le champ littéraire comme un organisme multivalent d'un centre politique qui s'en sert, sans doute, pour atteindre un objectif qui, par d'autres moyens, lui échapperait. Ce faisant, le champ littéraire doit se doter de diverses articulations qui le caractérisent, en le différenciant, et le rendent ainsi plus performant et plus apte à survivre. Il ne s'agit pas de la part du politique toujours d'une volonté consciente mais d'un état de contraintes telles qu'un investissement du politique se fait en direction du littéraire comme un besoin dû à une situation particulière fait naître un dépassement créatif.

Les relations entre une société (nation ou état) et une culture (ici la littérature) sont entachées d'une causalité peu probante, que l'on veuille expliquer une intense activité culturelle par une situation économique, ou par un stade de puissance, ou par d'autres raisons sociales, parce que l'on unifie deux ensembles pour n'envisager entre eux que des relations qui, même rétroactives, ne peuvent les constituer ni leur donner une raison d'être. L'effort à poursuivre est d'inclure le champ littéraire dans un autre champ (politique) en considérant que tous deux subissent les mêmes contraintes et réagissent similairement si ce n'est que leurs "produits" diffèrent en raison de leur substance. Toutefois cette inclusion-rencontre produit d'autres effets comme le réciproque souci de chacun d'eux d'instrumenter l'autre, de l'utiliser à ses fins, ce qui a pour conséquence de bipolariser ces champs, de leur donner une double direction, un flux et reflux de l'un vers l'autre. L'enjeu du politique est d'agir sur les hommes, l'enjeu du littéraire est de meubler le temps : *le moyen terme, celui de leurs rencontres, se joue sur des représentations du temps* parce que le politique en a besoin pour penser une action et le littéraire pour évoluer et penser le monde. Double enquête.

Quant à cette "rencontre" du Politique et du Littéraire, il convient de considérer qu'une physique simple en traduit les différents types, si l'un et l'autre sont conçus comme des énergies (ou fluides) entrant en relations, où l'une fait obstacle à l'autre dans un sens, et inversement quand l'autre s'immisce dans le régime de l'un. En ces endroits, une morphologie nouvelle apparaît, qui, pour le champ littéraire, est l'équivalent d'une articulation, d'une ramification ou d'un déploiement formel, convenant que "si une prégnance ? se heurte dans un espace axiologique à une prégnance antagoniste ?? la prégnance ?, plutôt que de se diluer et s'affaiblir, peut préférer renoncer à sa propagation et se localiser dans des globules individués ?" ³⁶. Pour que cette acquisition morphologique se stabilise en acquis, ou se poursuive, nous aurons l'œuvre,

^{36r} Cf. R. Thom, Apologie du logos, 1ère partie, "Morphologie du sémiotique", Paris, Hachette, 1990, p. 64.

comme expression de cette transformation du champ littéraire en petites unités individuées résistant à la propagation du politique. Nous instrumenterons l'œuvre ainsi, lui accordant cette première finalité avant de la valoriser in se, dans sa constitution interne. Certes la nature de l'œuvre n'est pas de la puissance d'un champ si bien que, pour la décrire, il faudra accéder à un autre niveau plus fin tant sa raison d'être est fragile, et particulièrement accessoire.

En effet, la rencontre du Politique pour le Littéraire c'est, avant tout, l'arrêt de son écoulement, un détournement de son régime qui, comme tous les régimes, privilégie l'autonomie, la sui-référence, une régulation protectrice interne. A la suite de cette rencontre, l'articulation construite par le champ littéraire crée un "manque", sorte de "trou" dans ce champ même puisqu'il y a arrêt de sa propagation et changement de direction ou polarisation ponctuelle cernée par l'énergie du politique mais ce qui est "trou" d'un côté de la surface est de l'autre relief, volume, parce que s'engouffre et se condense alors en ces limites nouvelles l'énergie du champ. Ce seront des "saillances" ou rivages se créant, donnant à cette rencontre un profil morphologique, et au champ littéraire son aspect articulé, plus souple et divers. Ce qui manifeste cet aspect, ce sont des analyses, des réflexions, des critiques, tout un bouillonnement d'idées. Mais d'œuvres, il n'est point besoin nécessairement. De nombreuses fois, un champ se satisfait de ses productions antérieures "mises au goût du jour" (expression bien symptomatique de cet affleurement nouveau). L'œuvre n'est pas obligatoire à ce stade car elle peut utiliser les articulations antérieures qui sont devenues plus internes au champ, déjà lissées par sa régulation. Toutefois le champ littéraire muni d'un nouvel "organe" (cette nouvelle forme donnée à son énergie réorientée) en découvre l'usage et les possibilités (et donc l'envie de les utiliser : ce sera l'œuvre) mais aussi accède à plus de "réel" (un espace plus grand de déplacement et d'adaptation), ce qui s'accompagne symétriquement d'un horizon d'action plus grand avec de nouvelles frontières, bref d'un "réel" nouveau comportant également de nouvelles zones d'inaccessible : autrefois ce réel n'était même pas pensable, maintenant avec cet organe il est à "portée de mains", proche.

L'œuvre est donc l'invention qui permet de poursuivre cet effort. C'est la prothèse que le champ souhaite pour suppléer à un besoin qui a surgi, besoin nouveau non satisfait, si bien que s'est constituée la possibilité d'inventer quelque chose - l'œuvre -, assurant une continuité. On voit bien que certains champs ne sont aptes à donner naissance qu'à certains types d'œuvres, comme on ne peut demander à certains organes que tel ou tel fonctionnement. Cela provient du fait que le champ est limité quant aux possibilités qui lui permettent d'amener l'œuvre à l'existence par des articulations spécifiques, inscrites dans une histoire. Cela explique qu'à la différence du champ, en soi proche de l'organisme quant à son fonctionnement, l'œuvre soit à analyser sous l'angle d'une technique (la ????? des Grecs) à savoir comme l'invention d'un outil accomplissant un processus déjà en cours et certainement le développant souvent au-delà de son projet initial. Une différence entre les œuvres réside dans l'utilisation de ces articulations dont certaines sont plus récentes que d'autres et comblent mieux l'attente d'une époque. De toute évidence, un outil présente une structure plus rigide étroitement liée à la recherche d'un équilibre (une symétrie axiale) qui s'étend peu à peu à sa forme et ainsi l'éternise.

On comprendra dès lors que le présent point de vue diffère de ce qui a précédé où l'œuvre était dans le champ littéraire et y subissait son polissage incessant, car le champ ne garde d'elle que l'énergie qu'elle lui apporte, comme un instrument ne nous intéresse que pour le geste et l'effet qu'il permet, quoiqu'il soit alors quasi déifié et loué. Cependant il convient d'en dégager aussi la nécessité et la constitution, l'usage et la finalité, non plus auprès de ses admirateurs, mais dans sa substance, dans l'établissement de ses parties. Elle se fabrique d'abord, plus tard nous verrons ce qu'elle appréhende. Ce que retient le champ littéraire, c'est l'énergie que lui apporte l'œuvre et qu'elle ingère et reformule (notre première partie) tandis que nous la cernerons dans son effort à se constituer pour compléter et affirmer une option prise par le champ (l'articulation d'un de ses Axes causée par l'irruption du Politique). L'œuvre est aussi un extérieur du champ littéraire.

CHAPITRE I

Phénoménologie historique

Le champ littéraire tire sa cohérence de quatre sortes de tensions que nous avons décrites comme étant des directions opposées (l'œuvre naissant entre deux Axes au premier tiers), des directions s'affrontant de face (l'œuvre rencontre des appréciations - deuxième tiers -), des directions se divisant (l'œuvre célébrée se voit imitée - troisième tiers -), et des directions se désintégrant (l'œuvre revient là où elle est née soit pour disparaître soit pour être reprise dans le mouvement).

Ces tensions rendent compte des mouvements qui animent le champ, indépendamment de toute temporalité, à l'égal d'un pur modèle. Pour en renforcer l'unité, faisons en sorte que cet ensemble bénéficie d'une structure de groupe, c'est-à-dire bénéficie d'une contrainte interne supplémentaire. Ainsi dirons-nous :

1) L'ensemble possède bien une loi de composition interne, à savoir la tension (notons la t).

2) Associativité. Les trois Axes qui le structurent, connaissent une tension équivalente en droit où

$(M \text{ t } V) \text{ t } E = M \text{ t } (V \text{ t } E)$, ce que nous avons transcrit en disant qu'une tension en détruisant un Axe, active le troisième et ainsi de suite.

3) Cet ensemble a aussi un élément neutre, à savoir le temps qui reste dès l'abord occulté : l'associer aux trois Axes et établir la tension, ne change rien à la nature idéale de ces Axes.

4) Enfin le symétrique de ces trois Axes s'établit dans le sens opposé : si l'axe va de 0 à 10, il ira alors de 10 à 0. Si l'on fait opérer une des quatre tensions sur ce double mouvement (M et son symétrique, par ex.), l'on obtient alors l'élément neutre occulté, à savoir le temps³⁷, que nous décodons comme un renouvellement de l'énergie de l'Axe ou comme son épuisement.

Imposer que le champ littéraire réponde à ce cadre mathématique permet d'introduire deux nouveaux points d'analyse : la temporalité et la bi-directionnalité des Axes.

Une problématique s'ouvre ainsi sur l'évolution de l'énergie littéraire : comment se fait cet investissement qui aboutit à "alimenter" les trois Axes et leur zone ?

Il ne s'agit plus de la rivalité qui règne entre ces différents régimes, due à la position médiane du Littéraire, ni même des résultats échangés entre ces différentes zones créatrices, ni même de leurs inévitables compromissions ou zones franches. Il s'agit d'une autre série de réflexions : comment se maintient la pérennité attractive du champ littéraire pris globalement, puis dans ses parties ?

Nous savons que L peut disparaître au profit de M, V, E ; ici, nous amorçons l'idée qu'une énergie au lieu d'aller, par exemple, en M, V ou E, est "détournée" vers L et s'y investit. Un choix s'effectue qui dirige l'intérêt d'un homme vers ce domaine au détriment des trois autres et d'autres encore. Un transfert s'est formé qu'il faut décrire et dont il convient aussi de dégager les

³⁷ Le temps humain répond à cette image où chaque minute agrandit la vie et la diminue d'autant, selon une tension permanente et variée.

conséquences. Le point de départ est l'idée qu'il y a entrée d'une énergie extérieure qui se manifeste par des effets perturbateurs et dont nous voyons la source dans le champ politique (au sens d'un lieu où des décisions sont prises) qui environne le champ littéraire, entretient avec lui une frontière, au moins à certains endroits. Cela laisse supposer que le Littéraire à son tour est en mesure de répondre à cette "invasion" par une identique intrusion dans le Politique. Ce phénomène-là, annexe à notre propos, est à concevoir comme un corrélat, équivalent à ce que nous disions quand l'énergie du Littéraire visitait les domaines adjacents du Religieux, de l'Expérimental ou du Psychologique (M, V, E). Nous l'évoquerons plus que nous le décrirons.

A. Discontinuités opérantes :

Il faut rompre avec nos précédentes habitudes d'autonomiser le champ littéraire pour vraiment étudier le cas où une énergie totalement extérieure et d'une autre nature que la sienne vient à l'envahir afin d'analyser sa réaction et d'évaluer sa capacité à appréhender une réalité autre que sa substance. En tant que champ de l'activité humaine, il convient de savoir ce qu'il permet de penser, de sentir, quelle sorte d'objectivité est par son biais construit. En simplifiant les données, nous allons enquêter dans ce sens.

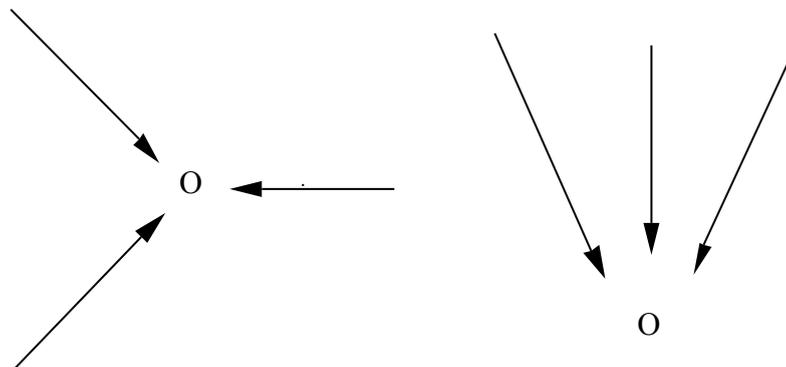
1) Constitution d'une expérience :

Redonnons au champ littéraire sa liberté, c'est-à-dire en le coupant de tout autre domaine le jouxtant, afin qu'aucune perturbation ne puisse l'affecter. Aucune attraction parallèle. Limpidité de la surface du littéraire où une énergie diffuse et plane circule entre les trois Axes, selon l'apaisement propre à un champ se suffisant.

Aucun accident ne se signale sur cet espace continu qui poursuit son travail avec les œuvres selon une structuration déjà dite.

Si rien ne vient affecter cette situation (ce dont on peut avoir une idée en prélevant une "lamelle" de cette surface : une tradition dramatique très codée se maintient, par exemple, durant un laps de temps en un pays, soit une lamelle du champ littéraire lisse et activée de façon interne), l'on conçoit aisément que l'énergie interne va rétrograder, réduire peu à peu son extension, en se contractant sur elle-même, en se densifiant dans un jeu subtil d'auto-références (ce qu'annonce H. Hesse dans "Le jeu de perles de verre" comme perversion quasi-instinctive de la culture). Le champ littéraire se contracte selon l'analogie bien connue de la physique où la courbure d'un champ peut aboutir à un resserrement interne.

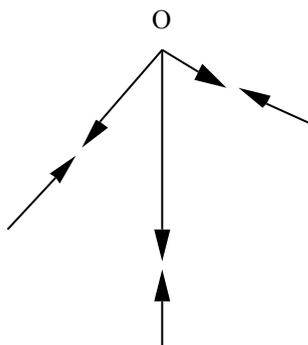
Le champ littéraire tend à former un cône vers le centre duquel concourent les forces des Axes.



Cette contraction sera donc contrecarrée quand une "entrée" se fait dont l'action se mesure au "reflux" opéré. Un investissement dans le champ littéraire reformule de la valeur, "redonne vie", ce que nous traduisons par un écoulement d'énergie se répandant à partir de la pointe du cône (origine O) vers l'extérieur. Le cône est à renverser pour indiquer le mouvement en cours. En effet, la pénétration d'une énergie nouvelle ne s'effectue pas par les parois (sauf dans le cas d'une destruction volontaire) mais par le centre du champ, là où s'unissent les Axes, ce point où différentes raisons se joignent qui amèneront à écrire et à s'introduire dans ce domaine. C'est un point aveugle, la singularité d'un double pli qui en se déployant donne le champ littéraire. Ce dernier va être, pour chaque entrée, l'occasion d'un déploiement particulier. Précisons bien que nous entendons que cette énergie sera extérieure. Dans le cas que nous voulons étudier, il s'agit d'éliminer les fluctuations internes au champ (en fait toute personne déjà attachée au Littéraire et agie par les revirements et agitations intérieures) pour ne garder que l'hypothèse d'une intrusion.

L'énergie rétractante du champ se repliant et celle investissante extérieure vont se rencontrer, mais il est improbable que l'investissement s'écoule à égalité sur les trois faces du cône.

Ce serait une symétrie hautement artificielle, puisque la pénétration est comme un biais ou un coin dans un tout, réalisant seulement des effets imprévisibles assimilables à des penchants pour...



(N.B. : l'écoulement ne se fait pas sur l'axe, mais sur tout le versant. Mais l'axe en est le "lit").

Mais laissons-là momentanément l'expérience pour penser d'autres termes préparant à mieux la décrire.

2) Termes facilitant l'analogie :

Les mots "force" et "énergie" ont été employés pour désigner le dynamisme du Littéraire. Dans le cas présent, cela symbolise la présence positive d'un Extérieur contrant une densification interne du Littéraire. Toutefois, il faudra identifier cette énergie venue du dehors : quelle est-elle ? Pourquoi s'inscrit-elle dans le littéraire, et non ailleurs ? Subit-elle, pour cela, une modification ? Que convoite-t-elle par cette démarche ? Nous avancerons qu'elle provient de la sphère du Politique dont l'essence est de dominer aussi l'univers des "signes", qu'ils soient émis par le champ littéraire ou par d'autres régimes.

Mais il existe peut-être une désignation meilleure prenant sa source dans l'étude du comportement animal, meilleure car plus féconde si l'on accepte cette analogie de notre champ avec un organisme. Il est connu que certaines formes déclenchent chez l'animal des réactions de

grande amplitude qui servent à réguler de façon innée sa survie : l'apparition d'un prédateur, d'une proie et d'un partenaire sexuel provoque en lui des modifications de comportement évidentes. Ces trois formes sont dites prégnantes, et l'énergie qu'elles déclenchent, une prégnance. Chez l'homme, les prégnances sont nombreuses (chaque concept en est une) et ne sont pas orientées aussi nettement que chez l'animal. La prégnance a un parcours erratique³⁸ et s'apparente à une pulsion (libido freudienne), à l'agressivité (K. Lorenz), à la violence mimétique (R. Girard), etc.

Mais l'homme comme l'animal peut transformer cette énergie vers des objets de substitution - chez l'animal tintement d'une clochette, selon l'expérience de Pavlov - objets se distinguant par leurs formes chez l'homme. Ces nouvelles formes attirent la prégnance et sont elles mêmes sources de prégnances, elles constituent le monde phénoménal où tout objet se caractérise par ce qui le distingue du fond continu, où il fait "saillie", où il se sépare par une discontinuité. Ces formes seront nommées "saillances".

Un dialectique s'instaure entre le couple prégnance-saillance : la première s'assimile à un fluide envahissant et la seconde à un hérissément matériel et formel. R. Thom décrit ainsi ce phénomène : "On peut regarder une prégnance comme un fluide invasif qui se propage dans le champ des formes saillantes perçues, la forme saillante jouant le rôle d'une "fissure" du réel par où percole le fluide envahissant de la prégnance. Cette propagation a lieu selon les deux modes : "propagation par contiguïté", "propagation par similitude"³⁹

Il demeure que, les prégnances étant nombreuses chez l'homme, surtout dans un domaine comme le Littéraire qui joue avec l'imaginaire des hommes (façonné par une culture), on peut se demander de quelle manière s'effectue, selon le mot de Petitot-Cocorda, "l'accrochage" entre prégnances et saillances.

Petitot-Cocorda définit comme suit le problème : "L'éthologie humaine (sexualité, agression, etc.) loin d'être une conséquence immédiate (instinctuelle) d'une distribution de formes prégnantes innées, est au contraire subordonnée aux parcours aléatoires et individuants de la prégnance libre" (o. c., p. 220). L'homme est défini par cette absence de directions innées ("un trou noir").

Nous symbolisons par "p" le terme de prégnance et par "?" le terme de saillance. L'énergie introduite dans le champ littéraire peut se concevoir comme une prégnance au sens d'une "volonté de puissance" déclenchée dans le Politique par un attrait quelconque du littéraire, de même que l'énergie interne du Littéraire se compactifiant en est une autre provoquée par une auto-fascination. L'avantage de cette terminologie est d'ajouter à la description en cours l'hypothèse d'une source déclenchant le phénomène. Mais en outre se greffe l'idée de formes saillantes à la fois sources et butoirs, pivots ou articulations pour des différenciations et des actions.

Ainsi l'enjeu, si nous identifions l'énergie du littéraire et celle de l'Extérieur à des prégnances, est de poser comment s'effectue cette rencontre. Deux solutions se présentent : la première est une rencontre directe de ces deux prégnances sous forme de collision (imposition d'un ordre, d'une idéologie) dont les effets paraissent contraires à une créativité réelle ; la seconde se fait grâce à des intermédiaires - des formes saillantes - qui ont pour effets de transformer ("littéraliser") l'énergie extérieure. C'est cette seconde solution qui doit retenir notre attention parce qu'elle suppose un détournement et une réorientation synonymes d'énergies nouvelles (les œuvres) tout en réclamant que soient définies ces formes saillantes propres au champ littéraire.

L'idée première serait de considérer toute œuvre naissant de champ littéraire comme une saillance, d'autant qu'elle présente des traits distinctifs et une structure interne, qu'elle peut exercer une fascination et servir de "piège" à tel désir humain (p). Il y aurait alors une infinité de ? dans L. D'autre part, cette vision statufie l'œuvre et l'achève sur elle-même, alors que, semblable au concept, elle rassemble en son creuset mille indices qu'elle coordonne et dynamise.

³⁸ Cf. Petitot-Cocorda, o. c., p. 219-220.

³⁹ Esquisse d'une Sémiophysique, Paris, InterEdition, 1988, p. 21.

A l'origine de notre modèle, nous l'avons posée comme une énergie agissante, bien plus que comme une forme, si bien que nous sommes conduit à assimiler œuvre et p.

L'énergie de l'Extérieur se mue en énergie de l'œuvre⁴⁰ selon un processus que nous allons montrer.

C'est pourquoi les formes saillantes sont à considérer comme les "objets" stables du champ littéraire, un patrimoine fixe qui réémet l'énergie reçue sous forme d'œuvre, laquelle la manifeste, la rend visible, c'est-à-dire en conserve l'image. L'énergie que représente l'œuvre garde la trace de la forme saillante, en explique la nature, à la façon dont la finesse d'un grain rappelle le tamis qui l'a sélectionnée. Il restera à définir les différentes saillances que l'on rencontre le long de chaque Axe, à les classer selon leur connexité plus ou moins grande, et à signaler ce qui les active et leur rend leur discontinuité.

Chaque culture nommera, à sa façon, les saillances qui se répartissent le long des Axes, souvent en usant de l'œuvre qui aura rendu le mieux compte de la saillance, rendant les deux inséparables.

Enfin, elles ne seront pas en nombre infini puisque le champ littéraire n'est pas celui des objets matériels, mais un monde construit, limité à certaines formes archétypales et essentielles pour l'être humain ; *on dira que la saillance jouera ce rôle de valeur* (seules certaines existent et sont possibles) *saturant une fonction ou concept (l'œuvre)*. Ce dernier point s'articule ainsi : tout concept est une *prégnance* ; toute œuvre l'est aussi mais un concept (ex : le fait d'être homme) est aussi une fonction que saturent certains arguments ("f (x)" c'est le fait pour quelqu'un d'être un homme, où x peut être César, Numa ou Augustule et où la fonction "f" est le fait d'être un homme). La saillance sera donc l'argument trouvant sa place dans l'œuvre en tant qu'ensemble structuré. Après tout, un argument a cette nature d'indiquer l'existence d'une entité saillante assurant une continuité. La vérité comme écoulement non entravé.

Dans notre projet, nous aurons besoin de cette double approche (logique, éthologique) pour caractériser la relation entre p et p, entre une valeur du champ littéraire et une œuvre.

3) Retour à l'expérience :

Nous avons laissé l'énergie (p) de l'Extérieur affronter l'énergie inverse (-p) du champ. La première va de 0 à 10 ; la seconde de 10 à 0, se contractant. Nous simplifierons d'abord en disant que leur rencontre (nommons-la A) se fait le long d'un seul Axe. Appliquons à ces deux p, la loi interne du champ qui est celle d'une tension quadriformelle (forces s'opposant, se rencontrant, se divisant, se désintégrant). L'élément neutre - le temps - va surgir.

Il se présente comme le résultat de chaque tension et se différencie donc sous quatre aspects. Le temps n'est pas un phénomène en soi, extérieur, il se crée dans et par le champ et y acquiert sa spécificité. Il s'agit de quatre représentations du temps dont le substrat est littéraire. S'il a une valeur humaine extérieure, ce sera en raison des tendances universalisantes du domaine littéraire. Ces quatre temporalités proviennent des quatre tensions possibles :

- 1) Les 2 forces vont en ce sens contraire : <--- --->
(p a enjambé -p ou l'inverse)
- 2) Les 2 forces s'opposent nez à nez : ---> <---
- 3) Une force crible l'autre et la fragmente : ---> : <---

⁴⁰ La contestation par une pensée structurale des notions d'œuvre et d'auteur a bien mis en valeur que ce sont des concepts (assemblages de traits épars). Si nous les reprenons, c'est bien en tant que concepts (et non comme notions évidentes et premières) utiles dans le champ littéraire car synonymes d'une énergie.

4) Une force se disperse, s'intègre à l'autre : <--> <-->

On reconnaît là les différents stades par où passe l'œuvre et les dynamismes que cela engendre. Il suffit d'en appliquer la loi à p et -p, en considérant que ce double mouvement a pour effet une excitation du champ, avec la soudaine apparition d'un obstacle entre les deux forces, ne serait-ce que le Littéraire se transforme et suscite de quoi arrêter l'intrusion de cette prégnance extérieure et de quoi la canaliser. Nous assistons donc à la "(re)montée" d'une saillance, une forme s'interposant et utile au Littéraire. Image d'un rocher jeté dans un ruisseau pour rompre la violence de son flot.

Ou bien supposons les saillances, ces objets stables du champ littéraire, retenues par une loi d'unification qui les placerait les unes contre les autres et les gèlerait à la manière de blocs immergés dans un liquide soudain se solidifiant. Toute tension viendra à rompre cette surface et à laisser réapparaître morceau ou totalité de la saillance.

(Les faits de cet ordre sont fréquents : lors d'un débat idéologique, tel contrefait historique se retrouve mis en valeur et fait pivoter le débat).

Délimitons seulement pour l'heure ce mouvement très particulier où le Politique s'intéresse au Littéraire (certainement par le biais d'individus qui ne vivent pas des Lettres ni dans les Lettres mais y seront attirés pour des raisons sociologiques diverses). Ce mouvement, à la différence des mouvements internes du champ, manifeste mieux des phénomènes peu détectables autrement ; il nous sert de révélateur. Il sera ensuite facile d'en entendre la leçon pour des faits purement culturels.

Analyse de ces quatre tensions : la tension est nommée A et chaque type sera appelé A1, A2; A3, A4.

- A1 ou contrariété des deux forces : (<--- --->)

Une des forces nie le chemin de l'autre. L'opposition qui s'ensuit, occasionne une déchirure du champ littéraire, et donc l'émergence d'une double barrière ou falaise. Le plan se fend, et se casse en deux, à la limite. Une des énergies sombre dans ce vide ouvert mais poursuit en profondeur son tracé. L'autre, victorieuse, est amenée à chevaucher et à enjamber ce même vide, avec la superbe nécessaire.

Interprétation : face à une intrusion, le Littéraire, vaincu, admet un trajet voilé, mais victorieuse choisit chevauchement, enjambement. Dans chaque cas, où le plus fort potentialise l'autre et l'oblige à être latent, le temps se dialectise, se subdivise en un plan avoué et un plan occulté et profond. La représentation du temps qui alors se construit, proche de quelque manichéisme, permet une certaine lecture des événements car il ne saurait y avoir d'histoire sans une représentation imagée quelconque pour la supporter. Le seuil évident est le stade de la schizophrénie, du double honteux et refusé.

Exemple : nous allons prendre le même exemple pour faire ressortir chaque temporalité, à savoir les rapports que l'Europe a entretenus avec les champs littéraires de l'Antiquité gréco-latine qui ont fini par s'agrèger en un seul ensemble dit l'Antiquité, soit au niveau religieux (on n'envisage ici que des textes littéraires) - passage du paganisme au christianisme - soit culturel - tradition et modernité - parce qu'interfèrent assez bien dans les deux cas sphère du Politique et domaine du Littéraire.

Le cas fameux de Julien l'Apostat, cet Empereur (361-363 ap. J-C) qui tenta de restaurer le paganisme, est significatif de cette volonté de "revenir" aux dieux antiques dans une société qui en a usé et qui les a usés. Il favorisera toute œuvre d'esprit païen. Mais le champ littéraire d'alors est surtout occupé par les chrétiens. A cette force nouvelle résistante, l'Empereur ne s'oppose pas de front mais veut croire qu'il va à la rencontre de l'antique force païenne ; il enjambe la force de l'état actuel du champ, tente de l'interdire (occultation du christianisme⁴¹ qui se réhabitue au

⁴¹ Ce qu'il y a de contradictoire dans la position de Julien l'Apostat, c'est qu'en croyant revenir aux cultes antiques contre le christianisme, il agit dans le même sens que le christianisme

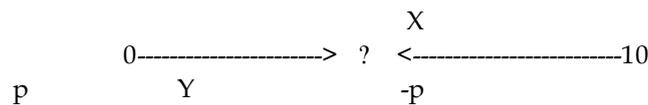
secret), et ressuscite une "écume" d'œuvres de circonstance. Bien des peuples dominés ont conservé souterrainement une activité littéraire codée en refus de celle officielle qui avait cours. Mais l'inverse est aussi valable où l'énergie émanant du littéraire l'emporte sur celle venue de l'extérieur, à la manière d'un contre-pouvoir plus efficace que le pouvoir mal à l'aise, culpabilisé, et complexé (les Barbares s'inclinant devant l'Eglise, dépôt de l'antique splendeur romaine). Une conception du temps s'y élabore dont les textes témoignent.

- A2 ou heurt frontal des deux forces : (---> <---)

Comme dans le cas précédent, il vaut mieux distinguer deux situations, l'une où les deux forces sont quasi-équilibrées, l'autre où l'une des deux est supérieure ; mais à la différence de A1, ce n'est pas le retournement de supériorité qui importe, parce qu'il indique, dans un sens ou dans l'autre, un déplacement sur l'axe, alors que l'égalité des forces traduit un sur-place dont il faut définir la portée. Ainsi :

a) Leurs intensités sont égales (p, -p) : A2a

Un équilibre se forme jusqu'à un certain seuil et autorise la formation d'une enclave, une impossibilité à s'approcher qui renvoie donc à la présence d'un obstacle infranchissable (présence d'une saillance faisant tampon). L'énergie tourne, enveloppe, amalgame. Quelque chose se maintient, est respectée, tant par le Pouvoir que par le Littéraire, n'arrive pas à être totalement oubliée.



(A représente la zone où le mouvement descendant -p reçoit l'impact de p ascendant ; x, y sont l'énergie unifiant circulant d'axe en axe de façon circulaire).

Interprétation : au lieu d'être pris dans l'écoulement du quotidien, le temps est construit là comme une parenthèse, c'est-à-dire une durée à part (aussi brève soit elle : l'instant ; ou plus longue : période). C'est un point ou segment de réminiscence extérieur à l'agitation du moment, fidéisé, qui par contraste doit mieux faire sentir l'éventuelle absence de directions de l'époque, son absence de bordures (les parenthèses dont bénéficie cette enclave).

Exemple : l'équilibre des forces, dans notre cas, représente l'investissement d'un double intérêt, malgré l'éloignement et l'usure, pour cette culture antique prise en bloc. Les monastères et les écoles du Haut Moyen Age, bénéficiant d'un certain crédit, malgré tout, auprès des puissants, ont assuré une tradition et une permanence parce qu'ils enfermaient un savoir, recueillaient les nouvelles traditions et les intégraient à l'ancien corpus, les encadrant toutes deux dans le moule biblique qui fournissait des concepts puissants de début et de fin. si bien que des mini-temporalités coexistantes furent possibles sans contradiction excessive. Représentation du temps identique à des bulles entassées.

Chaque fois, d'ailleurs, qu'un homme lit une œuvre et l'apprécie, au point parfois de donner le prénom du héros à ses enfants ou à son bateau, il constitue une micro-enclave peu créatrice mais réelle pour retarder l'uniformisation. Effet de désentropisation.

b) Une intensité est plus forte que l'autre : (A2b)

Même formation d'une enclave, mais plus torsadée et volumineuse, à la façon d'un rouleau de mer se déplaçant vers l'arrière, en raison de la résistance rencontrée.

déjà triomphant (dans une de ces formes visant à occulter et éliminer l'antique croyance, en s'installant à l'origine). Combat pour occuper les lieux originels.

Interprétation : le temps, dans cette torsade, acquiert une épaisseur, est une symphonie de trajectoires courbées, figure une éclosion où l'interne (la saillance) est dévoilée, tournée, spiralisée vers l'externe. Il y a étirement et volute. C'est la différence entre tourner autour et spiraler (puisque ici une de deux forces plie devant l'autre qui pour autant ne relâche pas sa pression et donc doit se dresser).

Ce lieu est hautement riche en potentialités, en points de vue et rapprochements, en anamorphoses et raccourcis. La temporalité y est cristallisation, accession à la forme ; elle y est avant tout multiple et centrée.

Exemple : Cette situation correspond à repousser et à éloigner loin devant soi la culture antique, à la mettre "au-delà", à la rendre idéale, abstraite, irréaliste.

Erwin Panofsky (in La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident), est, à ce sujet, très éclairant : "Dans la Renaissance italienne, le passé classique commença à être regardé d'une distance fixe, tout à fait comparable à la "distance entre l'oeil et l'objet" qui intervient dans l'une des inventions les plus caractéristiques de cette même Renaissance, la perspective centrée sur un point de fuite" (p 92). Création d'une distance, temporalité centrée et multiple.

Au contraire, pour le Moyen Age, l'Antiquité était proche, vivante, utile et dangereuse. Il ajoute alors : "La "distance" créée par la Renaissance priva l'Antiquité de sa réalité. Le monde classique ... devint l'objet d'une nostalgie passionnée qui trouva son expression symbolique dans la réapparition - après quinze siècles - de cette vision enchanteresse, l'Arcadie ...

Le Moyen Age avait laissé l'Antiquité sans l'enterrer, et il cherchait à faire revivre et à exorciser son cadavre. La Renaissance pleura sur sa tombe et essaya de ressusciter son âme" (p 24). Présence alors immortelle de l'Antiquité.

Cette description révélatrice en soi des effets d'une force politique (la Renaissance ou le pouvoir des villes) heurtant sa symétrie négative (exprimée avec brio par la scholastique), et établissant une distance où resituer la culture antique, peut valoir pour toute tentative humaine qui édifie un "au-delà" esthétique. On peut alors l'identifier à cette représentation-ci du temps. Une idéalité se crée à l'intersection. La "Grèce" pour les romantiques allemands, ou parfois "l'Inde", "Rome" pour les auteurs révolutionnaires français, sont autant de réponses à une confrontation entre le Politique et le Littéraire ; ce dernier refusant d'être l'immédiat reflet de la puissance propose une quasi-surenchère pour juger des faits du moment, une référence de plus en plus exigeante. Tout "éloignement", toute "distance" sont, s'il y a idéalisation mystérieuse, l'indice d'un conflit frontal et trahissent une conception du temps "héroïsé", construction pyramidale.

- A3 ou fragmentation d'une force : (---> : <---)

L'écoulement se fait de façon dispersée, par jets successifs et désordonnés, aboutissant à cribler l'énergie allant en sens inverse, à opérer un émiettement plus au moins durable, à éparpiller l'intérêt et à papillonner. Un flot est arrêté, non pas une seule fois de face mais poussé d'un côté puis de l'autre, comme ballotté, si bien qu'il commence plusieurs chemins, creuse plusieurs lits sans perdre totalement de son unité. Un circuit se constitue dans un espace qu'il parcourt plusieurs fois et qui le cerne.

Interprétation : le temps s'identifie à un réseau où les nœuds sont des pivots autour desquels gravite l'esprit humain. Le temps y est construit comme une table d'harmonie, la reconduction d'événements majeurs, un jeu d'échanges ou de reflets, le lieu des retours.

C'est à des temporalités multicentrées, synchroniques, complexifiées que l'on aboutit. Effets de résonances. La compilation assure la cohérence, définit l'invention comme une archéologie, une redécouverte mieux mise en valeur parce que rien ne doit se perdre et que tout a un "écho" quelque part. Les traces sont infinies comme le méandre d'un fleuve n'osant plus couler.

Exemple : la période d'apogée du Moyen Age (XII-XIIIe), avec son goût pour la compilation de la science antique, pour les sommes et les encyclopédies peut servir d'exemple. Le mélange est permanent, et l'Antiquité en tant que force constitutive du champ littéraire européen y

est constamment fragmentée en mille références utiles pour la nouvelle énergie (l'Église comme pouvoir), la confortant et la multipliant en autant d'enclaves préfiguratives. L'héritage divisé, à la façon de l'empire de Charlemagne, se diversifie et s'originalise en ces différents morceaux. Cette représentation du temps qui se structure comme un réseau donne l'impression d'un "sur-place" symptôme de bien des raffinements et d'élévation à la puissance.

- A4 ou dilution d'une force : (<--> <--->)

L'écoulement mimétise en sens inverse l'énergie rencontrée, tend à vouloir lui répondre terme à terme, veut l'égaliser et lui ressembler. Ce programme d'imitation vise la connivence, la confluence et réduit une des forces à se glisser en l'autre, à établir une continuité (d'autant plus contradictoire que les forces viennent en sens inverse). Un gonflement doit se produire qui se traduit par l'extension d'une surface, comme une tache d'huile se répand et homogénéise un lieu.

Interprétation : le temps est conçu comme un emboîtement lisse, usant de souplesse, assurant un passage, un relais. Il s'agit donc de magnifier ce qui, du temps, favorise cette jonction (répétition, étalement, effacement des divergences, rapprochement) et de constituer un déroulement uniforme (construire une tradition) comme règle d'un ensemble. Une temporalité forcément englobante, généreuse, peu tournée vers le détail, préférant la vue d'ensemble au culte de l'exactitude. Exemple : nous en donnerons deux :

- dans le Bas Empire lorsque le christianisme se pose comme la force issue du Politique et va au-devant de la culture antique (synonyme encore de la force du Littéraire), à la tentative d'opérer une coupure définitive (cf. A1), correspond une autre tendance (illustrée par St Basile, St Grégoire de Naziance) d'établir une lecture chrétienne des textes antiques de manière à les concilier avec la nouvelle foi (-p s'accorde à p).

- lors de la Révolution Française et de l'Empire, le culte de l'Antique bat son plein (arcs de triomphe, drapés romains, odes à l'antique ...) comme s'il s'agissait de revivre de la même façon, dans le même décor réactualisé⁴². Ces périodes troublées ont pour idéologie temporelle ce rêve d'une continuité retrouvée et assurée par ce simple habillage du réel, si bien que l'on peut dire que les hommes de la révolution ont été aveugles à la cassure qu'ils opéraient et ont vécu dans la perspective d'un temps renoué et dont le cours était enfin régularisé.

Mais dans l'un et l'autre cas, une certaine confusion règne où les astuces de la forme l'emportent vraiment sur le fond, où les vérités deviennent tellement universelles qu'elles occultent le désordre du réel se faisant, où le souci de réduire les différences engendre un goût immodéré pour le déguisement et le camouflage.

Dressons ce premier bilan des différentes représentations temporelles que le champ littéraire ainsi visité compose, en insistant sur l'imagerie permise par une physique simple (en défiant le mépris habituel qui accompagne le support pourtant conceptuel d'images premières - amener à avouer que le temps ne peut que s'imaginer) :

A1 ou (p / -p ; dialectique) : *chevauchement*.

A2 ou affrontement :

- A2a ou équilibre (p = -p ; durée) : *enclave*.

- A2b ou supériorité (p > -p ; mise en perspective) : *torsade*.

A3 ou fragmentation (-p : p ; multitude de centres) : *réseau*.

A4 ou dilution (p inclus en -p ; imitation) : *emboîtement*.

⁴² Cf. Louis Bertrand, La Fin du Classicisme et le Retour à l'Antique, Paris, 1896.

L'esprit retiendra plus difficilement ces cinq possibilités, c'est pourquoi l'on peut les diviser en deux groupes, celui où le plan d'une surface se manifeste (*enclave, réseau, emboîtement*) et celui où un volume apparaît (*chevauchement, torsade*). Les images traditionnelles du temps sont celles du cercle, d'une courbe, d'une ligne brisée ou accidentée, d'une sphère, etc. Ce sont des représentations achevées, munies d'une cohérence rationnelle, mais qui sont le résultat d'un processus dynamique antérieur, dont nous avons ici la trace parce que le temps n'existe qu'en vertu d'une tension. Même lorsque nous l'identifions à un écoulement régulier fait de secondes et de journées, il provient d'une cicatrisation (emboîtement) entre un "avant" et un "après" dont on postule la commune nature et que l'on unifie et emboîte. Les représentations planes sont topologiquement réductibles à des lignes (cercle, ligne, point), et celles du volume le sont à des surfaces (courbées, pliées, sédimentées). Ces cinq représentations présentent donc l'avantage d'être potentiellement plus riches, car encore ambiguës, sans claire idée d'une géométrie possible, mais la constituant par menées successives.

Le Littéraire répond à l'intrusion du Politique par ce biais, c'est-à-dire qu'en cet endroit de rencontre, s'exerce une physique de contraintes telles que le Littéraire se découvre une nouvelle bordure (non plus celle pleine et circulaire de son champ ressemblant à une cellule) qui impose à son énergie, comme à celle du Politique, un arrêt nodal, une déviance, ou un autre cours. Une complexité se fait jour aux conséquences capitales. Certes, il faut que le Politique trouve son intérêt à aller en Littéraire et nous nous en expliquerons. La conséquence essentielle est l'apparition en ce lieu de formes typiquement littéraires ("saillances"; le principe y est de nature à faire image là où, dans les organismes vivants, il est de lier les parties et les membres) dues à la turbulence créée, qui sont mises en avant et détournent le désir invasif du Politique comme elles vont modifier le champ littéraire dans son organisation. Elles vont redéfinir, affiner, ramifier l'énergie interne du champ à la façon d'un organisme se dotant d'organes.

Ce qui fait différence entre ces deux énergies, c'est que l'une - la Littéraire - a intérêt à bloquer l'autre grâce à des "saillances", i.e. ces "objets" du champ littéraire qui ont un pouvoir d'attraction sur le Politique ou bien qui le dévient dans son désir et que la tension fait "remonter" à la surface en la dotant de nouvelles fonctions et raisons d'être. La rencontre correspond à autant de modes d'activation des saillances. En A1, la saillance n'a qu'une seule face, est une moitié de ... ; en A2, elle est mise en valeur, détachée de son milieu ; en A3, elle est éclatée et fragmentée ; en A4, elle possède un double, une ombre.

Une hiérarchie s'observe-t-elle, allant de A1 vers A4 ? La tension engagée réussit mieux dans la remontée de la saillance en A2. Or, c'est la première fois que nous pouvons dans notre modèle formuler un jugement esthétique objectivable. Une esthétique (comme choix justifiés sur la valeur d'une œuvre) s'ouvre ici comme un aperçu de question à traiter. *Il n'empêche que les œuvres qui illustreront ces représentations du temps, à la différence de celles qui se forment de la seule activité interne du champ (tension interaxiale), auront une dimension humaine supérieure car proche d'une construction du temps et donc de l'humanité*⁴³. Mais ces problèmes ne peuvent encore avoir de résolution par notre modèle.

Au stade de notre analyse, le champ littéraire est lisse, sans saillances évidentes, et nous tentons de montrer comment la saillance surgit (p rencontre -p). Mais souvent ce champ est déjà hérissé de saillances plus anciennes, et l'énergie de l'artiste s'inocule alors dans ces saillances

⁴³ Deux exemples : La Guerre des Gaules de J. César, ouvrage où l'influence de la toute puissante rhétorique régissant le champ littéraire latin est absente, où l'on cherche en vain les modèles et qui surprend par son "écart" (en fait, une représentation du temps de type A2b née de cette jonction Politique-Littéraire parce que César ne vit pas de la littérature mais va à l'écriture). De façon moins extrême, Le Voyage au bout de la nuit de Céline requiert la même analyse : une œuvre refusant les effets consacrés du champ, déployant un temps éclaté (A3) pour être le résultat d'une intrusion d'un anti-pouvoir (l'anarchisme de Céline) au sein du Littéraire.

directement. Il s'agit d'une créativité continuée et vivant sur une tradition, autoréférentielle (la fascination pour une mode s'accompagne de mille œuvres "internes" à cette mode).

Plaçons-nous soit antérieurement (un "vide" culturel ou un affaiblissement mobilisé soudain par p) soit dans le cas où une énergie appartenant à une culture dominante liée fortement à un pouvoir politique (le christianisme dans le Bas Empire, la culture américaine, les villes italiennes du XVème s.) découvre tout à coup le champ immobilisé d'une culture éteinte, affaibli, celle d'un champ littéraire s'auto-alimentant (à savoir -p) : c'est seulement dans ces moments qu'une créativité s'oriente autrement, fonde une nouvelle temporalité (selon les quatre modes décrits) et qu'il y a, à notre sens, surgissements des saillances dont l'apparition donne d'elles de nouveaux aspects, une réactualisation, ne serait-ce que partielle.

Poser un champ lisse (celui d'une culture) peut s'entendre aussi de façon plus essentielle. Laissons là le fait d'une culture. Souvent le créateur lui-même, s'il est puissant, nous apprend à voir ce que nous avons oublié, occulté ou négligé (n'est-ce pas une réalité se tassant sur soi, le propre d'une énergie -p ?). Ce même créateur se justifie souvent en disant que son art s'oppose au naufrage de la vie faisant disparaître tant et tant. Mais son "éternisation" s'aventure alors selon les quatre temporalités décrites.

Que ce soit à un niveau historique ou à un niveau plus local, il y a intérêt à considérer l'hypothèse d'un champ littéraire lisse.

Ne pas confondre cette description avec les phénomènes produits lorsqu'une culture est contrainte de disparaître dans une autre qui relève de la théorie des catastrophes (seuils franchis), tandis qu'ici, l'effet pourrait se mesurer à aller vers l'humilié et le faible, le lointain et l'oublié et à les "remonter à la surface".

B Interactions organiques :

Si l'intrusion du Politique en Littéraire se traduit par la phénoménologie précédente, il reste en circulation ces trois problèmes : a) pourquoi cette intrusion ? b) le Littéraire peut-il envahir le Politique ? c) puisque des représentations du temps surgissent, peut-on espérer constituer une philosophie de l'histoire ? Avant même de voir quels usages le Littéraire fait de ces nouveaux organes (les lieux de tension), il convient de répondre à ces questions pour éclairer la nature du champ littéraire et ses possibilités de représentation du réel. De plus, il est courant de poser une causalité plus ou moins lâche pour définir les relations entre ces deux ensembles. Or il s'agit peut-être moins d'ensembles que de potentiels régies par des règles spécifiques dont une particulièrement serait de briser la défense "immunitaire" des autres à des fins de prédation, de rivalité, pour expérimenter sa force ou en épuiser l'excédent. Comme tout siège d'une puissance, le Politique exerce un attrait évident sur les artistes comme il semble avoir besoin d'eux pour installer ou augmenter son assise. Cela laisse supposer des règles communes quoiqu'orientées vers des objectifs différents et sur des substrats autres. Ce sont donc moins des relations qu'il faut étudier que des "passages", des "traversées" et des "trous" dont la phénoménologie est à canoniser pour saisir l'intérêt créatif de ces mouvements. Car il faut se dire que chaque champ tend à l'autonomie mais que par bonheur il n'y accède pas ; s'il y accédait, il ne saisirait plus rien du réel, vivrait sur ses représentations, oubliant de quelles tensions elles procèdent, tensions dont la structure est une carte des tensions propres à la réalité.

1) Corrélations compensatoires :

Même un bref aperçu des multiples corrélations proposées entre l'existence d'œuvres remarquables et l'état de la société peut facilement servir à montrer les limites de ces explications mais cela est d'un intérêt médiocre. Ces tentatives procèdent d'une intuition qui ne peut être

négligée, comme si elle rendait compte d'une réalité en attente de conceptualisation. Nous retiendrons ce florilège :

- Lewis Mumford (La Cité à travers l'histoire, Paris, 1964) : " Dès que l'esprit eut commencé de se libérer des soucis les plus immédiats de l'existence corporelle, ses facultés imaginatives ont imprimé leur empreinte sur le cadre naturel, grottes, arbres, fontaines, et sur les copies que l'homme s'efforçait d'en réaliser de ses propres mains ". Ou comme disait Saint Thomas, un minimum de confort est nécessaire pour pratiquer la vertu (ici l'art).
- Laviosa-Zambotti (Les Origines et la diffusion de la civilisation, Paris, 1949) : " La collaboration des groupes humains par le brassage et les échanges réciproques constitue le ferment indispensable de la concentration culturelle." Et d'insister sur les conditions climatiques (bassins du Nil ou de la Mésopotamie) pour la "croissance" des arts.
- Sullivan (Introduction à l'art chinois, Paris, 1975): " Les siècles où le chaos politique alla croissant, furent une époque de réformes économiques et sociales, d'effervescence intellectuelle et de grandes réalisations artistiques." Soit le désordre comme facteur de créativité.
- Keynes (Traité de la monnaie) soutient que les bienfaits de l'inflation ont permis l'œuvre de Shakespeare. Voir d'autres théoriciens de l'économie et de la sociologie.
- V. Hugo (Préface de Ruy Blas) affirmait qu'il n'y a pas de grands poètes sans un grand public. Et Ruskin (Les Pierres de Venise) osait relier oisiveté et luxe à l'Art "qui n'est qu'une forme supérieure mais inséparable de l'Art".
- La notion d'apogée militaire a aussi ses adeptes (O. Spengler). Il s'y ajoute les notions de gloire (politique culturelle d'un roi) et de propagande. L'idée de cycles (apogée et décadence) refait vite alors son apparition.
- D'autres corrélations sont possibles⁴⁴.

Toutes ces corrélations expriment une même problématique : les œuvres de l'esprit humain ne naissent pas par hasard, elles dépendent d'une réalité que l'on tente de paramétrer. Mais si aucune n'emporte l'adhésion de l'esprit, ne force la conviction du cœur, c'est moins en raison de leur éventuelle réfutabilité que par l'absence de ces critères dont parle R. Boudon pour juger d'une théorie : généralité (nombre de faits expliqués) ; spécificité (rendre compte de phénomènes de plus en plus fins) ; distanciation (application à d'autres domaines) ; et complexité (économie de moyens théorétiques pour expliquer un phénomène qui a nécessité jusque là plusieurs théories).

Nous dirons ceci : lorsqu'un territoire est délimité et que s'impose un centre, il y a apparition du Politique, en tant que capacité à imposer à une aire et à ses habitants une série de déterminations qui à la fois les limitent et aussi les spécifient. Le "pouvoir" a cette vertu de tirer de l'indifférencié d'un lieu un espace spécifique. Il s'agit d'une déformation spatiale que nous nommerons "centre politique". On ne peut gommer le fait qu'il y a violence mais de l'ordre de l'instauration parfois lente et progressive, parfois brutale. Quant à savoir de quoi est faite cette force, il suffit de se demander comment l'on peut agir sur les hommes ou comment les faire agir, et quel que soit le système envisagé, comment arriver à persuader un homme d'avoir, sa vie durant, à balayer une rue. L'homogénéité requise ne peut s'obtenir par la seule contrainte physique (si ce n'est dans le cas de systèmes rudimentaires de société humaine) mais par des dosages de conviction, d'intérêt, et de nécessité. Un pur "machiavélisme", i-e démonter les ressorts intéressés d'un pouvoir, ne rend pas compte de la création de ces formes de conviction qui permettent l'implantation d'un centre politique (il n'en explique que l'emploi sans en dire l'origine et la lente imposition sur d'autres convictions antérieures). Microsubjectivités, tables de valeurs internes à un petit groupe d'abord, contre-pouvoirs ensuite, cohérence idéologique enfin, forment des étapes pour la constitution d'un pouvoir et son enracinement spatial (centre politique) si bien que la réflexion politique de Platon lui est supérieure dans son effort de déterminer de nouvelles finalités (le propre d'un pouvoir étant de définir des finalités crédibles, remplaçant celles vieilles, pour spécifier sa nouvelle aire).

⁴⁴ On consultera toujours le livre de R. Wellek et d'A. Warren (La Théorie littéraire, Paris, 1971) à ce sujet, avec profit.

Il est impossible de détacher un centre politique d'une activité culturelle puisqu'il s'agit d'une seule et même réalité, à savoir une spécification. Le moindre groupe humain n'existe qu'en vertu de signes de reconnaissance qui le séparent des autres et qui indiquent une hiérarchie latente (proximité de la source, effets de distance et d'intensité). Le champ littéraire qui n'est qu'une spécification supplémentaire de l'activité culturelle (d'essence d'abord mythique ou magico-religieuse) s'inscrit dans cette perspective d'un pouvoir se diversifiant et se complexifiant, quoique leurs devenir puissent ne pas être concomitants. C'est dans cette possibilité d'un déséquilibre ou d'une diversification inégale que se devine la raison de ces errances du Politique en Littéraire et vice versa.

Car nous héritons de cette situation : des hommes "politiques" (au sens de détenteurs d'un pouvoir sur la société : industriels, banquiers, hommes d'églises, hommes de guerre, et dirigeants politiques...) éprouvent le besoin d'écrire non seulement leurs mémoires et des justifications mais parfois même des œuvres littéraires, le tout dans un but évident d'accroître leur gloire et le souvenir qu'ils laisseront. Il y a non échange entre deux champs mais tentative d'un membre d'un champ à s'installer dans un champ prestigieux et différent. Système d'importation où le corps étranger montre qu'il est apte à suivre les règles littéraires avec tout le brio de sa vive intelligence. Nous pouvons déclarer que les deux champs sont de même importance, de devenir aussi différenciés.

Mais il est bien des cas où tel homme "politique" ou tel citoyen (jeune homme, individu déclassé, en position intermédiaire, ambitieux appartenant à une classe ascendante) promu à détenir un peu de pouvoir échoue dans son champ et alors se tourne ailleurs, vers le Littéraire. Le champ politique n'offre pas toutes les possibilités qu'il proclame et ne pouvant démultiplier ses spécificités, en déployer de nouvelles, repousse obligatoirement certains de ses sujets (sentiment d'étroitesse, de blocage, d'injustice). L'on dit qu'il se bloque comme l'on pourrait dire qu'il se rétrécit. Ces citoyens peuvent être des "puissants" malheureux en puissance (Charles d'Orléans, Thucydide, César...), des gens humbles mais doués que le système ne réussit pas à intégrer, des aigris et des marginaux, des personnes en rupture d'identité sociale (que d'écrivains viennent du Droit ou de la Médecine, d'un pays étranger, d'une minorité), tout un monde qui ne trouve pas sa satisfaction dans le champ politique et que cette "privation" conduit à "émigrer". Il ne s'agit plus, comme dans le premier cas, d'un supplément de notoriété, mais d'un transfert d'énergie vers un lieu qui paraît offrir de la place. Le champ littéraire est un des rares champs où, sans diplôme ni examen d'entrée, n'importe qui peut s'accorder le "titre" d'écrivain-penseur. Les règles du champ littéraire ne seront pas acceptées telles quelles mais "brutalisées" parce que le désir est une célébrité immédiate et à construire de façon urgente.

Tout champ politique présente cette double allure de satisfaction des uns et d'insatisfaction des autres, à des degrés variés selon son état, si bien que l'on aura des périodes où plus d'auteurs est plus respectueux que l'inverse. Mais il y aura toujours présence des deux constituants selon d'inégales quantités. A ces deux catégories s'ajoutent, par déduction, les deux autres catégories que le champ littéraire peut à son tour produire : écrivains à la gloire littéraire acquise et se mêlant de politique ; écrivains sans gloire et se lançant en politique par dépit. Nous en tiendrons compte plus tard.

Il ressort qu'il est vain de prétendre lier un état de société (trouble, expansion, décadence, paix...) à une créativité littéraire plus soutenue, sans différencier l'origine de ces participants à la vie littéraire d'une époque pour s'entendre sur ces notions par exemple. Car quel rapport entretient l'homme de lettres amoureux des signes internes de son champ avec cet homo novus chassé ou s'excluant d'un lieu où il convient d'agir sur ses semblables et qui rêve de le faire par dérogation ou s'y refuse? Certes l'on sait que cette entrée n'est pas sans tension (représentation temporelle) et qu'elle est un des facteurs du renouvellement du champ littéraire.

Le Politique est souvent défini comme l'art d'agir sur les hommes, sur les biens, sur les signes, c'est-à-dire que la force physique, la richesse et les croyances sont les sources de son pouvoir. Certains systèmes les associent, d'autres réussissent à les répartir entre plusieurs. Il s'agit certainement d'une complexification plus grande, que nous décririons ainsi : elle s'effectue, de façon identique à la division ternaire du champ littéraire (où M se subdivise en M, V, E), par

une catastrophe interne (effet de densité). Le contact (conflictuel ou non) d'un pouvoir avec d'autres en introduisant une nouvelle donne, un nouvel apport de réalité qu'il faut assimiler, auquel il faut s'adapter, va concrétiser cette subdivision, de sorte que trois "organes" vont se développer dans ce dessein.

Le premier doit conduire à améliorer la spécificité culturelle, à mieux comprendre ce qui la fonde et à la revendiquer, tant au niveau des institutions et des coutumes que des valeurs et de ses produits (techniques, arts, ressources...) ; sans cet organe - que nous nommerons "modélisations" en raison de sa capacité de représentation de soi à travers un modèle qui se nuance -, la spécificité se fige et se rend inapte à l'évolution historique, elle devient objet de musée ethnographique, ce qui en soi est admissible mais de toute évidence tend à affaiblir le centre politique parce qu'un déficit de réalité saisie se crée. Comme pour un corps cellulaire, certaines défenses immunitaires qui le constituent ont pour effet de bloquer le changement excessif, si bien que l'on peut penser que certaines spécificités culturelles réagissent de façon plus violente et opposée à des modifications. Si une modification est en contradiction totale avec une particularité de cette spécificité, il est évident que cette modification sera refusée. Toute spécificité est à l'origine construite à partir d'oppositions binaires (homme-animal, homme-dieux, homme-barbare, cru-cuit, homme-femme, etc.) auxquelles l'ethnologie nous a habitués. De là, des systèmes variés de représentation ont éclos. En raison même de cette structure binaire, qui les stabilise et reconduit indéfiniment les mêmes oppositions devant de nouvelles entrées de réalité, la "modélisation" reste un organe peu développé : incapacité à s'auto-analyser, à remodeler son être. Si, en revanche, le système tend à se ternir, c'est-à-dire à remplacer les oppositions par des gradations, des intermédiaires, puis par des interpénétrations, des temporalisations (étapes de devenir), enfin par des niveaux de similitude et des sauts qualitatifs, ce sera le signe d'une modélisation complexe, parce que fonctionnant sur elle-même et qui vise moins à multiplier les catégories qu'à les bouleverser. La spécificité obtenue en sera plus chatoyante.

Le deuxième organe permettant au centre politique de se diversifier et de se complexifier est lié à une capacité à maintenir un consensus sous les coups et les fascinations de centres périphériques bénéficiant de dénivellations favorables : avantages matériels, meilleure organisation, gloire, vitesse de changement. Le mouvement des idées et des personnes a toujours un pouvoir de fascination sur la jeunesse que la répétition des us ne peut avoir. S'inventer, à défaut de sa réalité, un mouvement peut sauver une communauté : nous nommerons cela "transformations" réelles ou fictives dont le but est de maintenir la cohésion. Il s'agit de fêtes, de réformes, d'événements en voie de légendification, ou, s'il y a vraiment mouvements turbulents et dissociatifs, pour contenir cette tendance centrifuge, d'inventer des lieux et institutions de temporisation, de déviation des centres d'intérêt. La désignation d'un ennemi commun est à ranger dans cette recherche d'un consensus par fabrication du mouvement. Certes, bien des sociétés n'optent pas pour le développement de cet organe qui ne fait son apparition que si l'influence extérieure a pu s'exercer et provoquer des cassures nouvelles plus ou moins fortes et une redistribution des forces agitant cette communauté humaine : souvent le pouvoir dresse des barrières telles que le danger est écarté, ou, pendant des siècles, ne subit aucune réelle rivalité extérieure. Cependant, dépourvu de cet organe, il ne peut que s'affaiblir avec le temps, perdre de sa capacité à saisir ce qui a lieu, et finir par s'aligner sur la règle générale : alors sa spécificité est atteinte en profondeur. Car il faut se douter que ces organes interagissent comme les trois Axes du champ littéraire régulaient un espace de leurs effluves respectives. On dira en conclusion qu'un pouvoir se caractérise par cette capacité à être une accélération qu'elle soit naturelle ou provoquée. Cette possibilité n'est pas constante. Après l'instauration souvent violente d'un centre de décision, il est naturel que ce centre recherche l'immobilité et la stabilité ; c'est la nécessité qui l'oblige à se doter de cet organe de "jeux épiphénoménaux" évitant son effondrement, le préparant à l'arrivée de phénomènes perturbateurs puissants.

Le troisième organe mélioratif du champ politique est dans la constitution de finalités crédibles (idéaux de justice, respect de ses membres, bonheur réalisable, buts non-égoïstes du pouvoir) que l'organe de la modélisation a mis en évidence et que le pouvoir doit mettre en pratique. Nous le baptiserons "finalisation". Or il est manifeste que ces finalités ne sont jamais

accessibles ou que leur accès pour certains a pour conséquence un égal éloignement pour les autres, de sorte que fuyantes, proches et lointaines, elles perdent peu à peu de leur résonance et de leur force de conviction dont le pouvoir a besoin pour se légitimer. Il lui faut donc pour survivre s'il est en concurrence avec d'autres centres donnant l'impression d'une meilleure réalisation de ces finalités ou d'une finalisation nouvelle, développer un organe qui réactive constamment ses propres finalités, quitte à en modifier la teneur ou l'apparence. Les aspirations créées par ces finalités, celles déjà satisfaites, doivent servir à en bâtir de nouvelles dans le même esprit ou se diversifier dans des domaines jusque là intacts de ces idéaux ; celles non satisfaites et ne pouvant l'être, vu leur caractère irréalisable, seront subjectivisées, ramenées à des micro-réalités où une chance d'effectuation est donnée ; dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'obtenir que la compétition entre des finalisations issues de centres différents penche en faveur du centre le plus ancien (donc plus usé) ou le plus neuf (donc peu habile). Là aussi, l'absence de cet organe affaiblit le pouvoir s'il devait lutter contre le chant attractif des sirènes, celui de centres rivaux. Mais il ne peut construire cet organe que si cette menace se précise, si bien qu'il faut postuler qu'en ses idéaux fondateurs réside le germe d'une amélioration des finalités, d'une croissance de leurs applications, d'une évolution universalisante (à la façon dont le droit de cité romain s'étend peu à peu à toute l'Italie, puis à l'Empire - au moins en théorie - parce que l'idéal de citoyenneté de la république romaine est un idéal convoyant dès ses origines et internement une universalité devant le droit). Il existe, bien entendu, des différences de nature dans les finalités ayant servi à l'instauration d'un pouvoir, la prégnance de certaines d'entre elles étant plus forte car mieux articulées juridiquement et logiquement (de vagues promesses ont une durée de vie faible).

Ces trois organes "modélisation", "transformation", et "finalisation", qui répondent aux questions de *l'identité*, de *l'attraction*, de la *raison d'être*, vont agir sur le pouvoir, sur son champ politique qui, rappelons-le, est l'effet d'une action (comment agir et faire agir) sur les hommes, les richesses et les signes. Des dosages conflictuels entre ces trois organes sont inévitables, comme ceux qui animent le champ littéraire. Et *l'absence d'un organe ou son atrophie nous paraît provoquer par compensation l'entrée d'un élément du politique dans le champ littéraire qui, lui, serait particulièrement déployé* : le "transfuge" y trouve de quoi satisfaire ses aspirations frustrées dans le Politique (plus exactement par rapport surtout à un de ces trois organes). La concomitance de développement du champ politique et du champ littéraire n'est pas assurée de façon mécanique (pourquoi le serait-elle ?) même si l'on sait qu'ils sont coexistants. Les cas de concomitance se traduiront par l'absence d'échanges ; tous les autres cas indiqueront le contraire. L'on ne peut, non plus, éviter de penser que le champ littéraire est toujours le réceptacle qui convient favorablement, du fait de ses propres périodes de faiblesse, ce qui revient à dire que le transfert du Politique se fait alors vers quelque autre domaine (religieux, artistique, économique, ingénierie technique, etc., tout domaine où un peu de pouvoir peut s'acquérir).

L'action de ces organes sur les hommes n'a pas besoin d'être décrite ; elle se comprend bien. Sur les signes, aussi : bien des représentations idéologiques propres à certains corps et institutions subissent des revirements et des changements qui traduisent une action de ces organes. Sur les richesses, la science économique n'est pas sans nous rappeler que ce qui fait la valeur d'un objet, c'est sa rareté, sa circulation, et son utilité (ou bienfait apporté).

2) Thématiques temporelles :

Le Littéraire investit le Politique, non pas comme ce dernier dans l'espoir d'obtenir un pouvoir, mais dans l'optique propre au Littéraire qui est celle d'"user le temps", de "l'occuper" par des récits et l'expression d'idées et de songes. Certes, il existe des écrivains qui, après un succès ou des échecs dans le champ littéraire, se mêlent pour des raisons opposées de politique. Mais telle n'est pas notre problème. De même que l'entrée du Politique en Littéraire produisait des représentations du temps par suite de tensions, et uniquement lorsque le transfuge est en état d'exclusions de toute sorte, de même l'entrée du Littéraire dans ce but d'"occuper le temps",

variété d'otium et de désœuvrement créatif, suscitera d'équivalentes modifications au sein du Politique.

Nous choisirons ce point de départ : ce n'est pas pour des motifs de gloire inatteinte que l'homme de lettres quitte son domaine ni par fascination du pouvoir et de la possibilité de commander (quoique ce cas soit fréquent) mais par fascination pour les mouvements incessants du Politique, son dynamisme et son déploiement, alors que dans le même temps le champ littéraire semble plus terne et apathique. Se retirer des signes internes littéraires pour atteindre la vie réelle. Différence de potentiel à laquelle ce dissident du littéraire est sensible. Comme des Marco Polo visitant des contrées lointaines, ils partent certes munis de marchandises intellectuelles qu'ils veulent remettre en de meilleures mains et que leur voyage malmène et remodèle, et ils intègrent comme seuls faits ceux que leurs cadres mentaux et leurs spécialités - toutefois modifiés - sont aptes à reconnaître. Témoignages au travers d'un tamis littéraire. Ce qui apparaît du Politique est dû à une déformation, à la façon dont un liquide coloré inoculé dans une cellule fait apparaître ce qu'autrement nul ne verrait.

Ces deux logiques - agir sur l'homme / passer le temps - sont trop différentes pour ne pas provoquer à leurs croisements des modifications créatives dont nous connaissons déjà un côté.

Nous concevons, pour expliquer le départ de ce talent littéraire vers le Politique, un champ littéraire atrophié :

- il est dominé par M (le magico-religieux) et ne se résout pas à l'autonomie de V (représentation du réel, de sa différenciation, de son prosaïsme) ni à celle de E (vie intérieure personnelle, processus de subjectivation) ;

- l'atrophie d'un de ses membres conduit à l'hypertrophie des autres ; - ces trois membres sont diminués.

Autant de cas que dévoile l'activité littéraire si l'on observe sa production et qui ne sont en rien exceptionnels. Les conditions d'existence d'un champ littéraire plein et entier sont dues, rappelons-le, à la présence d'un public se distribuant bien selon les trois bassins, et à une activité créatrice suffisante pour le maintien des Axes. Une "atrophie" est toujours possible, réellement ou subjectivement, elle est alors ressentie et perçue par un esprit plus gaillard, formé dans ce champ. Rappelons aussi à ce sujet, que l'œuvre naît entre deux Axes : soit elle court vers le troisième dans le but d'être appréciée et il suffira que ce troisième Axe soit celui atrophié pour déclencher cette transfugation, soit elle ne peut naître par suite de la diminution des Axes et cherche des substituts, soit l'atrophie générale du champ provoque qu'aucun talent ne s'y investit. En revanche, posons que le champ politique présente toutes les caractéristiques d'un champ dynamique (spécificité, mouvement, projet) si bien que cet esprit plus fort investit son désir dans ce champ plus attractif. Même exclusion que précédemment : il ne s'agit pas d'un auteur à succès ou sans succès tentant sa chance ailleurs, comme il ne s'agissait pas d'un homme du politique, glorieux ou évincé mais assuré d'une place, se commettant en littérature, mais d'un homme conscient des faiblesses du champ où il se trouve ⁴⁵ ; il s'agit d'un champ (ici le Politique) qui offre des possibilités inexistantes ailleurs (à savoir dans le Littéraire) et qui admet sans trop de barrière ces "transfugations" accomplies par des esprits plus lucides quoiqu'éprouvant l'impérieux besoin de communiquer.

Différences de concomitances entre champs liés. On peut imaginer, en raison d'exemples nombreux, et pour asseoir la démonstration, des "hommes de lettres" formés dans des couvents, à l'ombre des écoles et des universités, dans les cercles d'une cour royale, dans des officines de

⁴⁵ Tel Jules César dont les compétences ne peuvent s'exprimer à Rome dans le domaine politique (inadapté à l'extension en cours ; nécessité de passer de la république à l'empire) s'abstient à guerroyer en Gaule et écrit pour "forcer les circonstances", à savoir utiliser ce qui lui arrive et qu'il méprise quelque peu (à Rome, son génie aurait tellement plus d'occasions d'apparaître et de construire), comprendre sa destinée, fabriquer par les mots une temporalité où il peut seul s'installer et donner la mesure de ce qu'il vaut. Le champ littéraire romain d'alors offrait des possibilités attrayantes, nouvelles (il est encore à cette époque neuf à Rome, peu occupé par les rhéteurs).

maisons d'édition, au sein d'académies et de colloques, qui s'excluent ou sont exclus de cette ambiance de cénacles (le champ littéraire atrophie ou hypertrophié sur un plan) et doivent s'initier à un autre champ, celui où l'on cherche à agir sur les hommes. Nous nommerons Sénèque et La Bruyère (précepteurs d'enfants royaux), que leur métier écarte d'une appartenance exclusive aux cercles littéraires d'alors, Montaigne et Montesquieu, connus pour leur succès mondain et politique mais qui, certes au courant des modes littéraires de leur temps, sont loin de ceux qui ne vivent que de leur création littéraire, de la seule "rhétorique" (comme Erasme, Budé ; Diderot, Voltaire...), Lamennais, B. Constant, R. Rolland, Saint-Exupéry, etc., qui accèdent sans contredit au statut d'écrivain mais de façon différente des autres parce qu'on voit qu'ils retirent du Politique une matière à réflexion et à littérature, qu'ils en font leur œuvre malgré eux, en raison de l'urgence où ils sont placés et qui leur révèle l'insuffisance pour y répondre de leur champ littéraire. Tout les oppose à ces hommes de Lettres fascinés par le pouvoir pour perpétuer leur gloire ou la confirmer et qui deviennent acteurs, en tant que ministres (Chateaubriand, Lamartine, Malraux), généraux ou hommes de guerre gradés (Xénophon, D'Aubigné, D'Annunzio), diplomates, marchands, espions et aventuriers, etc. et qui, de ce passage en terre étrangère, en nourrissent leur œuvre ou au pire en tirent des documents-témoignages. Rappelons les conditions de l'expérience : le défaut du champ littéraire et l'attraction du champ politique produisent des "mixtes" ; l'homme de lettres chassé de son paradis ou désireux de sortir de sa prison est amené à définir au sein du Politique (à concevoir comme un ensemble mouvant) un (contre-) fondement (moral, existentiel, social, national, racial) dans le sens précis que ce mot prend quand on l'oppose à "origine".

Le "fondement" est une visée de l'esprit qui explique la raison de tel ou tel pouvoir dont l'effet est cette action désirée sur les hommes, l'"origine" est un ensemble de coutumes et d'histoires ayant permis un état de faits et de droit que l'on admet. *Cette création de "fondements" est le pendant de celle des représentations temporelles* (quand Politique allait en Littéraire). Elle s'explique par la jonction de ces deux énergies d'essence différente dont la typologie est aussi quaternaire. Il s'agit de saisir un peu de ce dynamisme propre au Politique et qui fascine cet élément venu du Littéraire. En voici la physique : L fait perdre du temps ; quand un de ses éléments (x de L) s'introduit en P, il n'y a pas barrage (comme quand P va en L, où P veut agir sur L et se heurte à sa cohérence) mais freinage - liée au principe de perte du temps du Littéraire - ou tentative d'immobiliser P (ou une partie de P), afin de s'en emparer, comme un prédateur paralyse sa proie ou la coince ou la déstabilise. Il ne convient pas d'utiliser cette énergie politique à des fins de gloire littéraire mais de l'"épingler", d'en comprendre la nature et de l'expliquer, voire et surtout d'en proposer une modification. *Cette immobilisation partielle établit un fondement, un point stable dans les flux du politique.*

"Quelque chose" du Politique est saisie par cet homme du Littéraire selon 4 modes gradués : a) blocage ou saisie totale, arrêt ou freinage entier ; b) arrêt momentané et relâcher, relais afin de relancer en progrès par une brève interruption du mouvement ; c) régrès du mouvement qui est renvoyé à son origine, retourné sur lui-même, qui régresse en-deçà ; d) déraillement du mouvement qui emprunte une voie nouvelle, bifurque et ainsi perdure.

On obtiendra ainsi la construction de types de "fondements" bien particuliers qui rendent compte de l'originalité des ces œuvres nées en terre étrangère.

L'interprétation que nous donnons est telle : l'écrivain dégage une constante universelle (blocage) qu'il voit se reproduire toujours et dont il nous explique la teneur (cf. Les Caractères de La Bruyère / ou les romans de Saint-Exupéry / ou l'analyse de Montesquieu) ; il découvre une évolution à venir qui ira s'amplifiant (relais, progrès) et dont il dégage les conditions nécessaires à sa propagation (cf. Diderot, R. Rolland ou Lamennais) ; il relève une fin ou une décadence ou un épuisement ou un retour sur soi (régrès ou bouclage) dont il rend compte et qu'il décrit (cf. Sénèque, Montaigne, Rousseau) ; enfin il peut dégager un brusque changement, un saut, une innovation subite (déraillement, bifurcation) dont il dit l'extrême nouveauté et singularité (cf. B. Constant, A. Malraux). D'autres noms d'écrivains sont à réquisitionner : Virgile dans le chant VI de l'Enéide, P. Valéry dans ses réflexions sur la mortalité des civilisations, etc.

Ces quatre "épinglages" ou modes de rencontres de L en P sont les pendants des quatre représentations temporelles précédentes. L'on aurait tort de les négliger tant elles importent pour comprendre comment le temps est non pas représenté, mais thématiqué : il ne s'agit plus d'un "volume" temporel, i.e. d'une accumulation de données structurées par une tension, mais d'une planification, à la façon d'une fresque aux enchaînements continus, obtenue grâce au dégagement d'une stabilité, d'un fondement. Le champ politique n'en a pas besoin pour se doter d'organes - à la différence de ce qui a lieu pour le champ littéraire qui de l'intervention du Politique acquiert des articulations - mais il gagne en solidité, en stabilité, si bien que ces efforts littéraires sont comme une image simplifiée et d'autant prégnante des idiosyncrasies d'un centre politique et servent à le maintenir, à consolider son ontogénèse. Ce centre poursuit une course, effectue une rénovation, est pérenne, se referme ou s'éteint. Thématisations simples mais explicatives, dotées d'une abstraction suffisante pour imiter le mouvement de la pensée puisqu'il s'agit en fait d'accorder devenir et être, de les faire participer comme dirait Platon, de définir un substrat idéologique à la fluidité du politique.

3) Simulations historiennes :

Il s'ensuit que nous voici munis de deux séries d'instruments (des représentations temporelles issues de l'entrée de P en L ; des fondements issus à l'inverse de l'entrée de L en P) qui vont servir à une simulation. Nous allons faire "passer" un "corps" historique au travers d'eux afin de noter ce qui arrive. L'énigme d'un sens de l'histoire ne peut être exposée que peut-être par un relevé de ce que nous pouvons penser, quel que soit cet espace, même limité ou complexe, en posant que si nous avons une perception du mouvement historique, c'est parce que notre esprit est lui-aussi mouvement et tend à le projeter et à l'objectiver, ce qui est une restriction essentielle pour faire sens. Or le champ littéraire nous octroie des catégories dont il convient de tester la validité.

Ce "corps" historique sera posé très momentanément comme déjà défini : par exemple, la prise de Byzance en 1453, à quoi pourrait répondre au XXème s. l'occupation nazie de Vienne (l'Anschluß de 1938) avec la même fuite d'intellectuels et d'artistes faisant entrer en Europe et aux Etats Unis tant de leurs concepts sur la modernité comme les intellectuels byzantins favorisèrent la Renaissance. Il sera "pris" dans le mécanisme suivant qui n'est autre qu'un modèle autorisant des interprétations (à considérer les possibilités de la pensée limitées ; à se demander ce que l'on peut interpréter et pourquoi ceci est plus interprétable que cela) :

a) Nous disposerons les quatre fondements comme sommets d'un carré ; ce seront les "rouages" qui intègrent le "corps" et l'analysent selon un crible particulier. Le "corps" est perçu et provoque ces régimes d'intensité différente qui sont autant de manières de traduire une amplification dans la perception. Le champ sensoriel de la conscience réagit en amplifiant le phénomène grâce à sa capacité de résonance : élastique, il se plie à l'arrivée du percept et par comparaison à d'autres événements - sorte de carte innée liée à des mécanismes de régulation biologique, tels la fuite, l'attaque, l'affût ou la parade amoureuse - il établit l'importance du fait, le structure et le discrétise par touches successives dans une même catégorie. *Mais si ce fait "brouille" les catégories en alertant les quatre régimes et en les activant en même temps, alors ce fait sera vraiment un "corps" historique parce qu'il empêche une résolution facile et maintient la conscience dans un état métastable.* L'ambiguïté est le maître-mot de l'Histoire humaine là où celle des animaux est fondée sur des régulations. Ces fondements agissent comme des paramètres cachés à des "catastrophes" au sens d'une intensification telle qu'un saut qualitatif s'impose et explique le changement de nature du phénomène.

Ils seront classés deux à deux : "arrêt" et "bifurcation" (déraillement) ; "régès" et "progrès". Cela manifeste la nature contradictoire de leur présence simultanée. De même, ils seront superposés, "arrêt" sur "régès", et "bifurcation" sur "progrès" (à la manière d'une fronce

thomienne) suggérant ainsi d'un côté des minima et de l'autre des maxima de potentiel. Différences d'intensités en conflit.

Ce n'est pas tant que le fait est soumis à des interprétations diverses que l'idée qu'il n'y a de fait que par suite d'une impossibilité de le ranger nécessitant diverses interprétations. Une répartition quasi-égale entre ces quatre intensités en conflit le fait osciller et lui donne son apparence multiforme. Qui voudra a contrario le gommer, entreprendra de le réduire à un paramètre : Byzance, une ville prise ; ou la ville est prise, vive la ville ; ou bien fin d'une décadence, début d'une ère, etc. Mais la valeur symbolique qui entre dans toute conception de l'histoire est due à cette simultanéité nécessitant des concepts médians, associant les écarts. La "1ère guerre mondiale" nous paraît l'exemple d'un tel concept inédit. Il ne s'agit pas de restaurer ici une histoire événementielle désuète en ne conservant que quelques dates capitales mais d'établir ce qui peut provoquer l'intérêt de la conscience pour un fait lui imposant d'inventer des interprétations (soit plus une philosophie de l'histoire qu'une histoire proprement dite appliquant des concepts nés en dehors de son activité).

b) Nous relierons ces quatre sommets par les quatre représentations temporelles qui sont autant de moyens de jonctions intellectuelles.

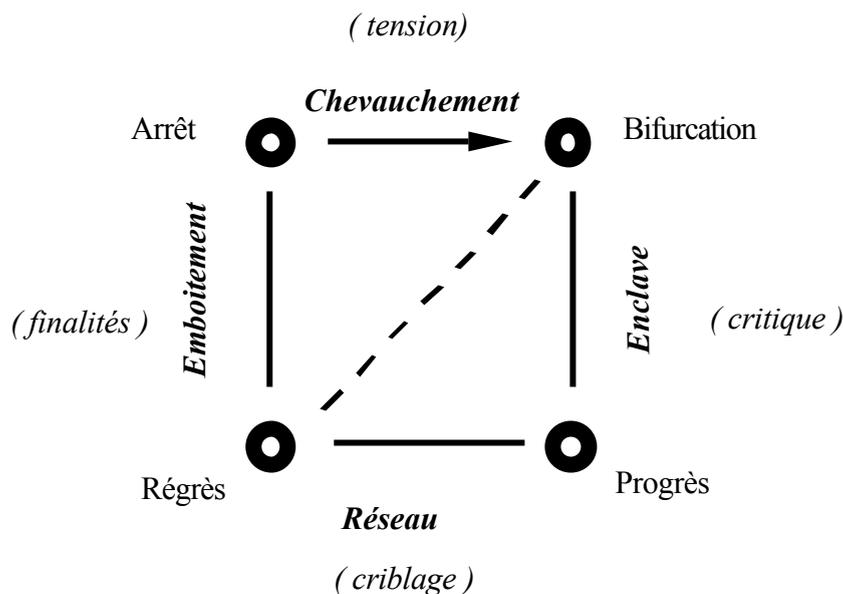
Ainsi, entre "arrêt" et "bifurcation", il y aura "chevauchement" (ce temps fait de deux mouvements superposés allant en sens inverse) parce que leur conciliation est un moyen-terme, ni arrêt définitif ni choix exclusif (quelque chose survit, le choix d'une possibilité n'interdit pas totalement l'autre possibilité).

De même, entre "régrès" et "progrès", nous donnerons "réseau" (ce temps qui s'émiette et irradie une force) vu que leur conciliation ne peut se faire qu'en supposant des vitesses inégales, des ramifications et des verrouillages. De même, entre "saut" et "progrès", c'est-à-dire entre révolution et extension, il faut poser "l'enclave" (ce temps propre à la durée, à la torsade des faits autour d'un axe commun, à l'illusoire sensation d'être centre du monde...) puisque l'accélération du mouvement dans les deux cas produit une même fascination.

Enfin, entre "régrès" et "arrêt", il y aura "emboîtement" (ce temps sans dialectique, d'écoulement uniforme et harmonisé, allant un seul but) étant donné que l'on cherche une fin toujours repoussée pour mieux atteindre l'harmonisation recherchée.

Ces représentations temporelles en raison d'une dynamique plus lente car sur un substrat dense et lissé (les faits antérieurs sont imbriqués et coordonnés de manière à former déjà une suite plus ou moins cohérente et omissive si bien que naturellement il n'y a pas de place immédiate pour caser un événement majeur dont le sillage sera ralenti mais en revanche se maintiendra longtemps) permettent des retards par rapport à la dynamique rapide des fondements (rouages-moteurs, amplification d'un état). Ces retards sont en fait possibilités d'évocation, de devenir mémoire. L'agitation de la conscience excitée en quatre endroits n'aboutirait à la constitution d'aucune histoire s'il n'y avait un plan plus lent fait de jonctions tentées entre des antinomies, par lesquelles il est assemblé, coordonné, rangé autrement, de quoi frayer des chemins, voire de routes. Cette mémorisation s'effectue grâce à ces quatre phases descriptives du "corps" historique nouvellement introduit. Elles vont lui donner son volume (une importance), sa forme (une durée), là où les fondements le faisaient naître à la conscience.

c) Par un schéma nous résumerons ce qui a été dit :



L'événement (ici la prise de Byzance) devient date historique par *sa capacité à alerter simultanément les quatre fondements* (cette réflexion de L en P) et donc devient Evénement. Pour résoudre son ubiquité, la conscience va le faire "tourner" sur cet autre plan de la résolution des contraires afin de stabiliser la perception qu'elle en a, de la comprendre. Recherches de similitudes, de permanences, d'influences, de signes avant-coureurs, de reconstitutions, si bien que des concepts nouveaux vont rendre compte de la nouveauté de l'événement. Dans quel sens faire tourner le modèle et que simule-t-on ainsi ? Car l'on obtient, par les sens donnés, une variation réglée du modèle qui ne peut être sans conséquence sur les constructions historiques rationnelles ou des philosophies de l'Histoire. L'idée qu'il n'y a aucun sens à l'aventure humaine s'inspire en général d'une analogie avec les activités et les sociétés animales ou bien l'idée inverse de celle avec la croissance végétale rythmée par les saisons et/ou par un principe d'épanouissement. Le modèle proposé ici ne répond à aucune de ces analogies instaurant une continuité incertaine, il tend vers la représentation de points-clés entraînant dans leur sillage le passé et le futur, les absorbant, si bien que le temps s'y élabore et y acquiert un sens, et qu'il y a peut-être lieu de déclarer que ces points sont image d'une attraction plus universelle dont ils inaugurent ou annoncent la façon de faire. Après tout, un pays est régi par cette exigence d'un centre politique attractif (une autorité) qui ne fait que reproduire des règles générales d'attraction quoique n'ayant pas toutes la même efficacité ni la même ampleur. Leur expressivité dépend d'une accumulation de points-clés, des valeurs émises par le centre. Nous pouvons reprendre l'image de ces trous creusés à la surface du globe dont parle Platon dans le Phédon communiquant par des fleuves infernaux (règles internes communes) et nous considérer comme ces grenouilles au bord d'un étang qu'elles prennent pour une mer (l'histoire de tous ces trous parallèles ou se détruisant dont on dirait la commune structuration est moins le propre d'une vraie Histoire que l'apparition de sauts hors de ces cavités, plus ou moins hauts, dont on ne détruirait pas les diversités ni ne les gommerait mais *dont les sauts seraient la manifestation de nouveaux pôles d'attraction d'essence supérieure formant des paradigmes universels*)⁴⁶.

Mais nous ne saurions dégager cette tendance sans définir les simulations permises par le modèle. La plus évidente est d'opérer un tour complet de gauche à droite en débutant par le

⁴⁶ Ici, le concept de "cité symbolique prise" (Byzance) s'ouvre sur des notions d'ébranlement de la réalité que la destruction ou la prise de Jérusalem n'avait pas émises parce qu'elles étaient annoncées. Toute ville depuis est comme attirée par ce pôle que sa disparition serait un ébranlement total, là où l'on savait seulement que les villes sont pillées et disparaissent.

fondement "arrêt" (rappelons que les 4 fondements immobilisent l'activité du politique, la cristallisent par quelques traits dominants et ainsi la rassemblent autour d'un axe autour duquel les faits sont pris et "malaxés" ; dans cette simulation, ils ont cette fonction de "moudre" de l'histoire sans la constituer et interpréter ; ce sera la tâche des représentations temporelles). Ce tour reproduit le parcours de l'œuvre : entre "arrêt" et "bifurcation", la représentation temporelle qui les concilie est celle du "chevauchement", là où l'œuvre naît d'une "tension" entre deux Axes, dialectique évidente dans les deux cas. Entre "bifurcation" et "progrès", on établit "enclave", cette création de durées internes, périodes propres à une "critique" de l'œuvre aussi (autour d'elle vont graviter différents dispositifs d'appréciation), quoique simultanément il y ait activation des deux pôles "progrès" et "régrès" : la bifurcation indique une hésitation entre "régrès" et "progrès" si bien qu'un trajet - en pointillés sur notre schéma - s'effectue, sans conciliation réelle si ce n'est que l'on pourra aller de la bifurcation dans le sens progrès - régrès comme dans le sens régrès vers progrès et bifurcation. Entre régrès et progrès nous placerons le stade où l'œuvre est consacrée et étend son influence (période de criblage) parce que l'on concilie par un réseau une célébrité acquise (progrès) et une usure due au temps (régrès). Le fait que l'on dispose de deux itinéraires à la différence du trajet défini pour l'œuvre révèle la nécessité pour l'histoire d'être une mémoire : son champ est d'une dynamique plus lente que celle du champ littéraire (cf. notre image de flèche et de cible), il présente donc des parcours moins enchaînés, admet des routes parallèles. Enfin, entre "régrès" et "arrêt", dont la conciliation est la recherche d'un emboîtement (concevoir une finalité et en approcher) nous verrons l'œuvre s'effaçant ou relancée dans le champ critique (finalités).

Cette ressemblance avec le parcours de l'œuvre fait d'un événement historique une création non pas artificieuse mais liée à une élaboration intellectuelle dont on saisit souvent mal les étapes ou les moyens. Et comme des processus physiques essentiels caractérisent le champ littéraire, assimiler l'histoire à une créativité ne revient pas à en suggérer l'illusion mais à en souligner sa possible adéquation au monde. Les réalités immatérielles, celles de nos songes et pensées, édifiées selon les mêmes principes que ceux du réel, nous donnent une image complémentaire, mais plus souple, plus rapide et supérieure par ses possibilités de contrôle et d'invention.

D'autres parcours sont-ils possibles ? Suivre un autre sens ? Adopter un parcours partiel ? La simulation est autorisée et permet une classification des philosophies de l'histoire selon que le tour est complet (quel que soit le point d'arrivée : arrêt, progrès, régrès...) ou incomplet (à une, deux, trois résolutions successives ou discontinues). Si la question de savoir si l'histoire de l'humanité a un sens hante encore les esprits, c'est en vertu de constructions historiques se proposant d'effectuer un tour complet. Et dans la mesure où quatre conciliations sont proposées, il y a lieu de penser que la complexité atteinte possède une vraisemblance supérieure à une simple fragmentation. Ce qui importe c'est le "fondement" retenu, le fait relevé qui alerte les 4 fondements, et renouvelle les conciliations. L'humanité s'y enrichit de nouvelles possibilités.

La philosophie de l'histoire de Hegel mérite ici l'attention. L'on sait que l'Événement-clef fut pour ce penseur la Révolution française par laquelle, selon lui, le projet de l'Esprit changeait de cap dans sa réalisation. A noter chez Hegel que l'Esprit s'aventure dans le monde à la façon d'une prégnance et qu'il investit les consciences individuelles selon les modalités de la dialectique. Ainsi, on voit la Conscience être une pure représentation de l'objectif (p crée une enclave, celle d'un monde physique se livrant dans la transparence de la raison ; cette représentation temporelle est celle qui vaut entre "progrès" et "bifurcation", où l'histoire est close dans une sorte de malaxage intérieur et homogène) ; puis, à la suite de la révolution cartésienne et kantienne, la conscience se sait elle-même comme condition de toute objectivité (p face à -p : tout sujet pose l'objet dépendant de sa performance ; c'est la période clef de la dialectique, celle d'un monde déchiré, que nous situerons entre "bifurcation" et "arrêt", où le jeu des négations tendrait à l'immobilisation nihiliste) ; enfin, la raison, par un nouveau saut qualitatif, arrive à poser l'unité qui habite l'opposition sujet-objet (synthèse de p et -p, soit le passage en pointillés vers "régrès" et la représentation temporelle de l'emboîtement propre à la conciliation entre "régrès" et

“arrêt”, en tant que fin de l’histoire). Martin Heidegger, dans Question II (“Hegel et les Grecs”) devine assez bien ce que cet enchaînement a de spécial en notant que si pour Hegel une cohérence s’impose pas à pas, elle se fait sans voir que le “désabritement” de la Vérité (alèthéia) est au cœur de la pensée dès l’origine ; ce que dénonce, à notre sens, Heidegger, c’est l’absence chez Hegel de ce quatrième côté entre “régrès” et “progrès” où s’instaure comme conciliation l’idée de réseau, d’une multitude de tentatives reprenant une question et la nuancant.

Notre modèle fait voir aussi chez ce philosophe deux fois l’usage de la bifurcation (ou saut qualitatif) et un déroulement par sénestre avec retour en arrière, ce qui nie en soi profondément l’idéologie contenue d’une continuité historique. Contrairement à l’opinion, il y a moins chez lui montée graduelle vers une Fin (auto-réalisation de l’Esprit) que revirement et discontinuité pour l’atteindre. La Révolution française a-t-elle trop pesée dans sa construction ? La mesure de l’Événement imposait aussi qu’il se “micro-diffuse” dans tous les pores des habitus sociaux afin que s’élabore complètement ce pôle supérieur qui nous fait sortir de nos puits de pouvoir (les états et nations et cultures...) et l’installe comme possibilité de référence universelle, s’il a lieu de l’être. Mais si un tel événement ne peut bénéficier d’un tour complet, quels autres le pourraient ? L’impossibilité qui se dégage ici explique l’impuissance où nous sommes de définir un sens à l’aventure humaine, puisqu’un côté au moins paraît toujours béer à la différence d’une histoire sainte proprement christique qui produit les quatre fondements et représentations et les rend co-présents à la conscience. En ce sens, l’histoire humaine y trouve une image d’elle-même infinie et intelligible, mais y apprend aussi son essence inachevée.

Mais pour vérifier la validité de façon expérimentale de notre modèle, il peut être fait appel cette fois non à un événement mais à une construction rationnelle qui peut satisfaire à cette condition de tour complet parce que s’appuyant sur des sections géographiques discontinues et de nature finie (cohérence produite par l’homme). Nous prendrons l’idéologie indo-européenne - vaste système bien cohérent - telle que G. Dumézil l’a mise en valeur.

Soit cette idéologie “pure”, c’est-à-dire constituée avant la séparation des peuples indo-européens. C’est une façon de voir le monde, une énergie culturelle comme peut l’être une culture, qui rappelle les propriétés d’un champ politique. G. Dumézil ne l’a pas retrouvée telle quelle, mais ayant subi des déformations dont la pathologie était à faire et que ce chercheur appelait de ses vœux.

Or il est possible de reconnaître dans ses travaux, portant sur ce qu’un peuple a fait de cet héritage ancestral, de quoi évoquer quels fondements l’ont réorienté par suite de rencontres avec des énergies jouant le rôle de L entrant en P :

a) Pour certains peuples, l’idéologie tri-fonctionnelle varie, par rapport au modèle originel, en raison de la prépondérance qu’une fonction prend sur les deux autres, après de nombreux conflits internes, comme si l’on ne développait qu’une ou deux possibilités à l’intérieur du cadre resté stable (cas des Germains, des Baltes, des Celtes continentaux, des Hindous). L’on se situe entre “arrêt” et “bifurcation” et les récits inspirés par cette idéologie malmenée sont alors faits de conflits, de tensions, d’une dialectique ou chevauchement d’intérêts opposés. Il faut donc poser pour arriver à ce résultat l’existence d’une énergie “littéraire” dégageant dans cette idéologie “politique” deux fondements (“arrêt”/ “bifurcation” : soit maintien et rupture) entre lesquels l’idéologie est transformée pour obtenir la conciliation voulue : les druides, les brâhmanes peuvent être désignés ici comme représentants d’une énergie du type de L s’installant en P (idéologie tri-fonctionnelle) ; dans le cas des Germains où la caste des guerriers l’emporte, efface celle des prêtres et s’oppose aux paysans, vu le manque de documents sur une activité littéraire et intellectuelle dans ces sociétés, faire appel à ces catégories mixtes que sont les forgerons, les magiciens et leur supposer un rôle plus “intellectuel”. A noter, dans chaque cas, que la vision eschatologique d’une Fin du monde (symptomatique des fondements en cause) prend une ampleur particulière .

b) Ailleurs, à Rome ou en Irlande, cette même idéologie ne survit que grâce à une transformation qui implique un changement de plan. Ce qui était cosmogénèse, devient histoire locale, comme à Rome où les dieux et les héros deviennent des êtres humains participant à

l'histoire de la Ville. Le mythe disparaît dans l'histoire réelle et datée. En Irlande, le mythe s'estompe au profit du romanesque, du féerique et de l'invitation au rêve. Que ce soient Horatius Coclès ou l'héroïne Etaine, Dumézil retrouve en leurs aventures les "restes" de cette idéologie passée sur un autre plan.

Or, à Rome comme en Irlande, la transmission de cette idéologie se produit lors d'un conflit avec une autre culture qui jouera le rôle de L entrant en P. L'histoire romaine naît au contact de la culture grecque (au point que les premiers historiens latins écrivent en grec l'histoire de leur cité), tandis que la culture païenne irlandaise ne doit sa survie qu'à son passage dans le moule de la culture latine chrétienne. Deux cultures s'affrontent et l'une d'elles effectue un "saut" au sein de l'autre. La "bifurcation" est à nommer alors avec ses deux routes vers "régrès" et vers "progrès" : dans le cas de Rome, polarisée par sa puissance et son progrès, l'idéologie reçoit une représentation axée sur la notion d'enclave (Rome centre du monde); dans le cas de l'Irlande, du "régrès" on passe à "l'arrêt" et l'idéologie indo-européenne tend à s'intégrer dans la nouvelle vision chrétienne par des truchements dénotant un emboîtement habile.

c) Dernière situation : cette même idéologie en rencontre une autre déclinante, quoique fascinante ou inquiétante. Elle n'a pas à se heurter à elle mais à opérer une remise en cause, à réagir et à comprendre ce qui est devant soi si différent. L'énergie p (idéologie indo-européenne) affronte un champ ancien déclinant - p mais influence par son image intellectuelle (soit L). C'est le cas de la Grèce fascinée par l'Egypte, qui remet alors en cause son héritage indo-européen, mythise et éloigne cette terre égyptienne (au point d'en faire la référence mystérieuse et idéale : Hérodote, Thalès, Pythagore ou Platon ont, tous, conçu le "rêve égyptien"). Nous avons là peut-être une explication de l'originalité grecque semblable quant au mode historique à ce que nous décrivions pour la Renaissance, à savoir une enclave réalisant une mise en perspective (torsade). Nous sommes entre "progrès" et "bifurcation" et dans ce sens.

Mais on retrouve une autre forme de tension avec l'Iran dont la réforme zoroastrienne opère un tri sévère à l'intérieur de l'idéologie trifonctionnelle, cette fois-ci à son tour déclinante (-p) et rencontrant la force agissante du zoroastrisme (p) et de ses mages (soit L). Le mode choisi est celui d'une occultation de certaines forces jugées négatives⁴⁷, une redistribution idéologique, qui aboutira au manichéisme. Nous sommes en présence d'une tension produisant ce réseau qui donne que les faits sont redistribués et fragmentés pour former une mosaïque nouvelle. Entre "progrès" et "régrès".

Que conclure par cet exemple? L'idéologie trifonctionnelle s'est trouvée aux prises avec des modes d'historisation qui l'ont altérée mais dont notre modèle peut rendre compte. L'Histoire, c'est aussi (et surtout?) celle de nos constructions intellectuelles. S'il existe des similitudes d'ordre phénoménologique dues à la présence de modes d'historisation, contestant l'idée d'une toute puissante combinatoire, il ressort que seul un mode est choisi (à un moment donné et à un endroit précis) et que ce mode est une solution (une voie ouverte) si bien que le système, dans son ensemble, paraît être constamment orienté : *nous vivons dans des segments de temps réellement vectorisés.* Les méconnaître serait s'abuser, tant pour notre présent que pour qui veut étudier le passé. Il existe des sens à l'Histoire. D'autres déterminations extérieures viennent les évoquer : faits politiques, économiques, sociaux, etc. sur lesquels s'exerce cette direction, selon des vitesses différentes propres à chaque substrat rendant difficile la perception d'une quelconque synchronie si ce n'est à proximité des "moteurs" que sont les fondements. Il nous paraît opportun de rappeler l'antériorité du modèle vichien : pour G. Vico, il est connu qu'une succession cyclique fait de trois âges (divin, héroïque, humain) donne à l'Histoire sa cohérence, et nous ne nous attarderons pas à cette forme de représentation marquée par un déterminisme géographique (succession des saisons des climats tempérés - d'ailleurs l'histoire existerait-elle dans nos consciences si nous n'avions qu'un climat durant l'an ? -) mais nous identifions notre position à la sienne quant à observer, au cours d'une période, des convergences directionnelles, des plans structurels

⁴⁷ Indra, dieu de la guerre et de la 2ème fonction, devient un démon, par exemple. Cf. Dumézil, Les Dieux souverains des Indo-Européens.

intelligibles dont l'enchaînement est, cependant pour nous, de l'ordre du déplacement bi-directionnel incessant et rapide (plutôt que ces longs découpages historiques, privilégier cette rapidité des changements mais décrypter ce qui alerte les quatre "fondements" lesquels forment le "coloris" d'une époque plus longue à l'intérieur desquels les représentations historiques se constituent et se succèdent).

Que l'on regarde maintenant, une idéologie moderne : le domaine dit de l'imaginaire (que nous considérerons comme un sous-ensemble du champ politique bouleversé-alerté par des connaissances scientifiques nouvelles formant Événement), pour savoir si une telle simulation a une quelconque validité.

Les études (à comprendre comme sciences humaines mais aussi comme créations influencées, donc cette énergie L) qui l'abordent, recherchent soit des processus psychiques éternes, soit des archétypes profonds, en fait des permanences anhistoriques. Ce seront les fondements. Mais à une vision axée sur l'équilibre, la catégorie a priori, l'innéisme biologique, ne serait-il pas possible d'ajouter la constitution de modes d'historicité qui en outre donneraient à l'imaginaire des formes réelles dynamisées ? Œdipe comme pôle de tension au sein d'une activation générale du carré (effet d'une alerte par un Événement - disons le rapport mouvant "nature-culture" -) et non comme une essence⁴⁸?

L'imaginaire comme concept reste pour l'heure lié à la notion de désir qui évoque une commune propension humaine et animale. Loin d'une nature humaine créée de tout temps, on opte, afin de différencier l'homme de l'animal, pour un processus culturel essentiel régulant le désir. Ce privilège accordé au désir est de nature à faire Événement, à alerter notre carré et à activer les possibilités structurelles de fondements dont la constitution par L en P est déjà là dans nos sociétés. Le changement d'optique (la constitution de l'Événement est à lier aux progrès des sciences naturelles imposant une redéfinition de l'être humain) a abouti à cette activation générale et à donner de l'imaginaire un contenu divers dont notre modèle peut suivre les préférences. Le carré dénote la mise en œuvre d'une réflexion nouvelle autour des quatre pivots structurels qui seront ainsi personnifiés :

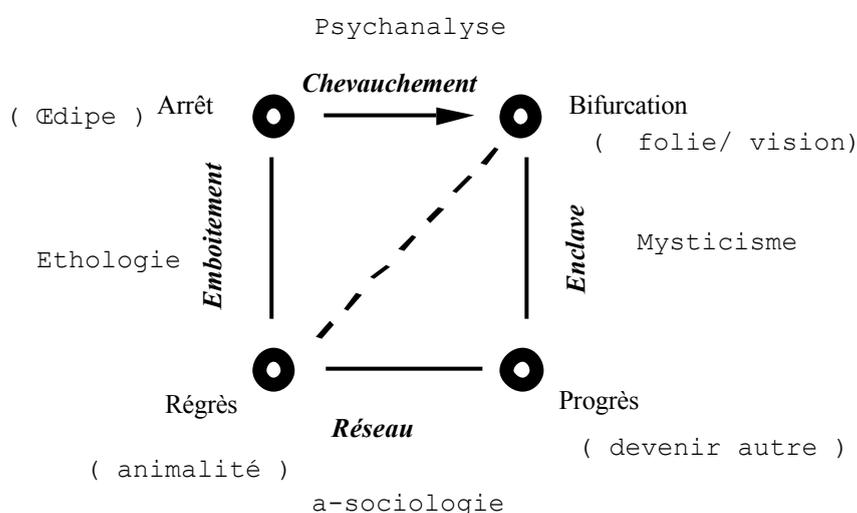
- sur cette question, trois noms seront gardés, ceux de S. Freud, de K. Lorenz, de G. Deleuze, dont nous allons nous servir comme désignations commodes (ne serait-ce que par conciliations) de trois pôles (en fait, leur pensée crée l'Événement alertant des fondements issus de L : les sociétés traditionnelles sans grand champ littéraire ne paraissent pas avoir subi beaucoup le choc de l'Événement ; il faut donc poser les 4 fondements déjà constitués, ne serait-ce que par la tradition humaniste et judéo-chrétienne). Le nom de G. Durand définissant trois régimes de l'imaginaire (diurne, et nocturne - ce dernier se subdivisant en nocturne sexuel et en nocturne digestif) traduit une tentative de synthèse dénonçant le quatrième pôle. Par G. Durand on voit d'ailleurs excellemment comment s'effectue le dégagement des fondements (action de L en P, réflexion sur le fonctionnement de P pour en découvrir l'origine et la raison).

- les 4 fondements sont à répartir comme suit : *l'arrêt* est lié à l'Œdipe, en tant que phénomène repéré universel / *le régrès* vaut pour son renvoi à la biologie et à l'animal - notion de territorialité, d'agressivité / *le progrès* expose le besoin pour le désir d'être collectif, de composer ou de se déterritorialiser (cf. devenir intense, invisible, animal de meute chez G. Deleuze). Quant au saut de la *bifurcation*, il faut l'appréhender comme cet instant de séparation entre l'homme et l'animal, le sensé et la folie, l'humain et le supra-humain, l'individu et la masse, un point fort traqué comme lieu d'apparition du désir et de son investissement régulé ou bloqué ou invasif ou nul.

⁴⁸ L'interdit de l'inceste paraît "produit" par une nature (ayant inventé la société - cf. les animaux sociaux) et par le groupe culturel humain (craignant l'indifférenciation liée à la possibilité humaine d'une sexualité constante et non saisonnière). La rencontre de ces deux "énergies" dont l'une bloque l'autre (tabou de l'inceste) est constitutive d'un fondement (arrêt).

- entre ces 4 fondements, on peut installer ces représentations temporelles qui tentent par différentes expressions du temps de concilier deux pôles : entre *arrêt* et *bifurcation*, le chevauchement habituel s'exprime par l'intermédiaire de la psychanalyse (dialectique évidente du conscient et de l'inconscient, notions de blocage et de schizophrénie, etc...) ; entre *arrêt* et *régrès*, placer l'éthologie comme science raccordant la sexualité et le comportement humains à ceux des animaux ; entre *régrès* et *progrès*, concevoir le réseau comme exprimé par une sociologie des subjectivités plurielles (aller de l'opacité animale ou subjectivité absolue à la foule ou transsubjectivité totale) ; entre *progrès* et *bifurcation* (saut) placer le mysticisme comme tension torsadée et enclavée (le désir multiple converge en un point divin ou sombre dans la monomanie).

- le régime diurne fondé sur la posture debout de l'homme que G. Durand associe aux images de la chute, du vertige, de la coupure (et donc de l'identité) correspond bien au pôle de la bifurcation (saut vers le régrès animal et le progrès désindividuant comme deux voies qui le nient, toutes deux représentant le régime nocturne digestif de la coupe faite de fusion et de rétrécissement).



L'ensemble de cette problématique repose sur l'idée que l'imaginaire se définit par rapport au désir et l'on notera l'impossibilité du modèle à tourner, chacun campant sur ses positions et niant les trois autres côtés ou pire ne pouvant aussi les penser dans une unité dynamique plus large. L'Histoire - en soi déjà manquante d'un côté comme il a été dit - s'y trouve ici non faite alors que nous pouvons envisager de partir du *régrès* pour un double mouvement : remonter sur la gauche vers *arrêt* ou aller à droite vers *progrès*, pour dans les deux cas aboutir à *bifurcation*. L'imaginaire en tant que domaine désigne bien une possibilité de dépassement réussie ou non au sein d'activités régulées innées ou acquises. Le dépassement admis est, semblable à une mutation utile, intégré dans le territoire humain (*régrès*), provoque à la fois de nouveaux interdits (*arrêt*) et de nouveaux rêves collectifs (*progrès*) jusqu'à son remplacement (*bifurcation* nouvelle). A l'interdiction de l'inceste, par exemple, s'ajoutent les interdits alimentaires, vestimentaires, comportementaux, funéraires, de croyance, etc., mais dans quel ordre selon les cultures ? Au culte du chef, s'ajoutent celui des forces naturelles, du peuple, de la nation, etc. comme autant de forces entraînant sans que l'une efface totalement la première. Au point de bifurcation, ce double mouvement symétrique se stabilise (*arrêt*), échoue (*régrès*) ou se poursuit (*progrès*) avant de renaître du point de *régrès* parce que ce dernier est la dernière étape d'une invention oubliée, quasi naturalisée.

En conclusion, nous dirons que l'avantage d'un modèle construit à la jonction du Politique et du Littéraire apparaît ici comme l'occasion de se débarrasser d'analogies faciles et incertaines (l'apparence du réel) et surtout comme la possibilité de positionner et de relativiser les

analyses interprétatives de la réalité. Ce positionnement révèle des limites et l'art du théoricien d'associer le contraire ; son succès est dû certainement au fait qu'il se trouve en conformité avec une direction dominante entre deux pôles. Le champ littéraire en donnant ses fondements sert au développement d'astuces culturelles, à l'invention de réponses, au renouvellement conceptuel, lesquels sont toujours de l'ordre d'un déplacement attractif.

C. Synthèse épistémologique :

1) Il est toujours temps de se demander d'où proviennent les différences conceptuelles dont nous nous servons pour construire un raisonnement avec le secret espoir d'emporter l'adhésion et de convaincre. Certaines différences sont déjà là, admises comme évidentes, d'autres révélatrices d'enjeux et de problématiques qui nous concernent moyennement ou fortement, tandis qu'il s'avère utile d'exercer ce pouvoir de différenciation pour amener une réflexion là où il n'y a rien. Toutes les différences ne font pas sens et meurent d'elles-mêmes parce qu'elles ne désignent pas une frontière vitale et un *déplacement continu* (utiles car mieux adaptés à "épouser la vie", pour un environnement complexe, d'une économie de moyens plus grande qu'une autre) mais elles sont incessantes, infinies, distinguant et opposant, sans que l'on soit sûr qu'elles rendent, toutes, compte de nouveautés et soient une image de la vie. Leur absence n'est pas meilleure et fait craindre le pire (répétition, monotonie, tyrannie du bon sens, refus de penser ...).

Tout au plus dirons-nous qu'elles n'ont pas toutes la même origine et qu'un soupçon de géométrie suffit pour "différencier" l'origine des différences : - un axe vertical pour les différences hiérarchisantes (ex. "eau minérale / eau") ;

- un axe horizontal pour les différences analytiques (ex. "glace / vapeur") ;

- un axe oblique pour les différences synthétiques (ex. "eaux douces / eaux salées").

Passant d'un axe à l'autre, sans le dire, le penseur provoque l'adhésion à contre-cœur tant ses différences conceptuelles semblent sujettes à des managements habiles. Mais le plus énigmatique est bien le moment où la différence s'établit par une invention qui la rend nécessaire. A ce sujet, les passages du champ littéraire et du champ politique, de l'un en l'autre et inversement, sont l'occasion de différences synthétiques alors que l'on pourrait dire que le champ politique produit surtout des séparations hiérarchisantes et le champ littéraire des différences analytiques. Mais il y a mieux : rappeler l'existence d'obstacles dits "saillances" comme lieux où une énergie se manifeste (et donc différencie ce qu'elle atteint, comme la lumière heurtant les objets) et convenir que chaque champ - ici littéraire - a ses saillances en nombre limité et ne peut donc produire qu'un *spectre de différences* si bien que la validité des différences est tributaire non du champ mais de "l'effet figuratif" (lequel se mesure par le rapport avec un autre effet figuratif, et fonde une proportion, comme la lumière passant à travers un rideau et sans rideau diversifie deux objets d'une pièce).

La saillance agit comme un arrêt dans l'écoulement de p, l'énergie ; elle agit aussi comme un instrument de dérivation qui conduit p à "faire le tour" de ??La saillance, à l'assiéger et à l'encercler comme pour l'ingérer jusqu'au moment ??restituée à p sa liberté, une fois le désir assouvi, c'est-à-dire une fois la différence établie, donc créée.

Processus psychologique bien connu où l'auteur s'imprègne de son sujet, s'en saisit et l'assimile, jusqu'à s'en libérer par une œuvre. Le sujet a métamorphosé son énergie investissante, puis la coupure entre le temps d'accrochage et le temps de l'œuvre est souvent marquée par une période de dégoût intense, voire de haine et de répulsion (Berlioz, après avoir composé Les Troyens : "J'avais envie de tout brûler" ; Flaubert veut "vomir la Bovary" ; etc.).

Mais l'œuvre - variété de différence - sera une nouvelle prégnance séparée de la prégnance ancienne de l'auteur. L'une se substitue à l'autre et s'en détache. Celle de l'auteur peut refluer et s'apaiser. Celle de l'œuvre va rencontrer son destin de façon autonome. Nous en

reparlerons. L'important est d'utiliser ce que nous savons de l'œuvre pour comprendre "la différence" : l'œuvre signale une singularité, elle en naît, comme une différence est une coupure manifestée dans un déroulement spatial quelconque.

Or, rappelons que, d'après notre modèle, l'œuvre naît d'une tension entre deux des trois Axes, ce qui permet de la positionner et de mesurer son énergie. Cette description nous renvoie au fait que l'énergie de l'auteur s'écoule sur les trois Axes de façon inégale. Un des côtés de ce cône idéal sera très peu investi, parce que "le goût est fait de mille dégoûts" (P.Valery) et que les Axes sont antinomiques, inconciliables, non pas un par un, mais deux contre un (le voisinage se paie d'une mise à l'écart du troisième). Sur les deux Axes qui demeurent, la prégnance sera investissante de façon déséquilibrée. Une saillance de l'Axe 1 "recevra" moins que celle sur l'Axe 2.

Ces saillances peuvent être déjà là, évidentes, ou devoir être activées par p, après avoir disparu ("gel"). Chacune d'elles va entrer en compétition avec sa rivale mais la différence de potentiel fera verser l'énergie investie de la plus faible dans le bassin de l'autre. Il y aura, après conflit, confluence si bien que l'œuvre naissante "se colore" de cet autre apport, comme un roman réaliste peut très bien intégrer tel souvenir personnel et vécu de l'auteur ou telle universalité mythique.

Une autre situation est aussi possible. Les deux saillances, ces formes culturelles attractives, sont mues l'une vers l'autre par le double intérêt qu'a marqué l'auteur pour elles. La plus rapide ne sera pas celle qui reçoit le plus de prégnance car son volume grossit en fonction de cet influx qui la met en valeur et qu'elle arrête (cf. paroi d'un ballon gonflé) mais l'autre. Le déplacement se fait donc bien, comme dans le premier cas, du potentiel faible au potentiel fort. Toutefois, la collision produit une forme d'énergie que nous ne pouvons pas négliger : c'est un début d'œuvre (nouvelle énergie remplaçant la prégnance de l'auteur) comme précédemment l'énergie supplémentaire s'associe à l'énergie qui jaillissait de l'arrêt imposé par la saillance à l'énergie de l'auteur, et qui fonde l'œuvre naissante. Cette collision s'interprète comme une combinaison d'éléments épars, source d'innovation de même.

On aura donc deux niveaux de création, selon que l'auteur "plie" un élément extérieur à sa visée globale, l'attire et le fait fusionner, l'imbrique dans son projet après l'avoir détruit ou fait éclater, ou selon qu'il profite de la collision de saillances issues d'axes différents pour créer du nouveau, du surprenant, pour combiner une nouvelle réalité et une œuvre nouvelle.

Il s'agit peut-être de deux moments différents de créativité : dans le premier cas, les deux saillances ont déjà transformé un peu de l'énergie de l'auteur en œuvre, et l'énergie de l'une se transforme chez l'autre ; dans le second, les deux saillances se heurtent par suite de l'arrivée de p, et de leur choc naît l'œuvre. A l'intimité, à l'alchimie intérieure de la première, s'oppose l'art de la combinaison de l'autre, un art plus objectif. En effet, si la première est une tension se résolvant par une captation, la seconde associe tel aspect et tel autre, gradue l'influence d'une saillance, détruit l'aspect de l'autre et, de ce fait, produit parfois la surprise.

Les conceptions sur la création artistique rendent compte avec une certaine naïveté de cette "physique" latente. Soit que l'on veuille que l'inspiration des Muses vienne d'en haut (de même que la prégnance de l'auteur s'écoule du haut du cône formé par les trois Axes). Soit que les profondeurs les plus enfouies fournissent de quoi nourrir l'œuvre comme le veut la psychanalyse (de même que les saillances immobilisées resurgissent et hérissent le champ littéraire). Soit que seul l'art de la combinatoire soit évoqué pour expliquer et produire une originalité, et que l'on reconnaisse à l'art du puzzle des vertus considérables (de même que deux saillances se heurtent et que de leurs "éclats" ou "étincelles", on puisse composer une nouvelle configuration formelle).

La réflexion psychanalytique d'Anton Ehrenzweig (L'Ordre caché de l'Art)⁴⁹, quoique, comme il se doit, verticalisée (surface, profondeur), met bien l'accent sur la turbulence existant avant l'œuvre (turbulence intérieure chez l'artiste, que nous visualisons par un espace) : il y a bien un niveau rigide, bloquant le champ littéraire, puis une rupture schizoïde dissociant cette surface et la brisant (montée des saillances), puis un balayage ou scanning, saisissant amplement

⁴⁹ Paris, Gallimard, 1976, Coll. Connaissance de l'inconscient.

figures et fonds, cicatrisant les coupures, d'un niveau "océanique" où les contraires disparaissent (l'enfant fusionne avec la mère), proche du stade du dieu mourant pour ressusciter (ce que nous comprenons comme l'œuvre naissante, cette énergie qui se libère des saillances qui l'ont bloquée et meurtrie, détournée et transformée, et qui vient à l'existence sous un autre visage). Quant au dernier stade de réintrojection, c'est le reflux que marque l'auteur pour son œuvre qu'il trouve étrange, imparfaite, dont il se détache : l'énergie de l'auteur reflue du champ littéraire, revient à lui, redécouvre la réalité inchangée en autant d'unités rigides, admises.

Période visiblement d'incertitudes dont nous pouvons ici comprendre l'assise. Lieu même d'une différenciation exposée et incertaine. Ce qui la confirmera, c'est l'ouverture conjointe sur les Axes de différences liées entre elles (l'œuvre et sa réception, la tension interaxiale et le troisième Axe) de sorte qu'une *Différence n'a de sens qu'à l'imitation du trajet d'une œuvre* : différence en soi, différence de différence et différence pour différencier. Soit les trois stades de l'œuvre : vertical (le long d'un Axe), hiérarchisant ; horizontal (entre les deux Axes), analytique, ; oblique (vers le 3ème Axe), synthétique. Ce stade final indique que le champ littéraire plutôt analytique peut s'ouvrir et transfuger vers d'autres champs.

Donnons un exemple d'une Différence possédant une validité parce que basée sur des proportions ou un système de rapports : posons une différence hiérarchisante "la femme" supérieure à "l'homme" ; lions-la à la différence analytique de "l'enfant"/"l'adulte" en disant qu'elle est supérieure à cause de son état secret d'enfant ; rapprochons ce rapport d'une différence synthétique "humanité"/ "individualité" en proposant que la femme, du fait de son état d'enfant, est plus proche de l'essence de l'humanité que de celle de l'individualité, qu'elle réalise des qualités universelles, qu'elle s'écarte d'une situation trop particularisante car achevée et finie, qu'elle est riche de telles possibilités, etc. A ce stade, la Différence peut faire sens, imposer une validité parce qu'elle est nœud de rapports et formule, et non imposition d'une seule division, commode, déjà dite ou non ; *le pouvoir de Différenciation n'a de sens que pour établir des rapports mobiles opérant des passages d'un point de vue attractif à un autre : passages continus (gradations) ou discontinus (sauts qualitatifs) qui définissent un paysage intermédiaire pensable (borné par deux attractions ou plus) là où un pur système différenciatif de type structural ne construit que des isomorphismes hiérarchisants ou analytiques.*

Notre exemple l'illustre-t-il ? D'autres combinaisons entre ces six membres sont à considérer, dont la meilleure ne se comprend qu'en y associant de même une différence analytique et une synthétique, selon la même méthode mais la validité se mesure à des constructions superposées de trois ordres de différences impliquant une circulation de la conscience. Loin de n'entretenir qu'un code vertical et un code horizontal, qui aboutissent toujours à des immobilisations et à l'idée de combinaisons d'éléments déjà là, il faut faire intervenir une oblicité qui se distribue de façon élastique et mobile, ici et là, provoquant des compactifications, des allongements, des pentes et des débordements si bien que la conscience tend peu à peu à stabiliser, par une direction, certaines conjonctions et tracés. Le Sens alors se forme comme lieu d'interfaces multiples maintenant ensemble diverses trajectoires. Il ne naît pas de l'agitation chaotique d'éléments épars, différenciés, faisant "tilt", il est mobilité offerte, déplacement sur un espace enfin ouvert, passage d'un bord à un autre (intérieur-extérieur), contournement et creusement. Alors se précipitent derrière son sillage les faits et leurs images. Il y a donc des degrés de sens, des validités plus valables que d'autres, à considérer la longueur de la trajectoire, au nombre et à la complexité des faits ainsi assemblés, mais surtout au fait que les termes utilisés sont à leur tour dotés de vitesses et de mouvements⁵⁰.

2) Le champ littéraire est le substrat d'où émergent les œuvres qui, à l'instar des différences, vont établir un sens par des déplacements internes. Cet aspect-là, interne au champ, acquiert par son fonctionnement une objectivité nouvelle puisqu'il s'agit d'une construction

⁵⁰ Cf. G. Châtelet, Les Enjeux du mobile, Paris, Seuil, 1993, Chap. 2 "Horizons d'accélération et de ralentissement" p. 69-114.

intellectuelle dont les modes sont dotés d'une rationalité. Selon notre modèle, rappelons les valeurs sur les Axes qui dictent le comportement de l'écrivain (besoin de marquage, jeu, analogie ou enchaînement, etc.). Soit 8 raisons ou valeurs, plus 2 valeurs-seuils.

A cela se greffent les quatre tensions lors de la remontée ou de l'existence des saillances. Cela explique la complexité du champ littéraire où, par exemple, une saillance, mise en perspective (torsade), occasionne une œuvre d'essence ludique (jeu) comme elle pourrait occasionner une œuvre d'essence analogique, etc., mais aussi, être fragmentée (réseau) et produire ailleurs de quoi complaire à l'école ou au désir de marquage d'un homme ...

Ne sachant pas encore combien il y a de saillances, nous avons ce début de multiplication :

$$?^n \times 4 \text{ modes d' historicisation } \times 10 \text{ valeurs } \times 3 \text{ Axes}$$

Les combinaisons y sont donc nombreuses, et l'on ne doit pas occulter la difficulté.

L'œuvre s'appréhendera grâce à 3 paramètres : l'axe et ses valeurs, la prégnance (désir d'un écrivain se répartissant sur deux axes de façon inégale), la saillance. Triple mensuration lui assurant son "volume" réel, quoiqu'il nous manque pour l'heure le "nombre" des saillances, leur graduation. On comprend mieux l'intense pouvoir de différenciation dont bénéficie le champ littéraire.

Les saillances sont des formes arrêtées, soit qu'on les considère comme des images, des symboles, des histoires ou des idées, soit qu'elles apparaissent comme des "objets" propres au champ littéraire parce qu'habituellement présentées et décrits. Quelque chose d'elle ressort, fait impression, puis autre chose à l'infini.

"En face" d'elle, l'œuvre issue de la prégnance transformée d'un auteur, et destinée à construire un espace organisé : l'œuvre doit être considérée comme une série d'opérations, de règles, de relations telle que la saillance se voit "logée" dans une forme d'existence, puisse avoir des valeurs de vérité, d'intensité ou d'autre chose.

Il existe donc un ensemble de départ dont les éléments (les saillances) sont liés par différentes fonctions (les œuvres) aux éléments d'un ensemble d'arrivée que nous désignons, pour l'heure, comme catégories du vrai, du bon et du beau, si bien que la saillance est comme projetée, appliquée par tout un mécanisme de miroirs (les œuvres) sur un écran plus universel, celui de la conscience humaine, qu'elle occupera plus ou moins ou dans telle partie plutôt que dans telle autre.

Difficulté de cette conception : non seulement les fonctions que sont les œuvres sont à définir, - tout au moins celles qui seraient essentielles, constantes ou fréquentes -, non seulement encore les saillances sont, elles aussi, à déterminer car elles sont les variables dont il faut découvrir des valeurs qui puissent donner un sens à la fonction et la saturer, mais aussi l'indétermination de l'ensemble d'arrivée accentue l'embarras. Tout cela conduit au doute ou au risque.

Et pourtant l'œuvre est bien cet ensemble continu de transformations, vise bien une certaine homogénéité interne qui donne à un problème (une saillance) une formulation dont on peut évaluer le résultat. L'œuvre reste bien cette énergie ou prégnance que nous avons posée, mais nous avons à considérer ses propriétés ⁵¹; si l'intérêt (ou énergie de l'auteur) arrêté par une saillance qui l'en libère par le biais de l'œuvre, restait assez indistinct, l'énergie qu'est l'œuvre, est concrétisée, elle adhère à la saillance et la réorganise, lui donne une autre finalité, une autre application, à condition que l'œuvre crée des règles de composition telles qu'au moins une saillance puisse y être investie (ou une partie de la saillance plus vraisemblablement). Il faudra qu'à l'œuvre et à ses règles, corresponde quelque "chose" en une saillance qui assure à l'œuvre son rôle de passage sanctionnée par le plan d'arrivée ; si rien n'existe, l'œuvre est comme une machine fonctionnant en vain, n'émettant rien qui puisse se vérifier et être valide à la sortie. Structure vide où aucun élément de ? h'a d'image dans l'ensemble d'arrivée.

⁵¹ Toute fonction est de l'ordre du fluide puisqu'assurant un passage.

Ce qui signifie que l'œuvre en travaillant sur la saillance peut mettre en évidence une valeur (un aspect) de la saillance qui n'existe pas en elle. La formule est alors une curiosité sans intérêt. Le plan d'arrivée - que nous devons élaborer - fonctionne comme une vérification, c'est-à-dire qu'on pourra chercher si la saillance ainsi présentée est vraie, belle, ou bonne, si elle est cohérente, et quel est son degré de cohérence, si elle est précise, détaillée, cernée, si elle nous touche, nous rassure, si elle a une raison d'être ainsi formulée, etc.

En fait, une œuvre d'art manquée devrait mieux enseigner, car la formule inhérente à l'œuvre doit y être inadéquate, erronée à ce que l'on veut ou peut évoquer de la saillance.

Car l'erreur ne doit pas être recherchée dans le plan d'arrivée (affaires de jugements) mais dans la formule construite qui accorde à la variable une valeur déterminée possible ou non. L'arrivée n'est qu'une vérification d'une possibilité d'existence. (Si Héraclès, forme saillante de la force surhumaine, devient par l'œuvre l'image du philosophe, l'erreur sera bien dans la formule utilisée au cours de l'ouvrage pour en arriver à un résultat aussi aberrant où rien de la saillance Héraclès ne répond à cette équivalence forcée). La formule ou œuvre doit libérer de la saillance ce qui lui est une valeur réelle, possible, nécessaire, et seule la construction de la formule nous renseignera sur la validité de sa proposition.

Dire que l'œuvre est une formule, n'est que discours commode et ne doit pas faire illusion. Certains, à différentes époques, ont cru pouvoir composer de manière quasi-mécanique en s'imposant des règles qu'ils appliquaient justement avec application. Le problème, à nos yeux, n'est pas d'appliquer une formule gratuite, astucieuse (comment d'ailleurs s'invente-t-elle?) ou de répéter celle d'une école. Il reste dans l'art de libérer ce qui, de la saillance, n'apparaîtra que grâce à ou plutôt en dépit de cette formule elle-même se modifiant par retro-effet, et favorise quelque humanisation (propriété du champ littéraire) repérable dans toute grande œuvre, si bien qu'expérimenter est sans grand intérêt. On n'invente pas une œuvre par le seul pouvoir d'une formule. L'œuvre crée au fur et à mesure la formule (inexistante avant) pour les courbes qu'elle conçoit.

Tout au plus peut-on espérer qu'en étudiant les œuvres, on dégagera certaines constantes entrant en compte dans des formules tout individuelles, ou alors, si les formules sont en nombre limitées, qu'on aura une infinité d'aspects de saillances dont le choix revient à l'artiste.

Problématique ouverte.

CHAPITRE II

Articulations remarquables

Le long des trois Axes, par suite de l'intervention du Politique dans le champ littéraire, nous disons que des formes saillantes se sont mises en place pour arrêter cette propagation hétérogène. Ces formes concrétisent des "densités" propres au Littéraire et vont avoir pour fonction d'attirer l'attention (si bien que leur origine se perd) et de diriger tout intérêt pour elles à l'intérieur du champ littéraire (si bien que toute énergie d'écrivain s'y investit et y est canalisée pour être en écho avec une préoccupation du temps ou la ressentir et subir comme telle). L'énergie de l'auteur est arrêtée par des formes saillantes qui devraient être propres à chaque Axe. Ces formes sont déjà là, ou bien l'énergie de l'auteur les éveille. Mais elles "fonctionnent" aussi comme autant d'articulations rendant le champ plus à même de varier grâce à un gain de complexité et de souplesse dues à ce rendement nouveau. Là où nous avons des Axes rigides marquant des intensités variables, nous optons pour l'idée d'organes aptes à des mouvements plus fins : en certains lieux du parcours de l'Axe, on trouvera des dispositifs détournant le flux d'un intérêt empruntant l'Axe, avec cette spécificité rétroactive que l'intérêt en question est venu à l'Axe par attrait pour ce dispositif. En disant "articulations" nous pensons à tout ce qui se produit sur les trois Axes par suite de l'entrée d'un corps étranger (Politique ou autre : une généralisation est permise maintenant) et que nous pouvons nommer, en raison de la nature de l'Axe, "articulations" (si M est un squelette, articuler est le moyen de dévier l'énergie invasive), "ramifications" (si V est un système nerveux, ramifier c'est évacuer cette énergie externe) et "déploiements" (si E est système digestif, déployer c'est enrober et emmagasiner ce flux extérieur), autant de "nodosités" agrégées alors sous un seul vocable.

D'autre part, la réorientation que subit cette énergie se traduit par une occupation des espaces interaxiaux, un détournement vers l'intérieur du champ. Or nous savons qu'un tel détournement n'est que l'expression de la naissance d'une œuvre et plus tard expression de sa célébration. Il suffit pour cela que l'intérêt d'un homme soit partagé entre deux Axes, entre deux aspects (saillances propres à ces deux Axes), pour qu'une recherche tensionnelle en résulte, propice à la formation d'une solution : l'œuvre. *L'œuvre va naître de la transformation qu'opèrent les saillances sur l'énergie de l'auteur. L'œuvre sera, elle aussi, une énergie, c'est-à-dire une formule ou fonction prenant la saillance en otage, comme une variable.* Entre les saillances d'un Axe et celles d'un autre Axe, s'établit une relation (l'œuvre). Nous partirons de cette hypothèse dans le but de différencier les œuvres et les champs littéraires.

Ce point de vue, nous l'avons décrit. Il suppose un renversement de l'opinion sur ce sujet : il est plus commode de penser que l'œuvre est une forme saillante (une entité marquée et repérable) profitant de l'énergie provenant des passions humaines ou d'images influentes culturelles, etc. En posant l'inverse, nous nous heurtons à la difficulté de délimiter les saillances de chaque Axe, par lesquelles l'énergie de l'œuvre se concrétise (chaque œuvre mettant en évidence tel aspect de la saillance).

Reste cette assertion : le nombre des saillances est limité, quoique les œuvres soient en nombre infini. En effet, nous ne pouvons postuler un nombre infini de saillances, comme si un organe possédait une multitude d'articulations, parce qu'il s'agit de laisser aux œuvres d'infiniter leurs différences non par mille combinaisons mais par une construction interne indépendante des "matériaux". Les saillances implantées sur chaque Axe procèdent d'une logique, celle de rendre l'Axe plus souple et adapté, interdisant la prolifération contradictoire, le double emploi, la gratuité. Que ne voit-on que l'épaule, le coude et le poignet se répliquent avec les trois phalanges du doigt selon des segments quasi proportionnels ? Obtiendrait-on en multipliant les articulations une plus grande complexité de l'Axe ? Ce n'est pas certain puisque les champs littéraires où les saillances sont stabilisées et se manifestent clairement (en soi de vieilles cultures) sont en soi d'accès plus facile pour mille projets divers et suffisent largement tandis que les champs où les saillances ne sont pas encore apparues définitivement, ou n'ont pas de figures de proue identifiables, malgré une éventuelle abondance de tentatives, paraissent maladroits et plus désordonnés que complexes. De toute façon, la complexité ne peut être le seul but poursuivi. Ces saillances en articulant l'Axe le rendent avant tout plus efficace.

Oser dire que la créativité littéraire "tourne" toujours autour des mêmes données. L'œuvre véhicule une forme saillante plus ou moins reconnaissable qu'elle relie à une autre forme saillante, elle établit une corrélation entre une classe de départ et une classe d'arrivée ; elle n'utilise pas de morceaux d'inspiration pour se manifester comme une forme à part mais elle inspire un intérêt pour des formes qui lui sont antérieures.

Deux aspects sont ainsi distingués : le traitement ou formule ou fonction inhérent au projet de l'artiste, et les formes saillantes mises en présence, ces "cristaux" ou "diamants" dont l'éclat est rehaussé par le contraste existant entre ceux d'un Axe et ceux d'un autre Axe.

Nous considérerons tout d'abord ces formes saillantes.

A. Limites mythiques :

1. Règle de composition :

Quelles saillances occupent l'Axe M? Nous commençons par cet Axe car le Littéraire est né d'une fissure opérée au sein du régime mythico-religieux (rappelons que L se constitue face (et contre) à M, et devient M, V, E). Cette coupure est, d'ailleurs, visible : une partie de M tombera en L, l'autre y restera.

Lorsque Mircea Eliade classe les mythes (*in Aspects du mythe*, 1963), il propose cette division :

- a) ceux qui racontent l'Origine (Cosmogonie);
- b) " " " la Fin (Eschatologie);
- c) " " " une Généalogie ou l'origine d'une coutume, d'un outil ... (guérison, invention du feu, généalogie royale...);
- d) " " " un Renouveau (du monde, du roi, des institutions, de l'année...).

Pour contestable que soit toute classification, celle-ci a le mérite de faire apparaître une séparation entre mythes de l'Origine et de la Fin à portée foncièrement religieuse (les acteurs y sont des divinités) et les autres qui sont déjà une réflexion sur la condition humaine.

Ce seront donc ces derniers qui permettront le développement littéraire, ou plutôt c'est par eux que le Littéraire va fonder son pouvoir selon son principe d'humanisation progressive, laissant au religieux la Cosmogonie et l'Eschatologie.

Au milieu de tant de mythes produits par tant de civilisations, la raison peut se perdre à vouloir les constituer en un ensemble aux règles précises.

Pourtant une règle de base très simple va nous servir à construire cet ensemble. Elle naît d'une constatation généralisable que le Littéraire met justement en évidence. Ces mythes (non-

religieux) racontent tous le franchissement d'une limite humaine, comme si, de cette façon, le domaine humain s'agrandissait (ce que souhaite et affectionne le Littéraire). Nous adopterons cette définition construite sur un effort de spatialisation : considérer que toute interrogation sur une identité - ici l'homme - correspond à poser un centre et une périphérie à la manière d'un puits de potentiel et d'une crête pour gager que seule la dénivellation créée fait sens, ce dont nous sommes déjà expliqués. La définition possible alors n'est point relationnelle, elle transcrit un mouvement réversible (du fond vers la bordure ou l'inverse) et circulaire (cercles déformables ponctuellement selon la dénivellation). *Un mythe est un récit à valeur universelle exposant une limite à l'humanité par le fait même de la transgresser (manière même de la signaler) ; les mythes forment donc des frontières mobiles autour de l'homme apprenant ainsi qui il est, frontières mobiles selon les époques et les cultures, la conscience de la frontière se modifiant, frontières se recoupant et superposant alors des aires communes, ce qui explique la valeur universelle des mythes.*

A regarder l'épisode biblique de la tour de Babel comme un mythe et l'on découvre que la transgression (atteindre le ciel par une tour) n'est pas forcément médiane ou finale à l'histoire (comme dans de nombreux mythes grecs) mais qu'elle détruit bien une conception de l'humanité unie dans l'action et la pensée (emploi d'une seule langue) qui serait immédiate et réalisée. Par là-même, il est dit que les hommes sont divisés et répandus dans l'espace (le mythe leur apprend leur situation définissante) et ne peuvent construire cette unité par leurs seuls moyens (actes ou inventions) - ce qui définit une seconde frontière d'ordre transcendant -. Il ressort qu'un mythe ne trace pas toujours une seule limite mais est apte à en coordonner plusieurs, selon son propre degré d'élaboration. Son mode de démonstration étant de montrer ce qui échappe à une définition de l'humanité, l'attrait qu'il exerce se situe dans ce regard interne et externe, dans ce double point de vue révélateur de l'identité et de l'altérité. Par lui, l'homme se sait mais aussi définit à l'inverse la rurhumanité, l'animalité, la monstrosité, et la divinité.

Nous ne demanderons pas si le mythe justifie tel usage social ou le fonde, nous n'interrogerons ni sa structuration interne, ni sa fonction ou son fonctionnement, ni son arrière-plan psychique, toutes questions intraitables ici. Retenons seulement qu'un ensemble est ainsi constitué et que la règle choisie va permettre un classement interne des mythes.

On pourra estimer que chaque franchissement va se visualiser, pour une culture, en une forme l'exprimant (dont l'aventure particulière nous intéresse peu ici) et que cette forme sera la saillance recherchée.

Enfin, les franchissements sont successifs et graduels, devant s'ordonner par quelque surenchère ou écart grandissant par rapport à un foyer qui serait une définition minimale de l'homme jusqu'à quelque bordure si lointaine et distendue qu'elle n'en sera que plus poreuse : nous verrons qu'il y a enchâssement des mythes selon une complexité grandissante correspondant à une extension d'aire et de volume. C'est pourquoi leur nombre sera limité.

Les mythologies sont nombreuses. Laquelle choisir ? Nous optons, par commodité culturelle pour la mythologie grecque qui nous est parvenue assez bien, dans sa diversité originelle et sur laquelle s'est greffée une abondante création littéraire. Mais ce choix sera compensé par une recherche, dans d'autres mythologies, d'équivalents, afin que notre mode de classement soit testé et puisse être considéré comme général. A cet effet, nous userons de la mythologie hébraïque et irlandaise, ou d'autres grands noms d'héros devenus universels.

Enfin - et c'est le plus important - si les saillances sont les mêmes quel que soit le nom qu'elles portent ici ou là, il faut considérer que notre époque (et celle des temps modernes, en Europe) a "plaqué" d'autres noms et histoires à leur forme. C'est moins l'invention mythique qui se poursuivrait qu'une présentation renouvelée retrouvant un fond identique. Aussi, devons nous vérifier que notre classement vaut aussi pour ces formes saillantes modernes (une mythologie des temps d'aujourd'hui). La mythologie n'est pas seulement forme du passé et de sociétés anciennes, elle existe parmi nous.

La méthode utilisée - adopter une mesure, l'appliquer à tout mythe, en retirer comme résultat l'idée d'un dépassement - s'apparente à la relation de congruence (étudiée par Gauss) : lorsque deux nombres divisés par un même nombre donnent le même reste, ils sont dits

"congrus" pour la mesure en question (dite "modulo") ; soit a est congru à b modulo n , $a = b \pmod{n}$.

La mesure est donc à distinguer du résultat. En disant qu'un mythe narre le franchissement d'une limite humaine, nous avons le résultat commun à tant de mythe, "franchissement", et la mesure "limite humaine".

Quant à l'opération, il ne s'agit pas d'une division algébrique mais d'une interrogation : "en quoi telle aventure humaine suppose une limite ?", "quelle est cette limite qui la traverse?", "quel ordre est en cause?". L'opération est une "grille" par où passe l'aventure, à la façon d'une relation discriminante, donc dans un sens très proche de l'opération de la division. Nous obtenons ainsi des groupes de mythes répondant à la même mesure et donc congrus quant au résultat : le rapprochement est issu d'un raisonnement et ne tient en rien de ressemblances fortuites ou déduites, il ne rend pas compte dans ces conditions de la mise en forme des mythes ni de leur inventivité respective, mais il dégage le plan de leur commune assise. Or ce domaine souffre d'un réel manque de classification objective : il existe des catalogues dressant l'état des lieux pour chaque culture, quelques essais d'interprétation universelle (à partir de critères extérieurs au mythe : historiques, heuristiques, symboliques, etc.), des constructions structurales notant entre mythes des isomorphismes ; nous voudrions ici proposer une définition telle que l'ensemble soit ouvert (des mythes se formeront encore et nous savons comment ils se forment) et que les similitudes ne portent point sur les éléments ou leur organisation mais sur une sémantique basée sur des sauts qualitatifs (tout dépassement révélant une dimension supplémentaire supérieure).

Pour la rapidité de la démarche, ces trois moments (opération, mesure, résultat congru) seront rassemblés dans la même formulation, quoique nous ne puissions taire le mode de construction sous-jacent.

2. Les sept plans de transgression :

a) Le mythe s'élabore autour d'une figure mythique, un héros, dont les qualités ou les aventures sont exceptionnelles.

Le premier plan de franchissement (et le plus simple) c'est celui des limites physiques : le héros possède une force physique, une beauté, des aptitudes corporelles qui le rendent supérieur à l'humanité. Sa force et sa beauté s'opposent à la fragilité mortelle du corps humain soumis aux maladies. Par suite de ce dépassement, s'adjoint souvent aussi un surcroît de richesse, qui peut compenser, dans certains cas, l'absence de beauté et de force, et le rend "brillant", engendrant de même la fascination que ces qualités remarquées exercent sur nous.

Car ce seront ces multiples franchissements qui créent l'engouement qu'un mythe fait naître en chacun de nous, et ce, quel que soit l'âge. On y voit un don du ciel qui rompt avec la commune monotonie des vies quotidiennes des populations, que l'obtention de ces avantages soit héritée ou innée, que le théâtre de leur apparition soit clos ou non.

Les exemples sont nombreux : Héraclès et Hélène en sont des paradigmes, mais aussi Persée devenu saint Georges (cas frappant d'une nouvelle désignation d'une saillance). Samson et Salomé dans la Bible, auraient les mêmes droits, tandis que Cuchulainn, le guerrier de l'Irlande irait aussi bien, et ainsi de suite. Ces héros, quand ils sont forts, affrontent des monstres ou changent le cours naturel des choses ; certains sont très beaux comme Narcisse, et là encore bouleversent une stabilité (le miroir de l'onde), à l'égal de ces femmes fatales, causes de guerres et d'infamies. Ces excès de force et de beauté se visualisent alors dans cette propension à se frotter au malheur, au manque, à l'irréparable, que le héros les éloigne ou qu'il les occasionne, ou fasse les deux.

De nos jours, cette fonction mythique s'exerce encore quand on considère la fascination qui entoure une vedette de cinéma ou de la chanson, dont on admire la beauté au point de l'imiter (les mythes "B. Bardot", "M. Monroe"), la force vocale (E. Presley?) ou la richesse ("la geste Onassis" par exemple), sans oublier les nombreux "supermen" et autres héros de bandes dessinées, à la condition expresse qu'il y ait, comme auparavant, présence du malheur ainsi

provoqué par ces excès de chance. C'est le conflit avec le malheur, alors que tout joue en faveur du héros, qui le crée héroïque. D'où ces biographies exaltées très proches de l'hagiographie accentuant les périodes noires et obscures traversées par des gens sur qui les fées se sont penchées au berceau. Et cela ne peut nous surprendre puisque le mythe définit une frontière, c-à-d un envers et un endroit, un lieu d'extrême chance (force, beauté, richesse) et celui commun aux hommes (moins chanceux), que le héros en traversant nous signale et nous apprend à connaître. Bien des critiques ont d'ailleurs observé l'ambivalence profonde du héros mythique dont les traits les plus marquants cachent mal des traits inverses tout aussi évidents. Par exemple, A. Jacquard dans son livre Abécédaire de l'ambiguïté (1989) propose de voir en Hercule "un doux" rêvant à Omphale plus qu'à ses exploits. En fait c'est la nature même du mythe qui "détecte" sur ses héros et qui ainsi s'exprime.

La saillance, celle d'un franchissement des limites physiques (excès de force, de beauté, de richesse *sur* fond d'un manque équivalent ou "excès négatif" d'infirmité, de laideur, de misère) malgré différents habillages, se repère à ce rapport "excès/manque" de sorte qu'elle est à la fois butoir et trou, arrêt et écoulement. Or le désir qui l'investit a bien besoin d'être captivé par sa singularité comme de s'y loger : s'il n'y avait que capture, cela serait une paralysie⁵², s'il n'y avait que réception, ce serait un narcissisme. D'un côté, la saillance pointée en avant ses différences, de l'autre, elle est un puits où s'enfonce le désir par des passages (l'image radiée du héros présente des fissures, celles de ses périodes malheureuses). Ce double regard qui nous est imposé désigne que toute attraction fonde la validité du mythe en tant que phénomène universel et permanent où le désir se teinte de différents aspects (ses lieux de passage) et y trouve son contenu. Le fait même de faire saillie (d'avoir des traits distinctifs) répond à la création d'une profondeur (un balcon augmente le volume d'une maison) comme le dit le sens de l'adjectif "altus" en latin, à la fois "haut" et "profond".

Le champ littéraire se dote donc ainsi d'une première articulation apte à un premier rendu du réel valorisant des prouesses physiques dont le groupe social peut tirer des leçons de courage et d'espoir. Souvent les peuples soumis, décimés, minoritaires, - à moins que ce ne soit une classe sociale ou une classe d'âge - délivrent une telle littérature ou y adhèrent fortement. Nous citerons la splendide épopée arménienne composée au X^{ème} s. à une époque où la domination arabe paraît insupportable, David de Sassoun : ce héros brille par sa force et sa prodigalité.

On ne saurait aussi oublier que la saillance est perçue selon un mode d'apparition qui en révèle une facette : selon que le rapport établi entre l'énergie investissante et celle du champ est de l'ordre de la dialectique, du perspectivisme, de la division en réseau, ou de l'emboîtement (forces l'une sur l'autre, s'opposant, se divisant, prenant la même direction), le mythe se colorera d'autant. Héraclès comme héros double (cf. Jacquard), central dans l'histoire de la Grèce (cultes rendus, idéal d'homme), métamorphosable en divers demi-dieux locaux lui empruntant sa geste et auxquels il se superpose (syncrétisme), modèle à imiter d'un héroïsme où tous doivent se retrouver (force libératrice et victorieuse, accès au bonheur). Cela explique les interprétations possibles du même mythe, ses reprises et sa capacité à être de tous les temps. Il peut être en accord avec les représentations temporelles du moment et ainsi les visualiser.

Nous ne traiterons pas ici des raisons pour lesquelles un champ littéraire se dote plutôt de telle saillance que d'une autre. Question essentielle de la troisième partie. On supposera que le champ les active toutes afin de les repérer. Les faits se dégagent de cette solution d'enquête.

⁵² Souvent décrite comme "coup de foudre", cette paralysie renvoie aussi à une peur totale parce que "l'autre", dans les deux cas, ne présente aucune faille où l'atteindre : surface lisse, fermée, continue. Homère fait dire à Ulysse à la vue de la beauté de Nausicaa "?????????????????????????" (une crainte respectueuse me possède à ta vue) et d'ajouter avoir eu la même impression à la vue d'un palmier soudain poussant devant lui (image d'une forme pleine, achevée, sans prise temporelle sur son développement)...

b) Le passage d'un plan à un autre s'explique comme un saut brusque dû à la constitution d'une dimension supplémentaire, à plus de complexité dans les rapports que les hommes tissent entre eux. Or ce supplément de complexité que nous constatons nous paraît profondément lié à *quelque déplacement* qu'un espace-substrat euclidien (comportant trois dimensions spatiales et trois autres temporelles) peut très bien servir à décrire. Ainsi le corps délimité par sa surface (à laquelle l'on attribue les caractères de beauté, de force musculaire, de brillance ou richesse - comme l'on dit de quelqu'un "il est cousu d'or"-) doit-il s'engager à aller vers d'autres corps, de sorte que se dégage immédiatement le nouveau plan d'ordre sexuel. Et il s'avère nécessaire de savoir quelles sont les limites de plan pour mieux l'appréhender, ce que l'on n'obtient que par le mythe puisque nous l'avons défini comme un art de franchir des limites symboliques aux fins de dire à l'homme quel est le territoire qui revient à l'humanité. Au-delà, l'homme perd son identité, parce qu'il n'existe que pour se choisir des contraintes à géométrie variable, moins faites pour le différencier d'un état de nature dont il aurait horreur et se servirait pour affirmer par contraste sa culture (hypothèse structuraliste) que pour simuler des contraintes biologiques chez lui moins marquées que chez les autres espèces (des instincts moins sûrs d'ordre résiduel, un génétisme plus défaillant) et reproduire des contraintes physiques (pressions, circulations, réfractions...). Grâce à de telles simulations dont l'imposition est progressive et ne se maintient qu'après avoir été validée et vérifiée, l'homme devient apte à comprendre son milieu, en ayant déjà fabriqué une image en lui et sur lui.

Par exemple, dans le cas du corps, chercher par des fards et des toilettes, des exercices et des tatouages à en améliorer l'aspect, bien loin de n'être que coquetterie, de tout temps contrainte parfois même cruelle, permet à l'homme de prendre conscience des formes naturelles, de leurs volumes et brillances, sans avoir pour seul critère de les évaluer sous l'angle de la nourriture ; pour en reproduire certains aspects sur lui, il les accapare et les fait siennes (le déguisement en animal n'a point d'autre fonction ; d'où ces héros comme Héraclès caractérisé par sa peau de lion), les prend en charge comme éléments de sa Weltschauung. L'animal lisse ses plumes, lèche sa fourrure, lave sa peau, l'homme ne le fait pas entièrement d'instinct, par imitation il l'apprend et se l'apprend, le ritualise mais cette simulation a des conséquences majeures car elle lui dénonce le monde extérieur, le livre à son exercice. Il aura souci alors de ratisser un jardin de temple et son champ, de peigner la chevelure de ses arbres fruitiers, de laver ses récoltes pour qu'elles poussent... Il saisira les formes de ses montagnes, des animaux, la surface du monde. On ne saurait que répéter qu'un mythe est civilisateur si l'on comprend qu'il simule le monde extérieur et non pas s'en détache (et justifierait cet écart).

Ce qu'il imite de la vie sexuelle des animaux, n'est pas le besoin vital de se reproduire mais les danses nuptiales et autres comportements amoureux dont il pourrait se passer. La "femelle" humaine à la différence des autres n'a pas de saison propice à l'accouplement, sa fécondité s'étend sur toute l'année. La conquérir n'a donc pas l'importance que la nature impose aux animaux au printemps, elle ne nécessite donc pas ces précautions et ces parades que la crainte d'un échec fait naître dans le monde animal : ne pas s'accoupler, se laisser remplacer, c'est, en cas de moindre population de femelles, ne pas se perpétuer et affaiblir son espèce, au sens où chaque animal est porteur de mutations uniques et n'a pas conscience qu'il n'est pas à lui tout seul l'espèce. L'homme est donc libre de ces contraintes et peut opter pour une sexualité débridée et meurtrière. En simulant le monde animal, c'est-à-dire en inventant des usages de mariage, des interdictions (respect d'une hiérarchie : l'animal le plus fort interdit aux autres ses femelles / respect de sa progéniture et du concurrent : le conflit amoureux est rarement suivi de la mort du rival ; la destruction du nid et de ses occupants est plus accidentelle que volontaire), des façons de faire (un érotisme codifié), il tend à ritualiser ce qui chez lui n'est plus suffisamment instinctif. Ce faisant, il instaure une mémoire d'ordre généalogique qui l'aidera à conceptualiser une première forme d'origine du monde (les premières cosmogonies fonctionnent sur le modèle d'un accouplement divin, d'un œuf cosmique mais aussi d'un corps démembré, écho de la saillance précédente) et à se représenter autour de lui l'immense effort de la vie à se perpétuer par la sexualité.

Si le héros mythique a une origine ou une aventure qui le conduisent à transgresser un tabou sexuel, que ces interdits soient de l'ordre de l'inceste, du meurtre ou de l'anthropophagie, c'est-à-dire tout ce qui touche à la vie, ce n'est pas pour nous dire que sans eux nous serions des animaux mais pour nous les faire admettre comme *autant de limites régulatrices de substitut à celles propres à l'animal*. Certes ce dernier pratique l'inceste, le cannibalisme sur ses congénères et l'élimination du faible, mais il est contrôlé par d'autres mécanismes d'accouplement qui préservent son existence. Ce que l'homme invente c'est pour compenser l'absence de régulation par le temps de la sexualité de sa partenaire : il lui faut des mécanismes qui canalisent sa possibilité illimitée d'accouplement, la "temporalisent". D'où l'interdit de l'inceste comme reconnaissance d'un âge (le fils ne peut prétendre à la mère parce qu'elle est antérieure à lui), l'interdit de tuer son semblable (il fait partie de sa lignée, il est de "son époque", entre un avant et un après, véhicule parallèlement un peu de son histoire), l'interdit de l'anthropophagie (si sa pratique religieuse en dénonce le caractère exceptionnel et transgressif, il a pour fonction de construire un temps jusque là uniforme en introduisant, à la place du rythme saisonnier agissant sur l'animal, la durée humaine plus longue - temps de croissance de l'enfant, fragilité de l'espèce - où les saisons de la vie incluent des groupes d'années à coordonner entre homme et femme et où la société humaine est cet effort d'harmonisation : sinon on pourrait se débarrasser des vieux et femmes stériles, des enfants mal formés ou trop nombreux, des hommes blessés...comme l'organise la nature rythmée par le retour des saisons ⁵³), et d'autres interdits parfois moins marqués comme celui de l'adultère (serment trahi, donc temps brisé, dérégulation : le donjuanisme a pour adversaire la Mort car il trahit cet effort de régularisation temporelle en tant qu'"amour hors saison"), de l'homosexualité (il ne régule pas le temps puisqu'il agit, quand il est pédophilie, indépendamment de la différence d'âge et sinon, est une variante anthropophagique niant la synchronisation homme-femme - toujours plus complexe et délicate, construite sur le long terme et la sociabilité - au profit d'une symbiose immédiate et atemporelle - immobilisation du temps exprimée par une séduction permanente), de l'onanisme (temps absent), de l'avortement, de la contraception (cette technique de régulation entre alors en compétition avec d'autres techniques comme le célibat ou le mariage ; l'on sait que les frontières mythiques ne se superposent pas mais ont des tracés variables), du clonage, de l'amputation (si elle a lieu, c'est toujours pour dissimuler la peur d'une absence de régulation), de la perfusion, bref tout ce qui concerne le sang, symbole évident de sexualité. Toutes ces simulations ont enrichi l'homme parce qu'il a pu les projeter sur le monde qui l'entoure et ainsi s'en servir d'outils d'analyse. Eviter que l'énergie vitale ne s'enfuie, la contraindre, au risque de trop la restreindre aussi et de la rendre obsessionnelle.

Or, le héros a le malheur ou l'obligation de transgresser ce qui a été établi comme essai de régulation du temps de la sexualité. Souvent né d'un inceste, ou y courant, il est doublement maudit : il n'est plus un homme caractérisé par une autorégulation simulatrice des comportements amoureux des animaux, il n'est pas pour autant un animal pour n'avoir pas agi par instinct mais par hasard. Le mythe lui accorde bien cette position d'"être-entre", fondée sur une double négation (ni homme, ni animal). Il l'expose à notre contemplation comme la possibilité d'une tierce solution infâme parce qu'elle est sans issue, interdisant toute conceptualisation du monde dont l'homme a besoin pour survivre.

Les paradigmes sont Œdipe, les Atrides, mais aussi Caïn ; dans le monde moderne, Dom Juan présente de semblables qualités.

⁵³ Kronos mange ses enfants. Très vite il devient Chronos (le Temps) et le mythe y gagne en prégnance. Le temps ne régule pas l'activité sexuelle de l'homme qui le ressent comme une menace (être aliéné à un désir instable, se disperser et perdre son temps, avoir peur de l'indifférenciation). S'inventer des régulations, c'est écarter cette destruction, en délimitant dans le temps des "périodes" selon un axe vertical (lignée, parenté), horizontal (synchronisation), oblique (histoire).

Par rapport à la saillance précédente, le lien demeure d'un soubassement physique si bien qu'il y a déjà, dans la fin d'Héraclès voulant se remarier et victime de la jalousie de sa femme, des éléments qui le rapprochent de ce deuxième plan : il se mutilé (en montant sur le bûcher) et il invite son fils à avoir des relations sexuelles avec sa dernière concubine. De même Cuchulainn affrontera son fils et le tuera sans le savoir, selon un thème mythique fréquent. Dom Juan est beau mais s'apparente à une "machine sexuelle" incontrôlée. Les deux plans s'imbriquent.

Toutefois cette saillance visible pour être transgression sexuelle s'oppose à la première où le corps est glorifié. Ici, le corps est mutilé, meurtri, endommagé. Un premier enchâssement est visible. Le contact d'un corps avec un autre, ce déplacement dont nous parlions, s'effectue comme un risque que conte le mythe, risques de morcellisation, de castration ou de disparition s'emparant de l'imagination et dûs chaque fois à l'emploi d'une solution "détemporalisée". Quelque part il y a eu oubli de la machinerie temporelle mise en place par l'homme pour compenser la fécondité annuelle de la femme : là où l'animal pratique l'inceste, la destruction de faible... mais obéit à des régulations périodiques et rituelles pour ses amours dont l'effet est d'empêcher une surpopulation, l'épuisement des femelles, l'agressivité des mâles, l'homme, à la recherche d'une régulation identique et tout aussi vitale, invente des divisions temporelles simulatoires aboutissant à condamner l'inceste, l'anthropophagie, etc., en vertu de la même finalité : préserver son espèce, en stabiliser les acquis, permettre une cohésion sociale. Le héros mythique nous fascine pour indiquer ce qui serait si..., pour rappeler des enjeux essentiels dont on a pu oublier l'importance, pour nous mettre en porte-à faux face à la nature : nous ne pouvons la connaître que par suite du fait que nous sommes obligés de parfaire son travail car elle nous a laissés sans indication précise et inscrite en nous qui nous préserverait. Tout devrait nous perdre. Limite que le héros mythique nous fait percevoir.

c) Au-delà des corps, et certainement par leur entremise (la marche), la perception d'abord magique (basée sur l'action à distance) puis plus abstraite (association de lieux en un tout continu) de l'espace définit profondément l'être humain. Le monde animal possède une "géographie" constituée de déplacements innés (distances de fuite, distances d'attaque), de flux migratoires, de territoires à défendre pour la survie de chaque espèce. Les distances possibles à chaque espèce sont strictement définies et ne varient qu'en fonction du nombre : une espèce proliférant colonise plus d'espace ; un excès de population perturbe les distances admises. L'aventure humaine rend compte d'une autre expérience : s'il reste des distances-types que révèle l'éthologie, elles sont déjà différenciées selon les cultures⁵⁴, elles se présentent comme "élastiques", capables d'une extension infinie, ce qu'exprime l'idée même d'horizon (étymologiquement "limite") au sens de ligne toujours reconduite et mouvante, *problématisant* alors le fait d'un "centre" (chaque peuple s'est cru le "nombriil" du monde).

Le besoin de définir un centre sera la traduction de l'absence d'une régulation innée des distances : l'animal pose son nid comme un centre immédiat et reconductible, là où l'homme est contraint, en fonction de la variation de ses horizons, de multiplier les possibilités de centrage : palais royal, temple, capitale, carrefour, place, montagne sacrée, etc. Si le centre ne lui est pas immédiat, c'est en raison de l'extension infinie de ses horizons, de leurs valeurs symboliques et imaginaires, de leurs superpositions contradictoires. L'espace ainsi devient empilement de strates différentes, de cartes débordant les unes par rapport aux autres dont il se sert pour déployer son activité en de multiples domaines quand l'animal n'a qu'un territoire - même très étendue - d'un seul état.

L'existence des êtres humains s'enracine donc dans un cadre spatial momentanément construit autour d'un centre (agrégat de valeurs unifiant les expériences individuelles) et d'une perception de bordures de nature différente (territorialité individuelle, collective, religieuse, linguistique...). Il s'ensuit que si le centre détient une grande force attractrice, accéder aux bordures est difficile et condamnable mais en le faisant, on le spécifie d'autant en réactualisant et modifiant ses idiotismes : on a alors surévaluation de l'horizon auquel est attribuée la force du

⁵⁴ Cf. E.T. Hall : La Dimension cachée, 1966.

lointain, de l'au-delà inaccessible, de l'espace vide et merveilleux, de l'altérité. Ce sera cette frontière que le héros va franchir ; il déplacera les bornes de l'admissible au risque d'opérer un décentrage qui sera violemment condamné. On retrouve bien cette ambivalence du mythique car si l'on est fasciné par l'aventure du héros, on voit très bien qu'elle impose une redéfinition et donc un trouble et un dérangement. Il tentera de revenir victorieux de son aventure dans les terres occidentales, celles du soleil couchant et donc de la mort, à moins qu'il ne franchisse un miroir, ou ne remonte un fleuve (ou ne le descende⁵⁵), à moins que ce ne soit qu'un rêve, de quoi suffire à être de l'autre côté. Il n'empêche que ces exploits provoquent l'inquiétude et l'effroi si l'on considère qu'il peut rapporter de là-bas des maléfices ou qu'il montre la route à des monstres n'ayant qu'à le suivre en sens inverse.

Toute culture ignore ses lignes de partage, ses idiotismes, si elle ne se frotte pas à d'autres cultures. Le mythe reste cette visualisation de ces partitions, disant ce que l'on tente d'être et ce à quoi l'on rêve pour ne pas le posséder (fertilité, richesse, bonheur, transcendance, origine, connaissance, perfection sociale, pureté adamique). Ce faisant, le héros spécifie pour l'homme que sa situation diffère de celle existant ailleurs et l'invite à l'assumer en tant qu'il peut espérer un jour accéder à ce stade meilleur ou au contraire le repousser comme une facilité interdite à l'humanité. L'ambiguïté demeure : l'au-delà est souhaité mais il ennuie ou effraie.

A la suite de l'aventure mythique exposée comme le franchissement d'un horizon (traversée d'un fleuve, d'une mer, d'un désert, d'une montagne...) qu'il ne fallait pas accomplir (tabou nécessaire pour maintenir l'existence d'un centre, régulation de la frontière inventée pour compenser l'absence d'un centrage unique et biologique) un nouveau centrage symbolique plus visible (abstraction et universalisation plus fortes, convivialité et espérance plus soutenues) s'instaure. Tout dépassement impose un surcroît de définition, une spécification plus conciente, d'autant que l'au-delà est par essence non-évolutif (spectacle arrêté, formes de vie entièrement régulées, sorte de regret humain pour une régulation qui ne lui a pas été donnée). Du coup, l'espace interne se montre apte à défendre la vie comme force d'invention constante et de diversité infinie. Le héros, après avoir été admiré, est convié à disparaître, il doit s'effacer parce qu'il stopperait l'éclosion vitale, alors qu'il a réussi à agrandir l'aire de la représentation du monde et à renforcer la valeur symbolique de l'existence. L'alternance de notre réaction vis à vis du mythe est la même que précédemment : invention d'une régulation et visualisation de cette régulation par le fait même de la transgresser engendrant fascination et rejet.

Le héros mythique fascine pour franchir cette ligne imaginaire, il en montre surtout la fonction de "paroi" protectrice (la ligne sépare les deux domaines, on ne la passe heureusement qu'exceptionnellement, comme "issue de secours" offerte et momentanée, comme possibilité d'agrandissement dimensionnel). Les images principales sont celles d'Orphée, de ces nombreux héros irlandais visitant les tertres où vit un peuple de dieux anciens, de ces navigateurs irlandais aussi allant vers les îles à l'Ouest, tandis que la figure de Moïse rêvant de la terre de Canaan convient ici parfaitement, ou celle de Noé. Don Quichotte est, pour les temps modernes, l'illustration d'un au-delà rêvé mais devenu impossible, inaugurant les héros de nos époques "désenchantées" dont l'esprit est peuplé de fantasmes (nouvel avatar de l'au-delà plus "intimisé"). Il y a dans l'exotisme des éléments mythiques de cet ordre. Tous ces héros fêtés un temps provoquent aussi le refus et l'indifférence : Orphée sera dépecé, Moïse contesté, Don Quichotte ridiculisé, Noé ivre raillé, Brendan devra s'exiler, Maël Duin (né du viol d'une religieuse : les plans mythiques s'imbriquent) doit abandonner son idée de vengeance pour regagner son clan, Bran ou Condlé restent dans l'autre-monde.

Cette saillance - dépassement du cadre spatial quotidien - est d'un niveau différent des deux premières : à la sexualité succède le rapport amoureux "platonique" (Orphée et Eurydice) ; au corps mutilé ou sur-représenté, succède un corps qui se dilue, s'évapore, doit être léger et absent (ombre fantomatique, ascétisme de saint Brendan, jeunesse éternelle de Bran, corps d'enfant comme pour Alice, corps émacié de Don Quichotte, corps source de nouvelles sensations dans le voyage exotique ou sous influence de drogues).

⁵⁵ Cf. Aguirre ou la colère de Dieu, film de W. Herzog (1973).

Le classement ici adopté des mythes doit faire apparaître une complexité croissante incluant les plans précédents en les transformant. L'aspect physique et la sexualité se trouvent dans le cadre de cette saillance redéfinis par suite d'une ligne de partage nouvelle impliquant un déplacement plus large. Or sur cette frontière et au-delà, parce que les saillances ont des territoires communs, on trouvera des êtres de toute beauté et une grande licence amoureuse (féerie des autres mondes) comme autant de traits accumulés.

d) La dimension supplémentaire correspond à un autre type de déplacement transgressif : l'existence humaine se passe à l'intérieur d'une société, étant donné que l'homme est "un animal social" dont l'organisation peut renvoyer aux insectes sociaux (abeilles, fourmis) et aux bandes de mammifères. Là encore, les lois qu'il s'invente pour doser la violence interne aux membres du clan ne sont qu'un cadre dont le respect est aléatoire et jamais premier. La soumission à des normes lutte contre l'usure, des lois paraissent excessives, nuisibles, absurdes, contradictoires. L'on aboutit à vouloir leur remplacement au risque de détruire toute sociabilité humaine. Cette usure et contestation, cette impermanence dont les causes sont multiples, sont évitées grâce à différents dispositifs (éducation, fêtes et carnivals, sacrifices) dont l'effet se mesure à la pérennité obtenue. Comment ne pas voir qu'elles affectent seulement les sociétés humaines même les plus régulées alors que les animaux sociaux ignorent ces perturbations? L'affrontement de deux mâles reste de l'ordre de la permission car il n'introduit pas un changement de nature des rapports, seulement le remplacement des individus. Chez l'homme, c'est la légitimité du Pouvoir qui est en cause. Il est possible d'édifier des sociétés monarchiques, démocratiques, égalitaires, tyranniques... à condition de leur trouver une justification, une légitimité à la force contraignante que toutes emploient. Or de la compétition naissant entre ces régimes et de l'usure naturelle qu'ils connaissent surgit l'idée que leur légitimité est "impure", "dévoyée", "oubliée" : ce qui justifiait leur apparition a été perdu de vue et il ne demeure qu'une forme pervertie et infamante.

Le déplacement est d'ordre plus immatériel, il désigne les relations entre les corps, les sexes, les groupes dans l'espace puisque la loi est reproduite à tous les niveaux si bien qu'en la donnant pour pervertie, *toutes les relations "bougent" et offrent le spectacle d'un déplacement se répandant comme une épidémie* (dans un régime monarchique, je "dominerai" mon corps, dans une démocratie, je l'inviterai à "participer", déplaçant ainsi ma position mais si la norme en cours est pervertie, c'est toute mon existence qui est touchée, "infectée"). Cette "frontière" est un clivage interne se ramifiant et spécifique d'un groupe, comme la notion de "pureté" est la clef du système des castes en Inde selon L. Dumont⁵⁶, les rendant supportables et permettant aux "renonçants" de les dépasser : ces derniers en s'excluant des castes signalent d'autant l'importance de la pureté comme seul critère de division car c'est le franchissement qui montre la limite à l'attention de tous ; ils deviennent des mendiants-ascètes itinérant, objets de vénération mais aussi d'inquiétude et d'exclusion.

Le rôle du héros est bien de franchir toute ligne légale admise par dénonciation d'une perversion et d'une trahison à cette norme, de se mettre donc "hors-la-loi" au nom de cette même loi régénérée (et non par commodité personnelle ou inconscience), de se maintenir dans un intervalle (ni avec les défenseurs ni avec les opposants et bandits) et d'amener les uns et les autres à restaurer une "vraie" légitimité. La limite exposée tient à son inexorabilité : impossibilité d'un compromis, d'un retour en arrière, d'un quelconque moyen terme, d'un abandon. Le héros n'a pas

⁵⁶ Cf. L. Dumont : Homo Hierarchicus, 1966, Paris, NRF. Chacun tend à se créer plus de contraintes pour se différencier et supporter le cloisonnement des castes. Ainsi, un marchand en étant végétarien compense son infériorité de caste par rapport à un roi qui mange de la viande: la pureté du marchand est supérieure à celle du roi, quoique sa caste soit moins pure par essence que celle du roi. La loi (dharma ou pureté) légitime un blocage en proposant non pas une double échelle de valeurs mais une échelle qui aurait des barreaux non parallèles (d'un côté, ma position est inférieure, de l'autre, elle est supérieure et ces deux points forment un barreau en diagonale).

à être conçu comme "anarchiste" ou bien encore "révolutionnaire" car son opposition au pouvoir en place manifeste seulement une volonté de consolider et de revivifier un pouvoir qui sera alors accepté de tous, afin de renouer les liens entre membres ; il œuvre pour une sociabilité renouvelée et renforcée. Le changement révolutionnaire n'est pas à classer ici car sa tentative de remplacer une légitimité par une autre est de nature à "départiculariser" momentanément un groupe humain (donc à le démythifier) là où le mythe se construit sur une spécification régulatrice énoncée par des transgressions même.

Les héros de ce type sont des redresseurs de torts acceptant l'illégalité au nom d'une légalité oubliée et bafouée, ils transgressent une situation de fait et se révoltent, si bien qu'ils perturbent la société, la fascinent et l'inquiètent comme auteurs de troubles et risques potentiels. On aura Thésée, prince illégitime dénonçant un contrat d'allégeance honteux (jeunes gens offerts au Minotaure, symbole d'un Pouvoir royal destructeur), abandonnant Ariane (figure de la domination étrangère) et tuant son père par mégarde (représentant de l'ordre ancien) avant de devenir roi. On aura aussi Antigone⁵⁷, et Electre, unies dans une même dénonciation d'une justice accommodée aux désirs et intrigues, réduite à un simulacre ; il y a dans Enée, victime du Cheval de Troie, sorte de Minotaure engloutissant la société troyenne, des traits évidents de cette insoumission à une loi pervertie en ruse ; de même dans Moïse s'opposant au Pharaon et à son peuple ; Robin des bois et Zorro compléteront cet aperçu. Il est normal de découvrir à ces héros moins l'exploit individuel que la responsabilité d'un groupe. Mais Robinson Crusoe, montre, malgré son isolement, que tout homme peut s'insurger contre la domination ou fatalité des lois naturelles, et réinventer un ordre social équilibré (occidental) beaucoup plus juste que celui des forces naturelles brutes, basé sur des techniques et l'apprentissage moral : il est naturel que la nature se plie à l'homme, telle est "sa" nature ou norme, le contraire est une perversion (tempêtes, stérilité, sauvagerie...).

Tous ces héros se remarquent parce qu'ils prennent en charge une fraction d'humanité qu'ils extraient d'un malheur accablant, et avec laquelle ils réactivent un ordre. Cette saillance enrichit les plans précédents en considérant que réside une tendance à la perversion (dérégulation montrée par le mythe) : le corps humain peut être détruit, la sexualité n'obéit pas à un contrat de raison ou à un attachement, l'espace est plus un "ici" étouffant qu'un "là-bas". Le problème de la légitimité la détermine. Rappelons que, dans tous ces plans, le héros mythique dégage une essence universelle locale (c'est le propre de l'Axe).

e) L'organisation interne de la société basée sur des régulations légales (parfois perverses) où les "places" sont précisées (et à l'inverse les déplacements surveillés) se structure aussi de façon temporelle : elle se donne une origine, et une fin au sens de résultat à atteindre pour demeurer éternellement. Cet autre plan propre à l'existence humaine, c'est celui de sa durée, de sa conscience du temps, de la suite d'événements existant entre une naissance et une mort.

Nous avons montré précédemment que le notion de temps naissait de différentes sortes de tension qui constituent les notions de durée, d'instant, de succession, d'irréversibilité, etc., si bien qu'il convient de poser le plan de la légitimité du pouvoir (lieu de tensions) avant ce plan-ci temporel. Le "corps" ne prend conscience du temps qu'après avoir été rangé dans une catégorie sociale, à l'intérieur d'une légalité coutumière sur laquelle s'appuie le pouvoir : ce "rangement" est fait de déplacements, de passages d'une catégorie à l'autre, puisque la légalité ne gère pas la

⁵⁷ Cf. G. Steiner, op. cit.

La portée d'Antigone est-elle "révolutionnaire", au sens où son refus d'obéir à la loi se fonderait sur l'idéal toujours renouvelé d'une loi supérieure ? Ne faut-il pas mieux dire qu'elle se bat contre une application inique d'une loi dont elle sait la grandeur et la vérité ? Car elle n'est pas la représentante d'un nouveau "culte", d'une nouvelle "idéologie", elle reste citoyenne à sa société qu'elle aime et où elle est appréciée. Les grandes lignes de partage que G. Steiner évoque (jeunes-vieux, homme-femme, individu-société...) à propos d'Antigone s'inscrivent dans le fait que les régulations de la société humaine se sont pas innées mais se fondent sur des légitimités variées et déplaçables.

fixité des rapports mais la multiplicité des positions (il y a perversion lorsque la fixité l'emporte : si tel riche et puissant, auteur d'un crime, se trouve impuni, c-à-d n'est pas obligé d'échanger sa position contre celle de condamné, par exemple).

Mais l'on peut aussi expliquer le besoin de temporalité chez l'homme par le fait que l'univers où il se meut n'est pas fortement "marqué", ne présente pas de traces qu'il suffirait de suivre : l'animal vit dans un monde d'odeurs le renseignant sur les directions à prendre, l'homme n'a pour se diriger que des indices, autant fugitifs que trompeurs. C'est pourquoi toute direction prise n'a d'autre nécessité que celle qu'on lui donne pour cacher son errance; il ne peut que valoriser alors l'idée de "début" et de "fin" à l'inverse de l'animal vivant dans une continuité d'actions ou circularité infinie, le propre d'un univers achevé. On comprendra sans mal que, comme auparavant, il invente de quoi simuler ce qui lui fait défaut mais à partir de son expérience et non en copiant la nature. Le temps est une construction régulant le désordre de son activité pour l'intégrer dans un ordre supérieur donnant sens et direction.

L'histoire d'une vie, peu à peu, se lit au milieu du décousu et de l'oubli, se fabrique un sens temporel (évoquant celui des saisons, d'abord) qui détermine notre interprétation de nos vies. Le temps humain enclôt l'existence et la réduit à un canevas uniforme, universel, standard. Or le héros mythique de ce plan particulier sera celui qui viendra rompre - volontairement ou non - cet enchaînement "bio-historique" construit (biologique : l'homme sait grâce aux notions d'origine et de fin qu'il meurt ; historique : chaque homme se dote d'un destin, d'une direction ou route tracée) et transgressera un ordre temporel (un type de temporalité), ne suivant pas le chemin convenu qui devrait régler sa vie. Obéissant à l'imprévu, à la nouveauté, il expose la situation simulatrice de l'homme et l'instabilité de ses constructions, remettant du doute là où l'on croyait en une certitude. Il faut l'imaginer comme bien enraciné dans les choses (il regrettera toujours cette période), devant "s'alléger", redécouvrir le caractère fragile de la vie (aucun sens n'y est immédiat) et lutter pourtant contre l'indistinction ou néant.

Héros complexe, nuancé, objet de remords et de revirement, se détachant d'un sens temporel pour en désigner un autre. Sa force réside dans ses qualités humaines, dans son caractère ; à la répétition, il oppose l'exception, le surprenant, l'épiphanie ; au temps directionnel rendu continu, il oppose l'événement, la conscience historique (sa mémoire est nouvelle, hors de l'ordinaire, faite de données nouvelles).

Les héros que l'on peut relever seront Ulysse (sorte de mémoire d'une époque achevée - la guerre de Troie - qui est remplacée par son odyssée même : à la moralité d'une certaine conception du sens de la vie, celle qu'exprime l'Iliade, succède une autre moralité, et Ulysse est le paradigme de cet effort et de ce dégageant); Jason (dans la légende des Argonautes, la Toison d'Or conquise à l'Est, transportée jusqu'aux lacs celtes de l'ouest, c'est le parcours du soleil, et donc le symbole d'un temps cyclique enclosant; mais Jason découvre une autre source de lumière dans l'apparition d'Apollon à l'extrémité d'un cap insulaire; la vie est plus faite d'illuminations que d'un cycle constant). Dans la Bible, nous opterons entre autres pour le pittoresque Jonas (sa vie régulière, sous le coup d'une révélation, est modifiée malgré son désir), mais tout prophète annonce l'irruption (la Parousie) du sacré dans l'ordre temporel des hommes.

La mythologie irlandaise paraît ignorer ce type de héros qui s'exclut de l'ordre temporel vécu par le groupe pour en découvrir un autre ; il y a bien des exclus mais ils ne rêvent que de rentrer dans le groupe, là où Ulysse, ou Jason, ou Jonas sont sauvés par leur exil même qui les propulse au-delà de l'étreinte mortelle du groupe et de sa vision étroite. Seul J. Joyce, au XXème siècle, avec son Ulysse, renoue avec cette perspective (le juif L. Bloom, exilé évident, durant vingt-quatre heures de son existence, "revit" les épisodes de l'Odyssée, ou plutôt sa journée est interprétable, selon ce sens temporel ignoré de tout le groupe et du héros lui-même).

Le succès de certains romans ou films de science-fiction (cf. Dune, L'Odyssée 2001 de l'espace) renvoie à ce genre de transgressions.

Cette saillance (plus délicate à définir) enrichit les autres plans en considérant le vieillissement du corps, la durabilité d'une alliance (mariage); l'espace comme un enjeu géographique ou une cartographie à constituer, et le groupe social comme producteur d'une éthique relative.

f) Le plan suivant se fonde à partir des "absences" de la perception humaine (nous gardons les mêmes paramètres : invention d'une régulation manquante, déplacement, transgression éclairante). C'est au travers de ses cinq sens tout autant développés (ou tout au moins très couplés) que l'animal se dirige dans la réalité perçue alors comme compacte et signifiante (tout y est indices et présence puisque ses sens lui apportent des signes définis par ses instincts) ; l'homme en privilégiant la vue et l'ouïe ampute le réel de son caractère diffus, compact, indicial, et tel l'Eléate, se trouve en présence de segments infiniment divisibles (non unifiés par contact ou olfaction), de taches colorées ou de bruits ponctuels, flash lumineux et sonores discrétisant son univers. Vision schizophrénique handicapante. C'est par la constitution (mémorisation) de formes stables qu'il simule l'unité retrouvée du monde ou par l'articulation des sons (une unité se construit grâce à des règles). Cette simulation compense ce qu'il a perdu comme contact direct et multiple des choses et outre les possibilités d'action ainsi permises, elle le place au milieu de formes dont le contour arrête sa perception, l'immobilise et l'oblige à concevoir une immense ligne de partage : d'un côté l'opacité, la résistance, le volume, le visible, de l'autre l'ombre, l'intérieur, l'illusion, l'invisible⁵⁸.

Le déplacement transgressif illustrant cette stabilisation régulatrice n'est pas seulement d'ordre spatial et temporel (atteindre l'horizon, vivre hors du temps, comme précédemment) mais la complexité de ce plan les inclut et les prend en charge. C'est la possibilité, à partir d'un point stable quelconque, de voir l'envers du décor, de se placer dans une perspective de "transparence", là où aucun obstacle n'existe pour cacher et voiler les choses. Pour simuler la continuité du monde dont il était privé en raison de la défaillance de couplage de ses sens et du sur-développement de deux d'entre eux, l'homme donne aux choses un contour stable (ou articule ses sons), ce qui le place dans cette position d'être d'un côté, devant des surfaces, face à des écrans opaques (certes fabriquant du continu mais limitatifs) de même qu'un son articulé ou un air de musique suppose un emploi limitatif, un choix excluant d'autres choix, une marge d'écart minime mais toujours possible. Se déplacer au milieu de ces formes n'est plus qu'évoluer dans une prison sémiotique. Bien qu'il ne faille point voir dans notre construction un déroulement historique mais la nécessité pour un centre politique de dégager à un moment donné cette articulation, ce plan profondément accroît la symbolisation, cette immatérialité compensatrice ou simulatrice, typiquement humaine.

Le héros mythique identifiant cette séparation visible/invisible possède la faculté (ou cherche à l'obtenir) de voir l'autre versant (et cela selon une bipolarité qui annonce le plan suivant : l'autre versant se divise en effet en objet de connaissance humaine et objet de connaissance cosmique) si bien que la séparation n'a plus de raison d'être. L'envers d'une culture, l'envers du réel. Ici, le héros est de ceux qui transgressent la représentation que se donne d'elle chaque société, qui optent pour un bouleversement social (révolution), qui déstabilisent les formes admises et leur agencement. Il ne cherche pas à légitimer un autre Pouvoir (cf. d) mais à le renverser, c'est-à-dire, moins à inverser les rôles (ce qui est en bas sera en haut ; ce qui est normal deviendra anormal, et vice-versa) qu'à anihiler la coupure entre ces deux mondes (ni haut ni bas, ni bien ni mal).

La mythologie grecque est très riche de telles figures : Gygès (et son anneau magique qui le rend invisible, et lui permet de s'emparer du pouvoir : le "secret" n'existe plus, le monde est

⁵⁸ Le fragment 41 d'Anaxagore de Clazomènes (?????????????????????????????????????) se traduit par "Ce qui est visible ouvre nos regards sur l'invisible" (J. Voilquin), c-à-d "ce qui se montre" (les phénomènes) malgré un contour stabilisé ne reconstitue pas l'unité pleine du monde, mais l'on peut aussi comprendre cette formule comme l'invite à introduire du virtuel (une théorie, un modèle) dans le réel pour le faire apparaître ("La vue des choses non-visibles donne ce qui paraît") ou enfin, de façon kantienne dire que "le regard structure l'inévident (chaotique) en phénomènes". Il n'empêche que la richesse de ce fragment repose sur l'impression de trouble créé : la perception comme mécanisme suturant les failles du système des sens de l'homme.

transparent⁵⁹); les Amazones (une société de femmes sans aucun homme : un versant disparaît) ; les Géants (prêts à renverser les dieux en entassant les montagnes pour gagner l'Olympe : le "haut" doit s'effacer); le mythe de l'Atlantide (une organisation parfaite, totalitaire, impérialiste : l'"ailleurs" disparaît au profit de la rationalité). Ces exemples ont une grande portée révolutionnaire sur les esprits (on le voit à la fortune de ces histoires). Le rapport "visible/invisible" est nié : ce n'est plus le visible qui crée l'invisible (honteux, animal, ...) mais il y a fusion des deux plans ou tentative de fusion (l'homme y perd sa marge de manœuvre). Nous rajouterons ce "héros" romain, Spartacus (la révolte des esclaves prend la dimension d'une révolution : le "bas" s'insurge contre le "haut", l'opacité est vaincue). Le monde biblique ne présente guère de telles figures si ce n'est Sodome.

Cette saillance transforme le corps en une machine, elle le robotise, (elle en fait un instrument de plaisir, de combat, elle le prolonge d'un outil et le confond avec cela) ; la sexualité, elle aussi, devient un programme de reproduction (cf. les Amazones) ; l'espace doit produire des richesses et de l'énergie (cf. Atlantide); tous les membres de la société travaillent au même but, pratique et utile, selon un même égalitarisme (la société que peut inventer Spartacus est logiquement telle; sinon, il prendrait le pouvoir, réduirait ses adversaires en esclavage, refaisant ce qu'il honnit et contre quoi il lutte); quant à l'histoire et à la vision du temps, il y a immobilisation, absence d'évolution, refus de l'histoire, puisqu'il faut vaincre l'écoulement temporel, réduire passé et futur à un présent. La logique de ces transformations est de fabriquer un plan uni, sans significations vides ou douteuses, très proche de la perception qu'obtient l'animal.

Ce type de saillance a un énorme pouvoir de fascination car c'est restaurer pour l'homme un état du monde unifié en utilisant ce qu'il invente (sa technique et ses connaissances) toujours par nostalgie d'un monde enfin complet. De nombreux romans de science-fiction utilisent donc cette saillance, alliant la révolte et l'ordre humain réalisé et performant.

g) Le dernier franchissement possible au héros est celui où son regard se porte sur l'ordre divin, sacré, dans l'objectif d'éventer les pouvoirs de la divinité : immortalité, omniscience, altérité absolue, identité autosuffisante, supériorité technique, ubiquité, etc. Ce plan est la succession du précédent en ce sens que la vue se mue en omniscience, en rêve de tout savoir, alors que précédemment elle ne regardait qu'aux affaires humaines.

Le héros obtiendra un de ces pouvoirs, transgressant les limites humaines pour s'affirmer comme un dieu. Nous sommes là à proximité du système mythique, à la frontière entre Littéraire et Mythique, à l'extrémité de l'Axe. Mais le héros reste humain, un humain devenu puissant, il ne demandera pas toujours d'être adoré, d'être servi ou aimé ; il veut seulement agrandir les possibilités humaines, certes souvent pour lui-même mais aussi pour ses semblables dans certains cas.

Parmi les grandes figures, il faut citer Prométhée (le don du feu aux hommes devenus plus forts), Asclépios (médecin capable de ressusciter les morts), Icare ou Dédale (s'élevant au ciel); dans la Bible, nous prendrons l'épisode de la Tour de Babel ; absence, en revanche, de tels héros en Irlande; le monde moderne possède bien entendu Faust (échangeant son âme pour la jeunesse, grâce à son savoir et à sa technique), Dracula.

Les plans précédents sont ainsi perçus : le corps est l'offrande d'un sacrifice (pour obtenir le savoir); la sexualité est quasi-inexistante (trop humaine) ; l'espace devient une vastitude, un cosmos, une verticalité vertigineuse; la société, toute entière, vit une grande espérance, non sans inquiétude ou retombée malheureuse ; le temps est conçu comme un Progrès (prométhéisme faustien) ; la nature soumet son énergie et la modère.

⁵⁹ La version de ce mythe chez Platon (République, II, 359c), celle de l'anneau magique, rejoint celle d'Hérodote (Histoire I), celle où Gygès aperçoit la nudité de la femme de son roi, dans l'expression d'une vision toute-puissante.

L'axe M possède donc sept saillances principales illustrables abondamment. Au-delà de ces saillances, le mythe redevient religieux, cosmogonique ou eschatologique. Il y a dans toutes ces saillances l'élaboration d'un passage à la limite, d'un franchissement de seuils.

Nous les abrégeons ainsi ?1^M, ?2^M, ?3^M, etc.

Un tableau peut visualiser ce double mouvement : franchissement de seuils différents, enchâssement des plans dégagés (*chaque franchissement opère une relecture du plan précédent*). La dernière saillance est la plus complexe. Le classement est dans le sens de cette complexité. On lira ainsi le tableau : le plan dégagé par une saillance, se modifie grâce à la suivante, dont le plan dégagé, est à son tour modifié par la suivante, et ainsi de suite. On découvrira, ainsi curieusement, des rapports dialectisés, tant horizontalement (ex : amour - raison ; arrêt du temps - progrès) que verticalement (empire - reproduction; progrès - puissance). Ce sera autant aspects valorisés ou non lors de la "mise en œuvre"(création) de la saillance.

Enchâssement--> Franchissement (Plans)	A (Héraclès)	B (Edipe)	C (Orphée)	D (Thésée)	E (Ulysse)	F (Gygès)	G Prométhée
physique	Corps surhumain	--> mutilé	effacé	animalisé	vieilli	technisé	sacrié
sexuel		mariage - >	hymen	contrat	infidélité	reproduction	(occulté)
spatial			horizon - >	fissure	extension	empire	cosmos
sociétal				légitimité - >	illégalité	égalitarisme	puissance
temporel					événement --- >	arrêt	progrès
naturel						magie -->	découverte
surnaturel							omniscience

B. Traits d'expressivité :

1. Règle de congruence :

La même relation de congruence sera utilisée pour dégager les différentes saillances de l'axe E. Cet axe, défini comme celui de l'Expressivité pure, met en valeur ce qu'il y a d'intime et de particulier dans une existence, au point que le "moi" s'y affirme en mille sentiments et sensations difficiles à exprimer et se fabriquant peu à peu, en un émiettement que n'importe quelle force peut réorganiser de façon cette fois-ci totalitaire (ce sera la passion dont l'effet de particularisation sur

l'individu fondera sa saillance). On sait que le Littéraire a un pouvoir de stabilisation de la subjectivité (plurielle/passionnelle) dans la mesure où il entreprend de nommer l'expérience. L'Identité y est admise comme un processus de convergence à la limite duquel se loge la "mania", la destruction même de toute identité.

Les saillances de l'axe E seront les manifestations exceptionnelles d'une passion (c'est-à-dire une identité se déployant et remarquable pour son élan très polarisé vers...) opérant le blocage de la propagation divergente du bonheur (divergence multisélective et ordonnée).

On les construira de cette façon : on pose que certaines existences méritent d'être interprétées et interrogées selon la notion de "bonheur" : ce terme, nous l'utiliserons non comme un degré de satisfaction atteint mais comme un "opérateur" (une grille si l'on veut) agissant à l'égal d'une lentille altérable - parfois répartissant la lumière, parfois la condensant. En effet, le "bonheur" n'est point un stade (l'atteindre relève du vœu pieux) mais *une fonction de répartition du désir* : sa ramification incontrôlée comme sa polarisation excessive laisseront apparaître comme résultats communs la "passion". Une existence intelligemment comprise investit dans plusieurs objets qu'elle hiérarchise son désir et s'y maintient ; leur obtention suffit à définir une existence heureuse ou malheureuse. Mais ce que l'on nommait le désordre d'une existence (en fait toute existence connaît ces deux périodes) n'est que le fait d'un désir soit multicentré (style Casanova, Sade,...) soit univoque (tout concourt à un seul objet : le jeu, la collection...), avec pour évidence que l'émiettement conduit en fin de parcours à la convergence unidimensionnelle. La passion est bien un mode d'être déviant, plus qu'un état, dont le caractère unique fascine parce qu'il ne s'y montre qu'un aspect surdéployé des possibilités de l'être humain (une identité rassemblée, compactifiée, autonome occupant tout l'espace de son rayonnement). Une subjectivité nouvelle s'y construit telle que le Littéraire la reconduit dans le domaine commun des hommes en tant que possibilité de divergence nouvelle (la "grille" est munie d'un nouveau trou par lequel le désir se répartira : comprendre et peindre la passion du jeu, c'est suggérer que l'on puisse y accéder, c'est donner envie d'avoir cette passion mais c'est aussi la désamorcer pour la faire coexister au milieu d'autres trous).

Les termes "bonheur" et "passion" étant définis, soit l'ensemble de ces existences particulières, divisé par la mesure (modulo) "bonheur", donnant comme congruences ou traits communs la manifestation de passions.

Le bonheur s'établissant comme une répartition ou étagement sur différents plans, les passions se répartiront de la même façon. Or les plans que nous avons pu distinguer pour l'axe M sont au nombre de sept (physique, sexuel, spatial, sociétal, temporel, naturel, divin). Nous dirons que les types de passions n'excéderont pas ce nombre, parce qu'ils constituent les limites d'une définition de l'humanité. La passion amoureuse, la passion pour le jeu, ou pour une collection, etc., si toutes sont bien des altérations du bonheur, ne sauraient se fonder sur le même plan : on devinera que le jeu a connivence avec le monde social, ou que l'amour est proche d'une ivresse des sens d'ordre sexuel, le tout transcendé, particularisé à l'extrême de façon à former une saillance, une exception individuelle. Le propre de ces passions sera d'empiéter sur le domaine des autres et de faire fusionner tous les plans vers le sien mais retrouver leur plan de base ne peut que favoriser leur connaissance.

Un problème demeure : puisque chaque saillance se doit d'exprimer une passion individuelle, aucun nom générique ne semble possible sans contredire la particularité en cause. Là où l'axe M avait de grandes figures exemplaires et générales, pouvons-nous adopter le même mode de présentation? Quoique ce soit donc contradictoire, nous optons pour agir de même (en sachant bien que tout l'axe E est négation de la répétition) parce que ces passions se présentent sous un double jour : celui de l'hapax devenu possibilité de désir entre d'autres. Or, ce qui reste d'une passion, c'est souvent ses victimes malheureuses, à savoir des figures en un sens archétypales d'un échec, et donc d'une possibilité peu recommandable. On ne saurait alors se priver de cette commodité-là pour désigner les saillances de l'axe E, même si l'on maintient le caractère unique de la convergence définissant toute passion.

Les saillances de l'axe E mettent en évidence une passion-type (avec son histoire, son excès, son origine et ses effets) en rendant l'existence passionnée différente ainsi des autres

existences. Le manque ou la privation qui caractérisaient l'Axe M (l'homme inventant des réponses simulant une régulation absente) sont ici remplacés par un défaut de répartition du désir (fonction dérégulée) qui définit une existence. Ce sera la passion qui se traduit par une particularisation excessive, proprement exceptionnelle.

Les passions sont donc nombreuses mais reconnaissables à leur principe de formation. *La saillance sera la concrétisation momentanée d'un type de passion, un instantané visible* : concentration de tous les désirs en un seul, quête absolue, possibilité quasi-nulle de la déjouer. *Elle concrétise une convergence sur un certain plan qui la déploie.* Ainsi, l'auteur - qu'il prenne sa vie ou celle d'un autre être - sera arrêté par cet obstacle - cette exception intrigante - qui se reconduit dès qu'il a été oublié (comme Roméo et Juliette sont apparentés à Tristan et Yseult) et rêvera dessus. La saillance agit comme un obstacle arrêtant l'intérêt de l'auteur (p) et faisant naître l'œuvre par progressives réflexions et intériorisations.

Le bonheur quand il est sujet à une "résorption" de ses "étages" produit la passion. Leur nombre insensé sera limité par l'emploi des plans relevés en M en tant que spatialisation phénoménologique.

2. Sept résorptions majeures :

a) La recherche exclusive du bien-être physique peut conduire l'individu à concentrer son intérêt sur son corps. Une pression se forme alors pour tout ce qui rend ce corps léger, puissant, souple, expressif, pour tout ce qu'il apporte de sensations d'aisance, de jeunesse éternelle, d'obéissance (à la différence de M, le corps n'a pas à être plus fort que l'ordinaire mais plus beau et aérien). Passions pour le sport, pour la danse, pour le mime, qui donnent ces destins de sportifs, de danseurs, de jeunes gens voulant l'être toujours et cultivant leur corps, dont s'emparent certains écrivains rêvant sur les possibilités esthétiques qu'offre un corps⁶⁰ et narrant aussi les douloureux efforts nécessaires pour atteindre le stade fixé. Cette passion polarise toute l'attention sur la possibilité d'extérioriser les valeurs spirituelles ou esthétiques du corps dans un but gratuit, sans idée d'en user pour s'imposer ou pour séduire. "L'univers" se concentre en un point de vue organique dont les articulations et les formes suffisent à emplir de joie son détenteur, dont les gestes et les mouvements sont objets de vénération pour leur splendeur à se déployer et à inscrire dans l'espace leurs signes pleins.

Quelques images-clefs (sans autre valeur générique que celle d'illustrations) : Endymion (toujours jeune), Oengus (dieu celte de la jeunesse), Isadora Duncan (danseuse rêvant de la Grèce), etc.

b) Le culte du soi se construit aussi par la rencontre de l'âme soeur qui, si l'on s'amuse à suivre le Banquet de Platon, comble l'être comme deux moitiés se retrouvant.

On aura alors les notions d'amour-fou, d'amour absolu, d'ivresse des sens, et comme ce concentré de bonheur provoque des résistances sociales pour nier le besoin des autres et donc toute vie en groupe, il se révélera facilement sous la forme d'amours contrariées, de passions coupables, de haines insensées, d'appétits sexuels condamnés. Plus l'individu connaîtra d'obstacles, c'est-à-dire n'arrivera pas à accrocher son désir à un objet parce qu'on voudra le détourner vers d'autres objets, plus sa passion risque à l'inverse de se condenser (l'énigme demeure de cette polarisation malgré un dispositif visant à faire diverger), focalisant toute son énergie par suite d'un effet d'accumulation dont la masse augmente, si bien que sa passion paraîtra unique, prodigieuse, folle. Les différences d'âges, de classes ou de castes, de races ou de nationalités, des liens de parenté trop étroits, etc., seront exagérés (la mort souvent est l'ultime ressource) pour façonner par ricochet la démesure de la passion où viendra s'accrocher l'intérêt d'un écrivain.

Ce dernier se trouve placé devant une énigme qui ne peut que l'attirer, ne serait-ce que pour remonter à l'origine de cette passion, avec le projet d'en trouver l'explication empirique

⁴² Cf. chez Céline, l'amour de la danse. Ou bien le dandysme comme mode d'être.

(Prévost) ou dans une perspective de théoriser (Balzac), parfois même avec le souci de définir une morale (Mme de La Fayette). Les autres désirs s'estompent ou sont au service d'un seul, et surtout ne se redistribuent pas à nouveau à partir de ce point fixe atteint. Découvrir ce qui conduit à cette situation c'est bâtir un continu abstrait, introduire une "imagerie" pour déduire l'enchaînement voulu, d'autant que ces passions même non réalisées, bien loin de n'être que destructrices, ont un pouvoir salvateur dans certains cas : elles protègent la faiblesse de l'individu, la compensent aussi (la passion le rend plus fort). Il peut donc s'agir d'un processus de protection, d'immunisation dont l'origine se trouve dans un état métastable initial qui trouve ainsi sa solution.

Nous citerons comme emblèmes simples mais puissants : Tristan et Yseult, Roméo et Juliette, Phèdre, Goriot, etc.

c) Il se peut aussi que le Moi occupe une telle place que sa satisfaction tienne lieu de but suprême et engendre un amour de soi aussi nécessaire que parfois colossal. Ce n'est plus le corps qui est aimé, ni la joie de l'union, mais l'idée de sentiments rares et uniques, méritant d'être préservés, de sensations puissantes et sans fin, de frémissements de l'être intime proches de l'indicible. L'individu valorise les images de l'île, du jardin, du lieu clos (ouvert sur l'intériorité) et sa quête peut devenir exceptionnelle par sa durée, sa profondeur, sa surexcitation ou l'usage de subterfuges excitants (drogues, rêves). Toute expérience de ce genre, se développant autour de cette notion que le "moi" est le médium de présences notables, activera l'imagination de l'écrivain (le plus souvent, il se prendra comme élément remarquable digne de sa narration). L'espace qui est le plan de cette saillance s'invagine, devient monde intérieur, et se métaphorise souvent comme un lieu insondable ou clos, celui de la rêverie et d'une vie psychique inaliénable.

L'on peut estimer que la notion même d'intimité est historiquement récente et proprement européenne, due au développement exceptionnel qu'a connu le Littéraire en Europe. Toutefois, le culte du Moi, l'amour de soi, sans prendre cet aspect moderne de vie intérieure, ont pu, au cours des siècles s'exprimer sous d'autres apparences grâce aux notions d'âme (cf. l'histoire de Psyché et Cupidon, dans l'Antiquité), de gloire personnelle (Vie d'hommes illustres), de lignée et de famille (noblesse nécessitant l'apprentissage de certains sentiments) : chaque fois, l'individu exprime sa passion pour lui-même qui le rend différent des autres. Tout culte de la personnalité est comme le versant extérieur du même phénomène (amour de soi) dont l'intimité serait l'autre versant (plus lent à s'historiciser). Mais il existe de nombreuses façons d'édifier ces "micro-subjectivités" qui sont autant de lieux de pouvoirs parallèles qui se creusent face aux lieux officiels dont certains seuls profitent. Toute subjectivité nouvelle est un détournement des subjectivités en cours selon le principe propre à la passion de faire converger ce qui dans la société est dispersé selon des voies préparées. En définissant un nouveau culte de soi selon des paramètres d'une autre échelle de valeurs (comme l'énonça M. Foucault pour le christianisme au sein de l'empire romain, par ex.), il se forme un potentiel dont la signification est d'ordre passionnelle. Son extension recrée une intersubjectivité modifiant totalement l'ordre social, dans sa représentation de son espace symbolique où s'enracine cette saillance.

d) Bien-être physique, rencontre du double parfait, amour de soi forment dans leurs configurations extrêmes les saillances de l'axe E respectivement sur le plan physique, sexuel, spatial, mais deux constantes s'observent : si la saillance excède le possible, surgit alors la folie (une identité exceptionnelle s'effondre dans un idiotisme rigide et tel que l'individu est détruit en tant qu'être humain pluriel et souple); deuxièmement, il n'y a pas d'enchâssement des plans successifs comme pour M ; le plan physique ne se modifie pas, n'est pas "relu" par le plan suivant ; il n'y a pas complexification des données, mais simplement *accumulation* : l'amour de soi, par exemple, inclut le bien-être physique et la rencontre d'une âme d'élite (adaptée au souci que l'on a de soi). D'où la difficulté de dissocier ces saillances lorsqu'elles se manifestent pour le critique littéraire. Ces deux lois assurent la cohésion de l'ensemble des saillances de l'axe E, et le différencient de l'axe M.

On vérifiera cela avec les saillances suivantes dont celle qui se manifeste sur le plan social, à savoir la passion du jeu. De même que le jeu sert aux enfants à apprendre un comportement social, de même il prend chez certains une telle présence qu'il y a oubli de la réalité sociale et remplacement par le jeu de cette même réalité. La passion a pour effet d'occuper tout l'horizon où elle se situe. La passion pour le jeu est d'ailleurs essentiellement mondaine et l'on observe chez les rêveurs sociaux (utopistes) ou certains économistes, la remontée inconsciente de l'analogie de toute activité sociale avec le jeu.

De sorte, poussée à l'extrême, la passion du jeu donne des saillances telles où un homme remplace sa vie par une autre soumise au hasard humain (règles inventées) et cela touche non seulement tous les joueurs excessifs de tous les jeux, mais aussi tout chercheur recréant le monde par un nouveau code de règles (la passion du chercheur est de l'ordre du jeu). Un auteur peut s'en emparer comme expression d'une possibilité humaine (que chacun a en soi) ici dévoilée en sa limite.

Les plans s'accumulent : le joueur n'a plus de corps, est complet, se sent tout puissant ; son jeu résume tous les autres jeux en usage au dehors. La folie le guette.

e) Face au temps dissipateur, la recherche d'un bonheur convergent est évidente, elle s'aventure vers tout ce qui enlève au temps son rôle de mesure et d'écoulement régulier : il faut l'instant rare, suprême, le moment où le temps s'abolit, une surtemporalité synonyme d'éternité.

La passion qui se développe le mieux dans ce cadre, est celle de la musique qui use du temps mais le transcende. Toute passion pour les sons (musique, poésie) manifestera des saillances où l'individu décrit ces moments d'extase, remplaçant le temps par un autre, à quoi l'être humain peut aspirer et qu'il peut connaître, tandis que le héros voudra les multiplier, les étendre, les construire.

Le nombre de pages décrivant ces instants d'ivresse intense, est grand. On y notera souvent en filigrane la référence à la musique. Légèreté du corps (danse), plénitude, agrandissement du moi, jeu gratuit, servent à l'abolition du temps.

f) La recherche du bonheur passe aussi par le besoin de renouer (sentiment de s'être perdu, révélateur de ce désir dispersé) avec la nature, considérée comme une mère et détentrice d'une Harmonie ancienne, sereine, essentielle. Face à la dérégulation inhérente à l'existence, la quête du bonheur conçoit une passion pour un état virginal et achevé. Cette passion est secrète, intérieure au maximum, et se manifeste sous la forme de "sagesses", de "philosophies", de "méditations" dont les effets seraient spectaculaires (lévitation, guérison, maîtrise du souffle, etc.) ou féconds (conversion, modification d'une vie, etc.).

L'erreur serait de croire que ces sagesses sont froides. Rien n'est plus ardent, et passionné qu'une vraie sagesse de cet ordre. Cette passion pour l'harmonie est exceptionnelle, fait saillance, si elle est véritable (et non un mode d'emploi). Le bouddhisme ou le confucianisme peuvent l'illustrer quoique ce ne soit plus du ressort du Littéraire, mais cela, pour nous faire comprendre. De façon plus littéraire, Rousseau, lorsqu'il célèbre ses montagnes, reste un passionné, même s'il quête pour son âme une douceur, un baume ou une communion avec la nature.

Les plans s'accumulent : absence de corps, plénitude, extension cosmique du moi, compréhension du jeu cosmique, temps aboli, et donc harmonie retrouvée. Cette passion s'accompagne de "chutes" et de "dépressions" aussi grands que furent les élévations. Folie de la sagesse et sagesse de la folie.

g) Le dernier stade où le bonheur peut s'exprimer, côtoie fondamentalement le domaine du religieux, si bien que la distinction est incertaine. Comme pour M, l'axe E pose l'existence d'un domaine religieux ample, mais les deux voies d'accès sont nettement différentes : d'un côté (M) une surhumanité, de l'autre (E), une autonomie d'être.

Nous sommes dans ce genre de passions pour l'Un, pour Dieu, qui s'expriment selon un principe de raréfaction des moyens stylistiques vers une saisie de l'ineffable toujours repoussé. Ce

qu'il y a de marquant, de saillant, c'est moins une vie, qu'une vie devenue pensée tournée vers l'extrême, s'y abolissant, rêvant d'une fusion purement intellectuelle en unex intelligence supérieure. Cette passion pour l'intelligible le plus pur, le moins tourné vers le sensuel et le réel, se manifeste dans l'art de s'aventurer dans une abstraction de plus en plus forte, dans la poursuite du même but sans compromission ni à peu-près.

Nous verrions bien les figures de Parménide, St Jean de la Croix, R. Lulle ou Pascal, en ce sens que leurs œuvres sont aussi littérature tant leur pensée a suscité une langue puissante. La saillance est dans ces formes de mysticisme, où le corps n'a plus de raison d'être, il y a plénitude, usage médiumnique du moi, ivresse du jeu, abolition du temps, connaissance suprême, et donc union mystique.

(Ce que cherche et exprime Nietzsche, est de cet ordre si l'on considère l'importance qu'il accorde à la danse, à l'amitié, au surmoi, au jeu tragique, à la musique, aux nouvelles valeurs, à l'extase dionysiaque. Sa "folie" est symptomatique de ce qu'encourt, en fin d'Axe, l'homme poussant à l'extrême sa passion).

Nous abrègerons ainsi ces différentes saillances :

- ?E1 (plan physique) : manifestation d'une passion du corps
- ?E2 (plan sexuel) : " " " amoureuse
- ?E3 (plan spatial) : " " " de soi
- ?E4 (plan sociétal) : " " " du jeu
- ?E5 (plan temporel) : " " " de la musique
- ?E6 (plan naturel) : " " " de l'harmonie
- ?E7 (plan surnaturel) : " " " de l'intelligence

Ces différentes passions engendrent des saillances-types reconnaissables à des caractères différenciatifs. La dernière saillance possède en elle tous les traits précédents.

Les passions sont infinies dans leurs objets (passion pour les chevaux, l'alcool, le cerf-volant, les femmes...) et l'on peut penser que chaque fois un comportement exceptionnel se manifestera, et sera saillance. C'est en effet ce qui se passe, mais ces milliers de saillances individuelles ne pourront se manifester que sur un certain plan qui les supporte et sert de fond. Parfois même, il y aura hésitation de plan puisqu'ils ne s'opposent pas mais s'enchaînent : un tel aimera l'alcool parce que son corps s'allège, ou parce qu'il se sent supérieur grâce à cela ou qu'il oublie sa vieillesse, etc.

Cependant, l'écrivain choisira un plan, selon son talent et sa puissance et son goût, et décrira ce qui, ainsi, provoque son intérêt, c'est-à-dire ce bonheur humain insensé, ce destin bloqué sur une passion, l'énigme de cette saillance. S'il choisit ?E7, il aura, évidemment, plus à décrire que ?E1 puisque les six autres plans s'accumulent en la dernière saillance. Mais n'aura-t-il pas, non plus, intérêt à n'approfondir qu'un seul plan pour que ressorte d'autant la saillance (cf. Le Joueur de Dostoïevski) ?

C. Marques saillantes réalistes :

1. Le Virtuel et le Possible :

L'axe V indique la direction que prend la Littérature lorsqu'elle veut représenter la réalité. Par les mots, il est tenté de dire les choses, de les évoquer ou même d'en donner quasiment une simulation. L'extraordinaire souci de notre littérature d'être réaliste nous a fait oublier qu'il s'agissait d'un choix culturel européen dont le développement est à interroger et à replacer dans ce cadre général de l'évocation du réel. Le réalisme ne doit y être qu'une possibilité particulièrement manifestée.

Pour qu'apparaissent les saillances et qu'elles soient définies, il faut remarquer l'opposition inévitable entre le Réel (tout ce qui est) et le Virtuel (tout ce qui interprète le Réel et le fait apparaître : images façonnées par une culture, une histoire, un imaginaire, une symbolique). Si maintenant un "écart" se constitue entre Réel et Virtuel, quelque chose qui "déborde" ou "s'absente", la reconnaissance et l'adéquation nécessaires s'établiront en intégrant la notion de *possible*. Nous agencerons ainsi ces données : que la réalité ne nous est accessible qu'au travers d'"images" et de "formes" et que notre cerveau fonctionne comme un comparateur de formes (d'un côté les formes réelles vécues et aperçues en raison - de l'autre côté - de formes innées et acquises : lorsque les deux formes se superposent, il y a reconnaissance et perception). Ces formes innées et acquises constituent un Virtuel que l'on plonge constamment dans le tourbillon de nos affects de façon à les interpréter et à les assembler. Le statut que l'on voudra bien leur donner (a priori kantien, résidus biologiques, effets culturels) nous importe peu ici. Le langage n'en est qu'un aspect essentiel dans la mesure où les cadres linguistiques ont cette même fonction de canalisation et d'apparition du réel.

La comparaison et reconnaissance entre phénomènes et leur "lecture" n'est pas toujours parfaite. Entre l'idée que l'on se fait de ceci ou de cela et leur réelle manifestation, se glisse l'inévitable écart empêchant une totale identification. Quelque chose peut être qui impose une attitude nouvelle, celle de laisser place au Possible, ce qui en soi ne devrait pas se produire puisque le Réel ne parvient qu'au travers de certaines formes. Il y a donc une malversation qui fausse le résultat et dont l'origine est à mettre sur le compte de la rivalité des formes entre elles ou de leur éventuelle contradiction, comme résident dans le langage des incertitudes et des zones aveugles. On remarquera que loin d'être désastreuses toujours, ces incertitudes du langage auront pour effet de dégager du Réel tous ses Possibles comme autant d'hésitations devant une identification commode mais inféconde (à mettre au débit de l'école logiciste). On peut supposer que l'inadéquation entre percepts et cadres perceptifs est très faible dans le monde animal, ne serait-ce qu'en raison de la part plus réduite des acquis culturels là où la mémorisation humaine augmente et modifie sans cesse le champ virtuel humain, soumettant son "comparateur de formes" à une redéfinition plus fine et plus vaste des contours.

La situation est donc la suivante : le Réel lu par le Virtuel aboutit à une identification partielle, le Possible surgit (certains éléments sont totalement identifiables, d'autres le sont moins, de sorte que le composé est un mixte de réel et d'éventuel, un *possible*). Il est évident que *le regroupement de ces éléments indéterminés fera saillance*, à la fois comme s'imposant par l'écart qu'ils représentent et aussi par l'insuffisance qu'ils dévoilent. Or une saillance a ce double aspect de "faire saillie", de se voir comme un hérissément de surface, et d'être un "trou", un défaut dans une surface lisse : dans les deux cas l'attention s'arrête, bute et percole, s'investit. Le Réel ne satisfaisant pas toutes les attentes, ou le Virtuel présentant des déficiences, il sera investi dans les saillances des visées contradictoires de compensation, de dénonciation et d'effacement, autant d'investissements de la saillance. A la multiplicité ontologique du Réel et aux incertitudes du Virtuel, correspondent des visées plus ou moins correctrices de ces défaillances ; les saillances de l'Axe V sont une prise de conscience d'un "défaut" et une volonté d'y remédier ; nous les rencontrerons comme des aspirations.

En effet, évoquer le réel, c'est décrire une partie choisie du réel, c'est-à-dire ce qui "se montre" à la conscience d'un auteur, comme étant une possibilité du réel inexploitée, imprévue, non-familière ou encore inadmissible (non décrite jusque-là, ou méritant d'être dite), parce que les

deux plans réel/virtuel adhérent mal. Face à cette réalité occultée, mal rendue ou insatisfaisante, l'auteur oppose l'effort de son œuvre, comme tentative de réorganiser l'adéquation du Réel et du Virtuel. Il faut donc croire que le Virtuel - même le meilleur - est un système imparfait ou bien dire que les insuffisances qu'il permet ont tendance à se regrouper autour de certains pôles constants qui selon le point de vue seront acceptés, dénoncés ou compensés. Les attentes humaines risquent en effet d'être bien identiques même si leur aspect diverge. La saillance est un regroupement de traits négatifs concernant l'existence humaine que le rapprochement du Réel et du Virtuel met en évidence, regroupement obtenu par une visée correctrice.

La formule de construction des saillances de cet Axe se résumera ainsi : le Réel "lu" par le Virtuel ("comparateur de formes", l'équivalent d'un grille comme pour M et E précédents) fait apparaître des écarts (le Possible), des irrégularités ; Réel et Virtuel à leur tour "lus" selon ces Ecarts entraînent des visées correctrices portant soit sur le Réel soit sur le Virtuel soit sur les deux. *La saillance se définira comme la correction des Ecarts qui empêchent l'adéquation du Réel et du Virtuel, elle sera aspiration, c-à-d une attente et un rêve compensatoire (correction du Réel), une dénonciation et une promesse (correction du Réel et du Virtuel), une acceptation et une idéalisation (correction du Virtuel).*

Et il en est bien ainsi du langage dont la double face (réelle, virtuelle) peut faire naître des expressions suggestives, opérer une transformation du monde et du système de représentation, protéger la cohérence du système de représentation. C'est pourquoi le fait d'évoquer propre à cet Axe V se conçoit comme un réseau ramifié entre Réel et Virtuel et le point de départ d'une ramification toujours triple sera donc la saillance.

Abordons la question par des exemples. Prenons une scène de reconnaissance très fameuse⁶¹, celle où la vieille servante d'Ulysse le reconnaît grâce à une cicatrice sur la cuisse qu'il a reçue autrefois : l'image réelle c'est celle d'un mendiant ; l'image virtuelle, c'est celle d'Ulysse glorieux ; l'écart est très grand mais la vieille servante s'en sert pour remettre en cause son image idéale d'Ulysse, rappeler une image altérée (celle d'une blessure), remettre aussi en cause l'image de ce mendiant (une fausse image, un faux réel) et faire coïncider ces deux nouveaux plans. La visée correctrice a été double (portant sur le Réel et sur le Virtuel) et fonde peut-être l'attitude d'un réalisme européen, ici se constituant. La métonymie comme base du réalisme, le détail qui ébranle système de représentation et réalité sociale (la misère humaine dévoilée), qui énonce la promesse d'une justice enfin rendue ...

Même scène de reconnaissance dans le Mahâbhârata, l'épopée de l'Inde, dans un épisode également connu, "Nala et Damayantî" : la princesse Damayantî désire épouser Nala mais quatre dieux attirés par sa beauté se présentent le jour de son mariage sous les traits de Nala ; la voici, victime d'un subterfuge, devant cinq époux semblables dont un seul est humain, qu'elle déjoue grâce à une prière (pour apitoyer les dieux) lui révélant un détail (Nala "transpire", ses fleurs se fanent). Il n'y a pas de remise en cause du Réel mais renforcement du Virtuel (l'image que l'on a des dieux est réévaluée, idéalisée encore plus), il s'agit d'une correction du Virtuel dans le but d'en montrer l'efficacité, d'en consolider l'acceptation, d'en accroître l'idéalité. Aucun réalisme ne peut en naître, tel que nous l'entendons, mais cette consolidation d'un système de représentation du réel n'en est pas moins de l'ordre de l'évocation. D'ailleurs, à la fin du même épisode, Nala métamorphosé en nain et cocher, malgré de nombreux indices verbaux, ne sera pas reconnu par son épouse avant qu'il ne recouvre sa forme physique normale (Pénélope reconnaissait Ulysse vieilli, certes après qu'il eut répondu à certaines questions comme celle de leur lit), ce qui montre que seule l'image virtuelle (celle du Nala mémorisé) peut s'accorder à celle réelle, sans nécessiter d'autres adaptations qui seraient d'essence réaliste. Il serait vain de mépriser cet effort d'idéalisation tant nous avons besoin d'un Virtuel fort pour concevoir le Réel, le faire apparaître, comme il a été dit ci-dessus ; lutter contre son usure par un emploi dans de nouveaux contextes

⁶¹ Cf. E. Auerbach, Mimésis, "La cicatrice d'Ulysse", Paris, trad. fr., 1968, rééd. 1977, p.11-34. Son questionnement sur le réalisme n'expose pas les raisons de son absence si ce n'est par "contre-jour".

c'est s'assurer d'une vision des choses qui, pour n'être pas forcément parfaite, est toujours plus féconde que de n'en avoir aucune⁶².

La correction du Réel pour qu'il adhère au Virtuel est la troisième voie possible ; pour ce faire, il faut développer une compensation, la possibilité pour le Réel de se rapprocher de lui-même de la représentation virtuelle émise. La lecture des nombreux traités de divination onirique, ces livres d'interprétation des rêves ou "oneirocritica" antiques (La Clef des songes d'Artémidore d'Ephèse au II^e s. ap. J-C, par ex.) donnera les exemples voulus. Un rêve a eu lieu (cela est donc du domaine du possible, un écart est établi entre le réel - le vécu de notre rêveur - et le virtuel - les images désirées de son devenir) ; on interroge ce rêve sur la part de vérité qu'il contient (c'est du domaine de l'adéquation virtuel/réel) ; on en tire un sens ou une interprétation qui n'est en soi qu'une "compensation" : l'écart entre Réel et Virtuel doit se résorber en amenant le Réel à s'identifier à une image virtuelle ; on affirmera donc que le Rêve va se réaliser de telle façon que l'adéquation Réel/Virtuel se reforme. C'est pourquoi, l'on insiste tant sur la situation réelle du songeur (métier, fortune, famille...) car, s'il est déjà riche, et qu'il rêve de richesse, le sens de son rêve différera de celui d'un homme âgé, malade, pauvre, marié, campagnard, marin ou montagnard... La compensation correctrice est affaire d'équilibre à trouver et non d'adjonction systématique. Tout est question d'art : "trop" d'écart invite à la nécessité d'un renversement (si le rêve excède positivement le réel, annonçant un immense bonheur, l'interprétation ne peut qu'être négative pour compenser cet excès ; et inversement), un "peu" invite à une confirmation, ou à un déplacement de centre d'intérêt.

Il n'empêche que l'interprétation du rêve porte toujours sur la richesse, la santé, la gloire, la liberté recouvrée, le voyage, la justice, la protection, la domination, la mort imminente. Ce seront, en effet, les principales saillances de l'axe V qui arrêtent l'intérêt d'un auteur (autant de "germes" du possible) et sont à la base de son œuvre, à titre de rêve, de promesse ou d'idéal, selon qu'il s'agira respectivement de compenser le Réel, de remettre en cause Réel et Virtuel, ou de renforcer le Virtuel⁶³.

⁶² Ce conte indien ferait un autre excellent exemple : une femme d'ascète accouche ; à cet instant le dieu Brahma survient pour noter le destin de cet enfant (il sera porte-faix misérable et n'aura pour tout bien qu'un buffle). Un jeune disciple ascète surprend Brahma et apprend ce qui attend l'enfant. Le temps passe ; le disciple revient et s'informe de ce qui est arrivé à l'enfant de son maître : il est bien porte-faix... Le disciple se présente à lui, lui conseille de vendre son buffle, de dépenser l'argent en nourriture et donner l'excédent aux pauvres. Le porte-faix, à contre cœur, s'exécute. Le lendemain, dans son étable, se trouve un autre buffle, qu'il vend à nouveau sur les conseils du même ascète, et ainsi de suite tous les jours. En effet, puisque son destin était d'avoir un buffle, rien ne peut le changer et s'il le vend, il faut le lui rendre (Brahma s'y emploie). Une telle histoire montre à l'évidence que l'interprétation donnée à la vie (le destin tout puissant, Virtuel ou écran canalisant les faits) est renforcée (on veut croire en son efficacité, on en peint l'art de s'en accommoder), alors que l'on pourrait mettre à mal ce cadre interprétatif (le destin existe-t-il ? comment concilier tant de destins entre eux ?) et décrire la misère au quotidien (pourquoi existe-t-elle ? comment l'interpréter ?), ou seulement inventer une correction propre au conte (le porte-faix découvre un trésor, épouse la fille du roi...).

⁶³ Imaginons cette situation : un feu tricolore de signalisation possède quatre feux au lieu des trois de sa nature. Réactions devant cette aberration : (1) douter de ma perception ; (2) me demander à quel ordre de circulation correspond ce 4^e feu ; (3) estimer qu'un feu supplémentaire est une nouveauté à admettre. La réaction 1 renforce l'idée que je me fais en considérant que ce fait est illusoire, exceptionnel ; la 2 dénonce l'inutilité de cette invention comme un excès, une erreur nécessitant un retour à la normale (il faut rétablir l'équilibre), reformer une unité (peut-être par des feux bicolores cette fois ?) ; la 3 joue sur les deux plans - réel et virtuel - : une complexité nouvelle est apparue qui rend les anciens feux périmés et insuffisants ; mon image mentale et linguistique (dirai-je "feu quadricolore" ?) s'enrichit d'un aspect nouveau.

Par elles, l'écrivain donne à son œuvre une direction, une vocation, un message : décrire un homme riche c'est montrer à son insu que la richesse n'appartient pas à tous, décrire un pauvre, c'est souhaiter qu'il soit riche ou regretter qu'il ne le soit pas, ce peut être aussi redéfinir ce que l'on entend par richesse et pauvreté. L'évocation qu'il fabrique a pour effet d'accroître notre capacité d'appréhender le Réel, de nous en donner une image plus nuancée, de ramifier notre perception. Les saillances, rappelons-le, sont autant d'organes dont se dote le champ littéraire. L'axe V est à analogiser avec un système nerveux perfectible quant à sa représentation du réel.

2. Relais d'évocation (rêves, promesses, idéalizations) :

a) Un regard sur la réalité, celle qui est la plus immédiate, le corps humain, le fait découvrir comme l'enjeu de maladies, du vieillissement, de malformations, de dégradations, mais aussi de jeunesse et de beauté, de croissance, de multiples propriétés.

La saillance de ce premier plan, si l'on se place dans la perspective de compensation (souhaitée si le corps est malade, propitiée si le corps est sain et songe le rester) correspond à un rêve de beauté, de gloire, et de richesse (comme moyen de rester beau et de devenir glorieux) dont tous les magazines de mode et de vedettes fond grand cas, dont toutes les biographies d'hommes célèbres se servent ; si l'on se place dans une perspective de dénonciation où il y aura condamnation du réel (atteinte à l'intégrité corporelle, famine, par ex.) et redéfinition du virtuel (quelle place est accordée dans une représentation du monde au corps, par ex.), il faut alors parler de promesse de respect et de dignité conquise (cf. toutes les œuvres engagées contre la faim, le sous-développement, l'handicap physique ; toutes les attaques contre le "paraître"); si l'on se place enfin dans une perspective de renforcement du Virtuel, en tant que cadre interprétatif aux formes délimitées, l'on dira une valorisation et idéalisation de la perfection du corps toujours reconstituée.

Comment unifier ces trois visées correctrices travaillant dans le même sens d'une place à donner au corps comme élément capital de la réalité? Ce n'est point tant la passion (axe E) ou l'excès (axe M) qui fonde cette saillance que la possibilité pour le corps d'être le noyau d'un réseau d'images, d'avoir un volume et donc de permettre une certaine métrique (quantité mesurable de biens, de soins, d'activités ou l'inverse, de maux et de remèdes, ou encore mensurations idéales définies par le Virtuel et reproduites) qui suggère l'accumulation de quelque bien. Toute évocation du réel passe par une objectivation des éléments même les plus humains et que la saillance prend ici en charge. Posséder un volume, occuper de la place, s'étendre et avoir du poids, conquérir le droit de se manifester, le tout physiquement, constituent ce pôle... sur l'axe V, si bien que nous pourrions l'appeler *visée de gloire (ou aspiration)* en tant que toute perspective de glorifier même s'il s'agit des idées d'un savant ou le comportement d'un philanthrope, renvoie à des images corporelles ("puissance et force" d'une idée, "grandeur" d'un geste...).

b) Le plan suivant a trait à la rencontre de deux corps, non plus simplement à l'émergence d'une sexualité devant être régulée (Axe M) ou se concentrant en une passion (Axe E), mais à l'élaboration d'un modèle de relation duelle. Toute rencontre avec une personne sera évaluée ainsi, sur un mode quasi-amoureux d'équilibre et de domination. C'est ce que fait ressortir la saillance par les manques qu'elle dénonce dans toute relation humaine, par les difficultés qu'elle avoue entre les images que l'on s'en fait et le vécu réel, par la nécessité qu'elle postule de rejouer et redéfinir sans cesse les rapports entre personnes. Toute relation duelle est rarement égalitaire, quoiqu'espérée : rapports de l'amant et de l'aimé, du maître et de l'esclave, de l'homme et de la femme, de l'adolescent et de ses parents, etc. Il s'ensuit douleur, insatisfaction, difficultés multiples, qui vont se loger sur le Réel (des compensations vont être inventées comme autant de rêves de se faire aimer, de faire revenir la personne aimée, de trouver sa parèdre...), ou

bien sur le duo Réel-Virtuel (dénonciation d'une réalité intolérable de domination et d'une idéologie camouflant cet état, et donc promesse d'une modification sur les deux plans), ou bien sur le seul Virtuel (renforcement de la valeur de toute rencontre sur le plan humain, idéalisation de cette dualité).

Même si la relation n'est pas réellement sexuelle, elle s'apparente symboliquement aux conflits et aux vides qui naissent ainsi. Rétablir un équilibre que R et V supposent, obtenir que le rapport "amoureux" soit harmonieux, est sur l'axe V, moins comme un bonheur atteint (Axe E) qu'une visée constructrice, une libération mutuelle après moult incidents, une éclaircie face à l'inévitable déséquilibre. *Cette visée d'affranchissement* qui se veut valable pour tous (selon la tentative de métrique propre à cet Axe et qui s'étend à la diplomatie, aux insurrections, à l'éducation...), est, en soi, la saillance, et cela d'autant qu'à l'inverse, le rapport aura été dysharmonieux.

c) Le plan suivant renvoie à l'occupation d'un espace comme contrainte évidente. Toute contrainte conduit à un détournement, à des ruses pour la déjouer ou s'en accommoder. Il se constitue alors une représentation de cet espace (le Virtuel) et un placage de cette représentation dans son vécu (le Réel). L'écart qui naît entre ces deux plans fait surgir le triple aspect de la saillance, qu'il y ait compensation à l'écart, souhait de faire coïncider Réel et Virtuel par une action de redéfinition des deux, reconstitution d'une représentation adéquate. Cette réalité spatiale, pour l'homme, sera par exemple le lieu où il naît et qu'il doit souvent quitter soit volontairement (et il gardera une certaine nostalgie) soit involontairement (et cet exil le blessera). Le lieu est aussi ce morceau de la réalité qui engendre envies et regrets, insatisfactions, ne serait-ce que pour le posséder, s'y installer et en tirer sa subsistance tant matérielle que morale. Il peut changer, être envahi, s'émietter, et tout changement étant de nature à des remises en cause, l'homme en sera affligé et inquiet. Des écarts incessants surgissent donc de la notion de "lieu" (ce n'est plus le territoire aux bords inquiétants de l'Axe M ni la focalisation sur soi comme espace intime de l'Axe E), écarts qu'il faut corriger par une visée globale qui puisse servir de modèle ayant une métrique de ce qui rend la relation de l'homme au "lieu" satisfaisante. Or le "lieu" fait naître deux états psychiques opposés : celui du bien-être de l'enracinement en un seul endroit privilégié et celui du plaisir de quitter ce lieu pour voyager et se sentir citoyen du monde. La conciliation est le ferment de rêves, de promesses et d'idéalisations agissant donc sur R et V pour modifier notre amour des lieux.

Il s'agit d'une visée de *déterritorialisation ou d'ubiquité*, la possibilité de transformer un lieu en une terre de Canaan, d'en dénoncer la résistance ou l'absence de représentation, de consolider l'image de ses qualités, si bien que tous les autres lieux sont aussi convoqués et jugés à cette aune : voyager revient à ce besoin de retrouver son désir, d'abandonner un lieu et un état psychique, *d'être ici et là-bas*, de faire d'un territoire l'enjeu d'une possibilité supplémentaire accordée à l'homme. Ce que l'on pourrait appeler un rêve de cosmopolitisme à géométrie variable (citoyen d'un monde ou du monde) permet d'évoquer un autre aspect de la réalité, de la donner à juger et à voir aux hommes.

d) La société est peut-être de tous les plans celui où les insuffisances sont les plus nombreuses et les plus manifestes, tant les injustices poussent comme de la mauvaise herbe (exploitation, mépris, refus de la différence,...). Il s'instaure d'office tout un réseau de rêves compensatoires, de promesses de réorganisation et de compréhension, d'idéalisation d'un système qui sans être le meilleur est cependant le moins pire. La quantité des données, leur complexité, leur constante évolution, ne se perçoivent pas immédiatement ; c'est l'urgence des besoins, les révoltes et l'écart aux règles qui provoquent une action sur R et sur V et donc la nécessité d'une correction pour qu'ils se rejoignent. Ce qui attirera l'attention du penseur sera la possibilité de corriger ces écarts (et non point leur constat : il ne peut constater, remarquer qu'en fonction justement de cette possibilité nouvelle de regard ou de visée). Comme précédemment, la visée est l'occasion d'amplifier, de donner un volume à ce qui n'est qu'un détail insignifiant sans

elle. C'est pourquoi il faut concevoir une disposition de l'esprit à ordonner toujours autrement les faits par la comparaison des formes réelles et des formes virtuelles.

Souvent l'idéalisation d'une situation antérieure, l'apologie d'un système étranger, la défense d'une innovation servent à faire de la réalité sociale, une réalité saisissable et évaluable.

La saillance de cet Axe est donc *une visée d'ordonnement inédite ou différente*. C'est parce que l'écrivain voit l'injustice d'une situation par rapport à un idéal proclamé, qu'il intervient et propose ses compensations, c'est parce que l'écrivain engagé a une idée de ce que serait un ordre juste, qu'il critique l'état présent et l'idéologie qui le perpétue, promettant une autre réconciliation des actes et des paroles, c'est parce que cet écrivain a constaté la justice d'un ordre qu'il le défend et veut le préserver par une consolidation idéalisatrice adaptée et renouvelée.

e) A partir de la quatrième saillance, il est possible de repérer quelle est la loi qui régit les saillances de l'axe V.

Pour l'Axe M, il y avait enchâssement des plans (c'est-à-dire modification progressive interne) complexifiant ainsi la saillance suivante; pour l'Axe E, il y avait accumulation faisant de la dernière saillance la plus riche. Pour l'Axe V, ce qui se remarque, c'est que chaque saillance tient la précédente pour négligeable, ne s'en soucie pas et même l'occulte.

Celui qui vise la justice sociale, ne peut que mépriser celui qui rêve de se rendre riche et beau, ou celui qui a des peines de cœur et songe à libérer les hommes du pouvoir puissant des femmes ne partage rien en commun avec celui qui, exilé comme tel aristocrate russe, rêve de son pays. La loi qui gère ces saillances, est donc celle d'une dénégation exclusive (chaque saillance se suffit à elle-même).

L'auteur adoucira cette exclusion en intégrant les valeurs d'un autre Axe (E ou M) pour façonner son œuvre.

Si nous regardons maintenant comment la réalité temporelle contredit ce que le temps pourrait et devrait être, parce qu'il est sans cesse fuyant et fait d'attentes, on constate qu'un besoin de rétention ou d'accélération domine et forme saillance dont les manifestations de correction les plus sûres sont l'esprit de collection (qui est moins une source de bonheur, même s'il y a passion, et l'apparenterait alors aux saillances de l'axe E, qu'un désir de construire une "solidité" face à la fluidité du temps) et le goût pour l'analogie (souci d'accélérer le temps grâce à des fragments synonymes de sauts, de relations élastiques et non traditionnelles, d'intérêts en tous sens propres au visage de tout futur).

L'esprit de collection s'attache à mille et une formes : depuis l'objet immatériel (souvenir) à l'objet bien réel. Par rapport à une possession normale, il y a un ensemble de différences visibles (choix, ordre, invention de règles) qui développent le goût de l'observation et orientent le regard vers le monde objectif. Ces saillances-là arrêteront l'intérêt de l'auteur, soit qu'il les décrive ou qu'il fabrique son œuvre selon cette optique. De même, à l'inverse, pour le goût de l'analogie qui est une curiosité insatiable, un vagabondage intellectuel permanent, une tendance à l'hétéroclite. Le psychologue a souvent remarqué que le collectionneur était en général de nature inquiète (angoisse du changement) et le sociologue a vu qu'il était membre de minorité (donc fragilisé) détournant ainsi sa situation et prenant sa revanche. Mais celui pour qui l'immobilité du temps est plus angoissante que son écoulement, qui tient donc à l'accélérer, celui-là présentera les mêmes traits d'inquiétude et de revanche. Le projet ici manifesté se ramifie aussi en compensations (substitution d'un objet par un autre plus accessible), en promesses (victoire sur le temps, modification du vécu comme d'une conception du temps), en idéalisation d'une représentation du temps déjà ordonnée mais exemplifiée dans un autre contexte.

A noter, enfin, que cette *visée de rétention ou d'accélération* est elle aussi aveugle quant aux visées précédentes. Sa manière d'évoquer la réalité autour d'un point fixe (collection) ou d'un réseau (analogie) a d'immenses répercussions puisqu'il y a introduction de mouvements régulés dans le monde phénoménal, de quoi mieux l'appréhender.

f) A s'éloigner de son monde personnel vers une réalité plus objective (rappelons que l'ordre des plans est le suivant : de l'homme vers l'extérieur d'autant que le champ littéraire est dit "médié" et bordé de domaines moins anthropomorphes), l'homme affronte une réalité naturelle dont le sens lui reste énigmatique (à la fois structurée et anarchique, généreuse et avare, gaspilleuse à l'excès et économe de moyens, indéterminée et multipliant les finalités, etc.).

Face à ce caractère énigmatique (Réel) qui déjoue toute intelligibilité commode et immédiate (Virtuel), surgit le besoin correctif d'une domination, d'une puissance, qui ferait "avouer" à la nature ses arcanes, au cosmos ses secrets d'énergie gratuite et qui les soumettrait à l'homme. C'est à ce niveau que se situe *la visée de puissance* dont on a pu dire qu'elle était aussi prenante que le rêve de bonheur parce qu'elle mobilise toutes les énergies humaines à ses fins : "c'est un rêve de puissance qui anime les sociétés et non un rêve de bonheur. Les rêves de bonheur ou de paix n'ont jamais exalté personne" (R. Abellio, La Fosse de Babel, 1962). Témoignage révélateur d'un écrivain prenant partie pour l'axe V contre l'axe E (conflit créateur) et songeant à un pouvoir mythique (M) : "de tels rêves n'ont pas de fin". Il faut cependant la ramifier comme précédemment sur trois feuillets pour mieux en saisir la diversité et la différencier du prométhéisme de l'Axe M avec lequel on serait tenté de la confondre : la multiplicité et la résistance du Réel (soumis à des lois physiques précises) par rapport aux représentations que l'on en a, font subir des écarts et des frustrations qui sont alors corrigés par cette visée de puissance. Donner les moyens d'agir sur le Réel est une compensation accordée en cas de débordement ou d'insuffisance de la nature. Il s'agit moins de franchir les limites du possible et de les repousser que de compenser ce que le Réel n'accorde pas. Cette visée de puissance s'exprime dans ce cas par la magie et l'alchimie ou des techniques et croyances telles. Faust ou Prométhée, en revanche, savent qu'ils œuvrent de façon impie là où la magie et l'alchimie ne sont qu'un art compensatoire qui fut pratiqué quasi officiellement.

De même cette visée de puissance est le pendant adverse de la passion de connaître (Axe E) et doit aussi en être distinguée. Cette volonté de puissance qui peut s'affirmer de mille et une façons (sur les hommes, sur les biens, sur l'histoire...) tire son origine du fait que la réalité et la représentation que nous en faisons sont parfois l'une et l'autre sujettes à une contestation et une remise en cause (prenons pour exemple la découverte de l'Amérique) qui ouvre un champ d'action nouveau et autant de promesses suppléant à ce bouleversement des données. La visée de puissance évoque un réel qui échappe à la seule passion de la connaissance d'ordre plutôt contemplatif. Ici, désir d'imposer sa loi à la nature, de la plier à sa discipline, de dominer tout ce qui est vivant grâce à elle.

L'absence d'adéquation du Réel et du Virtuel peut enfin produire un détournement d'intérêt au détriment du Réel et au profit du Virtuel, comme une sorte de nostalgie pour une époque de transparence ou comme la croyance que la réalité finira par se réaliser selon le modèle que l'on propose. Cette visée de puissance se mue en nostalgie et en attente, qui sont des effets remarquables de cette saillance. L'homme y est bien en situation de vouloir plier le réel et les autres virtuels rivaux à sa visée de puissance.

Cette saillance est, comme pouvaient l'être ses soeurs, indifférentes à ce qui la précède, sauf que cette visée s'exerce tant sur la nature que sur les sociétés humaines, donc sur tous les projets humains que cet insatiable désir de puissance veut aussi gouverner. Mais il n'y a pas accumulation, seulement un domaine sur lequel une puissance veut s'imposer, domaine des espoirs humains⁶⁴.

Nous pensons, comme R. Abellio, que cette saillance est aussi littérairement fascinante et provoque bien des œuvres : célébrer la puissance du langage (poétique par ex.) ou regretter sa faiblesse, trahit bien l'usage de cette saillance à un niveau même minimal.

g) Le dernier plan suppose une manière de voir globale où la réalité serait de façon holistique à la fois l'ensemble des réels potentiels et des réels actualisés en cet instant et où le

⁶⁴ Ce domaine est d'ailleurs "naturalisé" par toutes les tyrannies dans la gestion de l'animal humain comme d'une chose (esclave) ou comme d'une fonction (reproduction/force).

Virtuel serait l'ensemble de toutes les représentations autorisées, abandonnées, tant présentes que futures. C'est une totalité difficilement accessible qui provient du fait que l'homme n'est plus centre de la perception mais que l'on se déplace le long de l'Axe vers une objectivité maximale. Le rapport entre ces deux maxi-ensembles initiateur d'écarts (à l'enchevêtrement des virtuels répond la permanence du réel, et vice versa, et aux enchevêtrements ou simplicités parallèles, aucun isomorphisme n'est assuré) qui provoquent un sentiment d'inanité et d'impuissance que l'on corrigera par une *visée d'intelligibilité* retrouvée. Besoin de redonner au réel ses possibilités, au virtuel sa compétence, d'empêcher une fin de l'histoire et de la conscience immédiate. A l'opacité du réel, compensation par une ouverture; à la déraison du réel et du virtuel, promesse de clarté; à l'absence d'un virtuel performant, constitution d'un projet formel et idéal.

Est-ce là une saillance bien littéraire? Négativement elle suggère des œuvres où l'ouverture échoue, la clarté s'estompe, l'idéalisation se ne construit pas, mais, en soi, la saillance demeure même ainsi inversée. Positivement, l'usage du langage, le besoin de créer une œuvre, se fondent aussi souvent sur ce rêve de compréhension qui redonne au monde sa figure ouverte, compréhensible, façonnable à l'homme comme à un Démonstrateur puisque le plan est "surnaturel".

Les saillances de l'axe V sont donc les suivantes aspirations :

- ?V1 (plan physique) : visée de Gloire
- ?V2 (plan sexuel) : visée d'Affranchissement
- ?V3 (plan spatial) : visée de Déterritorialisation
- ?V4 (plan sociétal) : visée d'Ordonnement
- ?V5 (plan temporel) : visée de Rétention et d'Accélération
- ?V6 (plan naturel) : visée de Puissance
- ?V7 (plan surnaturel) : visée d'Intelligibilité

2. Distinctions entre les saillances :

Un simple regard avec les saillances de l'axe E ou M fait apparaître combien elles diffèrent les unes des autres, mais ce sont autant de butoirs à l'investissement préférentiel de l'imagination d'un écrivain, autant de protubérances/puits symboliques où va se fixer son intérêt. Les saillances ont, chacune d'elles, plusieurs faces mais leur nombre, ainsi limité, permet de rendre compte du "lieu" où va se cristalliser l'œuvre en son premier état. Topique de la créativité.

Parfois une saillance évoque dans son excès celle de l'Axe voisin. Cela nous indique que l'établissement de telles relations constitue le déploiement progressif de l'œuvre liant et composant ce qui est orienté autrement, sur un autre Axe. Constitution d'une "formule" dont on devra tenter de décrire les modalités.

Plusieurs questions s'imposent quant à ces saillances dont l'existence peut être mise en doute malgré nos efforts pour les constituer rationnellement et en fonction de mêmes principes (loi de congruence, plans successifs identiques) mais le propre de notre méthode est justement dans la mise en évidence de ces zones peu sûres car peu conceptualisées :

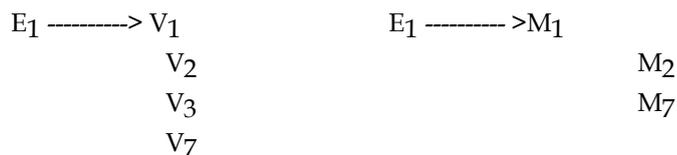
- a) Quand et comment sont nées ces saillances?

C'est le propre d'une culture de les essayer et développer peu à peu; elles se constituent avec l'histoire⁶⁵ et l'on voit certaines époques en oublier tout un pan, réduisant ainsi le champ littéraire. En faire la géographie est donc une perspective conseillée. A un courant littéraire correspond souvent l'emploi privilégié de certaines saillances (par exemple le pré-romantisme français recherche le bonheur - de la saillance E₂ à E₅ en majeure part, - et joint cette quête aux saillances de l'axe V, ce qui donne aux œuvres de cette époque ce besoin de se référer à quelque époque mythifiée (axe M) comme la République Romaine). On devine l'ampleur de la question à la pauvreté de ces quelques lignes incitatives alors que l'on est en possession maintenant d'un matériel d'analyse (21 saillances combinables, 3 Axes, 4 modes d'historisation, 5 couplages de fondements, 10 valeurs) apte à construire une armature. Mais aucune armature n'emporte l'adhésion à moins de réduire son "placage" au maximum au profit d'une enquête problématisée. Ici, pour chaque unité constituée (culture, courant, époque...) repérer l'emploi d'une saillance renvoie à l'origine de cette même saillance, à sa présence dans les cultures limitrophes ou non, au remplacement opéré par rapport à une autre saillance (et pourquoi), à sa jonction avec la saillance de l'Axe opposé, aux différentes façons de l'utiliser, etc. L'art de distinguer dont nous avons traité en posant trois directions (vertical, horizontal, oblique) s'applique ici comme nécessité et méthode.

b) Le nombre de combinaisons entre les saillances est élevé :

"294" à ne considérer que des relations duelles comme suit :

⁶⁵ Dire dans quel ordre (?1 à ?7 ou ?7 à ?1) est délicat. Les deux sens se justifient. Une rencontre par les deux bouts aussi. Un relevé des faits est-il possible? Nous dirons plutôt que la formule de l'œuvre appelle sur l'Axe 3 la saillance qui la sature, ce qui paraît être un moyen de faire apparaître les saillances d'un Axe. De même, rien n'interdit de penser que d'autres saillances se rajoutent (?8, ?9,...) si les domaines voisins s'estompent : le Littéraire les récupèrera.



Soit : $E \longrightarrow V, E \longrightarrow M, V \longrightarrow E, V \longrightarrow M, M \longrightarrow E, M \longrightarrow V : 7 \times 7 \times 6$.

Si maintenant, on ajoute le troisième membre ($E > M \longrightarrow V$ c'est-à-dire telle ? l'emporte sur une autre lors du conflit créateur, et vise le troisième Axe), le nombre devient considérable (2058). Mais ce calcul n'est peut-être pas utile à notre propos. Le nombre obtenu révèle, seul, la complexité possible. A noter que la racine^{16ème} de 2058 est 1,6109, soit une approximation du nombre d'or (1,618).

C'est à l'intérieur de ce cadre de combinaison qu'il faut appréhender les variations infinies de la créativité.

Conclusion :

Le champ littéraire, par le plein emploi de ces saillances, se trouve donc doté d'une capacité à exister et à se saisir de la réalité, qui, pour être idéale parce qu'elle suppose l'activation et la présence simultanée de toutes les saillances, peut en expliquer l'apparent désordre. En soi, s'il est muni d'un jeu de saillances conséquents, il peut produire l'effet d'une encyclopédie en action, ou d'une machine prodigieuse et efficace. Car ces saillances doivent être conçues comme autant d'organes amenant le champ littéraire à se défendre et à s'étendre, à répondre aux principales provocations et à des situations nouvelles. Leur absence ou l'itération de certaines sont alors autant de raidissements dangereux. Nous avons cru bon de différencier les saillances de chaque Axe et de les analogiser avec des "articulations" (Axe M), des "déploiements", sorte d'interfaces de captation, (Axe E), ou des "ramifications" ou treillis (Axe V) afin de mieux faire percevoir comment le champ littéraire pouvait se manifester et se déployer sous nos yeux dans sa relation au monde et dans ce qu'il peut nous permettre (il s'agit d'en limiter le pouvoir, de cerner ses possibilités). Nous le savons apte à des échanges selon des transformations qu'il fait subir aux informations reçues de l'extérieur, sur plusieurs plans (d'où son éventuelle richesse) et à même de fabriquer du sens et de l'intérêt (par des effets de transmutation dont l'œuvre doit nous parler). C'est de ce dernier point qu'il faut donc traiter.

Nous possédons maintenant plusieurs instruments d'analyse selon le point de vue que nous choisissons, et en raison même de cette vision "aspectuelle" que nous donnons à la Littérature :

1) Par les valeurs des Axes (selon que l'auteur adopte un mode d'écriture immédiat ou conscient : coutume scolaire, mode, jeu, marquage, analogie, justification, enchaînement, adéquation), au nombre de 10, on définit entre quels Axes se crée la tension, de quels champs stables ou instables va surgir l'œuvre et s'écouler, toutes choses dont on ne manquera pas de retrouver la trace dans l'œuvre même, si on l'interroge sur son origine en vue d'une psychologie créatrice.

2) Par la reconnaissance⁶⁶ à l'intérieur de l'œuvre du type de saillances choisies par l'auteur, on obtient comment l'une est dominante et l'autre latente, et comment leurs thèmes

⁶⁶ Cette reconnaissance peut ne pas être aisée et nécessite de la part du critique un travail de vérification. Délimiter les Axes est plus commode et par touches successives, contrôler l'emploi de chaque saillance et l'emploi de la règle gouvernant l'Axe jusqu'à être certain par élimination du choix de la saillance à retenir. Cela permet aussi de voir ce que l'œuvre dirait en variant la

s'exposent et se tissent mutuellement selon un dosage propre à l'œuvre, sans oublier qu'un tel choix est révélateur de la puissance créatrice d'un auteur (combinaison rare de saillances de degré élevé) et d'une époque ou d'une société, d'autant que la rencontre de l'énergie de l'auteur avec celle du champ littéraire en ses Axes, qui met en exergue les saillances, traduit des modes d'historisation capiteux et des simulations historiennes fécondes.

3) Par l'étude des bassins réservés à la diffusion et à la célébrité dont l'occupation progressive traduit des approches divergentes de l'œuvre, se constitue le trajet de la réception de l'œuvre : dans le bassin 1 (de l'Axe 2 à l'Axe 3, soit devant l'œuvre née), une première réception faite de déviations ; dans le bassin 2 (là où est née l'œuvre), une période de suspens (retrait qu'exprime ce mouvement vers l'antérieur) ; dans le bassin 3, (placé au-delà de l'Axe 3) et selon la forme adoptée dans le bassin 2, une critique condensant l'œuvre ou la faisant exploser dans le but de révéler ce qu'elle a d'intrinsèque ou occasionnant autour de l'œuvre un mouvement de rotation (interprétations idéologiques, visions du monde proposées par l'œuvre). Rappelons que l'ouverture des trois bassins est successive comme elle peut être simultanée. De même, des altérations nocentes perturbent ce mécanisme (le bassin 1 double, puis triple de volume) et altèrent l'attention que l'on porte à l'œuvre.

4) Par l'étude des relations (et de la manière de les rendre possibles), entre les saillances dont use une œuvre et celles du troisième Axe dont elle tente le rapprochement, on devrait pouvoir dire, en observant comment cette relation est construite, si cette même relation est justifiée, correcte, approchante ou non. Car, au-delà du jugement que l'on peut porter sur une œuvre et qui varie selon l'approche, demeure cette partie stable, à savoir le mode de construction dont les opérations devraient être indépendantes des circonstances et nous faire aboutir à une permanence esthétique.

C'est cette dernière perspective qui nous retiendra.

CHAPITRE III

Formules de l'œuvre

saillance, ce qui n'a pas dû manquer de se produire lors de la diffusion et de la célébrité (certains "contre-sens" méritent d'être conservés ; ils valent mieux que l'exact projet de l'auteur). De sorte, la critique n'a pas à se limiter à un constat et à une "déification" de l'œuvre, ni à un détournement incontrôlé et injuste, elle restaure la confiance en ce pouvoir du champ littéraire de faire signifier l'existence humaine.

Entre un couple de saillances de départ et une saillance d'arrivée s'établit une relation fondée sur un trajet et des errements que nous n'aurons plus à décrire parce qu'à l'égal de la flèche visant idéalement le centre de la cible, l'œuvre est ici définie dans son projet, indépendamment du parcours réel. Née par exemple entre l'Axe 1 et l'Axe 2, elle tente d'arriver en un point précis de l'Axe 3 occupé par différentes saillances, en sélectionnant une selon un mode (valeurs). La problématique qui s'ouvre alors est celle de savoir comment s'effectue ce choix, ce qui pousse l'auteur à définir ce point de la cible et la méthode qu'il emploie pour orienter l'énergie de son œuvre vers telle saillance-cible. On comprend aisément que nous avons alors une place faite à l'erreur - l'œuvre manquée - si le "calcul" de l'auteur pour atteindre sa cible est faux comme nous pourrions dire à l'inverse que le couple de saillances de départ et leur mode d'articulation permettent parfaitement d'accéder à la saillance sélectionnée de l'Axe opposé. Le fait qu'une œuvre soit meilleure qu'une autre trouve son explication dans cette relation équilibrée, indépendamment des appréciations changeantes du public. Si cette possibilité d'instaurer une table de vérité hante souverainement nos esprits, rien n'est plus risqué que d'en proposer à nouveau l'existence, à moins que ne se dégagent non pas une certitude mais plutôt des degrés de satisfaction. Ce sera moins un emploi d'une formule trouvée à l'intérieur de l'œuvre qui assurera à cette dernière sa pérennité que des emplois multiples de cette même formule engagée et impliquée (au risque de ne pas fonctionner) en plusieurs lieux de l'œuvre qui créera notre sentiment d'adhésion. C'est peut-être là que se situe ce que l'on appelle la richesse d'un chef d'œuvre.

Le modèle révèle une articulation délicate, à savoir le moment où un désir s'accroche à un objet du champ littéraire (saillance) et y subit une première alchimie. La saillance de départ (la dominante) arrête l'intérêt (ou prégnance) de l'auteur potentiel, mais aussi transforme et concrétise cet intérêt en une œuvre. Le cours du fleuve est barré, et transmet et matérialise une énergie. Cette concrétisation est dans le résultat de l'acte d'écrire sur un sujet qui inspire (la saillance se cache là). Ce qui était assimilable à un "fluide matériel" (prégnance de l'auteur), prend forme et direction. La saillance agit dans ce sens de permettre ce changement de plan : ce qui était potentiel, rêve intérieur et pourrait se manifester dans d'autres formes et actions, va se matérialiser, par le langage, dans une forme de discours quelconque. Cela prouverait combien la saillance se doit d'être d'essence littéraire, car si elle n'existait pas, aucune œuvre ne se manifesterait alors, et c'est dans un autre domaine (professionnel, passionnel, politique, économique, ou autre) que se concrétiserait l'énergie prégnante du sujet humain.

Ce changement de plan, qui correspond à une matérialisation par le langage, obtenue grâce à la saillance, indique seulement qu'une énergie est devenue autre, mais demeure une énergie. Ce *æra* l'œuvre. Elle reste marquée par son "séjour" en la saillance, y a pris ses "colorations", y subit ses premières contraintes, puisqu'elle manifeste à sa façon la saillance. On sait aussi que ce travail ne s'effectue pas autour d'une seule saillance mais aussi en relation avec la saillance d'un Axe voisin, de sorte que tout un pan du champ littéraire est activé. Cette double entrée crée les conditions d'ouverture d'un espace où l'œuvre s'instaure, tissant ses rapports entre ses deux saillances rivales. Ce que nous observons, c'est une matérialisation progressive, une solidification d'apparition, moins de l'ordre du solide que de l'énergie. Parler de "double entrée" qui ouvre un espace vide parce que deux pôles tirent à hue et à dia, c'est soutenir comme condition originelle et transcendante l'existence d'une "rencontre" : on ne saurait parler d'autre chose, la parole ne se fait pas ailleurs, elle est tentative pour gérer ce vide soudain présent que nous ne voyons pas parce que nous jugeons de la rencontre comme d'une proxémie, d'un choc et d'un remplissage (notre route est barrée, nous sommes heurtés même heureusement) là où l'analyse découvre que sur le lieu de l'accident les deux trajectoires ont créé une irrégularité, un potentiel n'appartenant ni à l'une ni à l'autre, l'enjeu d'une occupation nouvelle d'une nature différente. C'est dans cette niche que l'invention se place comme un effet de réaction et d'immunisation.

En effet, l'œuvre devient récit, discours, localisation. Ce sont les trois formes par lesquelles l'énergie de l'auteur se matérialise (s'échappant du moule de la saillance). *Il faut dire quelque chose (récit), le dire avec des mots (narration), l'installer quelque part (lieu)*. La saillance a servi

à cette concrétisation parce qu'elle se montre souvent déjà comme des histoires, des images, des références d'ordre littéraire. Mais on aurait tort de considérer cette solidification comme le bloc d'une statue : ce qui est apparu est la mise en ordre dans une direction d'atomes jusque là non vectorisés.

Enfin, cette énergie nouvelle - l'œuvre - a besoin de s'évacuer et le fait en allant vers une saillance dite d'arrivée parce que le but de toute œuvre est non seulement d'être connue, donc de changer là encore de plan mais surtout de déployer un mouvement entre des préoccupations humaines, de relier des saillances entre elles pour savoir que ces saillances (limites mythiques, traits passionnels, corrections réalistes) sont un enjeu essentiel pour la conscience. La saillance d'arrivée joue ce rôle, recevant une énergie, la conservant et la complétant. Toutefois, l'œuvre peut "manquer" cette relation (erreur de trajet, faiblesse du débit, absence momentanée de la saillance d'arrivée) ou la réussir. Il revient donc à l'analyse d'étudier comment se construit l'œuvre : certaines opérations ou choix altèreront la relation ; d'autres seront meilleures. Par ce biais, peut s'établir une esthétique objective, du moins dans ses principes, dont l'ambition peut faire sourire, mais que le modèle impose comme voie possible.

A. Points névralgiques :

Chaque Axe (M, V, E) est à la fois le lieu des valeurs ou modes d'écriture, le lieu des saillances, et aussi le lieu du jugement. Mais comme un trajet grâce à l'œuvre relie ces différents points sis en chaque Axe, comme tout déplacement indique un mouvement de compréhension, un ébranlement nécessitant une réponse, nous pouvons dire que se révèle là l'existence d'une Esthétique. Recherche d'une sensation, visée d'une émotion, l'Esthétique se définit comme la cible, le but à atteindre, la certitude d'une résonance car le jeu des saillances (telle saillance entre en rapport avec deux saillances pris sur deux Axes différents) est de trouver l'"accord" qui convient pour qu'entre elles la résonance se fasse.

De plus, indépendamment du fait qu'une œuvre est très connue ou peu (cf. supra bassins de la célébrité), en se dirigeant vers un Axe et ses saillances, elle est contrainte à se définir selon un "extérieur", en dehors de son lieu d'origine, c'est-à-dire dans le cadre d'une esthétique que l'on peut alors fonder. Ce n'est plus une affaire de goût marqué par des déterminismes locaux et des habitudes (aspect traité par le modèle dans sa partie consacrée à l'obtention de la célébrité dont la complexité est manifeste), il s'agit de la *correction d'un rapport entre saillances* qui fait de l'œuvre un parangon de vertus esthétiques pures - comme il nous est loisible de reconnaître la valeur d'une œuvre sans pour autant à tel moment de notre vie l'aimer et l'apprécier -. La saillance d'arrivée va imposer à l'énergie de l'œuvre ses délimitations pour réaliser le rapport correct. Elle va la "canaliser", l'orienter et la métamorphoser pour la tirer vers soi. C'est pourquoi, toute esthétique a ce double visage : constructions de relations et valeurs esthétiques inhérentes à l'appartenance de chaque saillance à un Axe. Toute saillance s'actualise certes dans le désir d'un créateur la prenant en otage, elle s'actualise aussi dans un rapport de rivalité avec une autre saillance, mais elle porte en elle les propriétés de son Axe jouxtant un domaine non littéraire servant alors d'amplificateur : l'œuvre y trouve un terrain où résonner, où manifester sa portée universelle, en dehors du bassin strictement littéraire où elle s'est élaborée (les saillances de ces deux Axes se sont actualisées selon un rapport interne, inhibant la fonction de paroi des Axes, parce qu'il faut concentrer l'énergie créatrice, créer un potentiel et non pas se laisser attirer par les champs voisins). C'est pourquoi elle tend vers l'acquisition de cette saillance-cible située hors de son lieu de naissance. Il lui faut cette expérience qui renvoie à ce que nous pensons de l'esthétique.

Il peut y avoir un tel écart entre le couple de saillances de départ et la saillance d'arrivée, que l'œuvre qui réalise cette relation, grâce à un mode de construction adéquat, ne pourra qu'être un chef d'œuvre. Or, ce que l'on peut attendre d'une esthétique, c'est justement de nous dire qu'une œuvre est meilleure qu'une autre, non pas pour adhérer à des canons tout faits et que l'œuvre vérifierait, mais pour établir des proportions et des harmonies sur fond de risques dus à

des rapprochements de saillances dont la simple combinaison est élevée (2058) et auxquels il convient d'ajouter comme modalisateurs premiers des valeurs (10) et des modes d'historisation (4).

1) Catégories esthétiques (résultant de la nature des Axes) :

Que chaque Axe avec ses saillances définisse ses effets esthétiques, provient de son rôle d'interface qu'il joue. L'œuvre venant à se heurter en tant qu'énergie à l'un d'eux provoque par son impact une vibration sur cette paroi-membrane ainsi alerté. On imaginera chaque Axe comme d'une matière différente si bien que le son rendu ne saurait être le même, ou alors que tous les trois sont de matière identique mais que le domaine qui est derrière est de nature différente et produit donc cette variation du son. Peu importe véritablement. L'Axe V est une frontière du champ littéraire d'avec d'autres domaines s'inquiétant du réel, l'Axe M de même se déploie en bordure de la sphère religieuse et l'Axe E côtoie des mondes psychologiques singuliers. Si le champ littéraire émet des valeurs que chacun peut percevoir en raison d'une "aïsthésis" indifférente au fait que l'on ne soit pas créateur ou tenant de ce champ, c'est en vertu de ses trois frontières ou interfaces. Quant aux catégories esthétiques que la tradition nous apporte, il ne semblera dès lors pas anormal qu'elles se divisent en trois groupes.

Ainsi, le logicien français R. Blanché⁶⁷ n'a pas manqué d'en définir trois, comme bien d'autres avant lui. Les rapports du Beau avec le Bien (Platon), avec le Vrai (Aristote), avec le Sensible (Plotin), montrent l'ancienneté de la question, et l'on ne saurait la réduire à ces trois noms.

La première catégorie qu'envisage R. Blanché, est celle du Beau, marqué par sa préférence pour la Forme pure et immobile, le contour net et intelligible, l'organisation spatiale claire : "le beau appelle le solide, il requiert pour se réaliser une matière dure - marbre, onyx, émail - il exige une délimitation nette, une structure ferme, aisément perceptible" (p. 88). Cette catégorie universelle "peut prétendre à l'objectivité". Nous pouvons sans difficulté l'assimiler à l'axe V.

La deuxième est celle du Poétique, catégorie récente (non qu'elle n'ait pas toujours existé, mais qui a mis du temps à être admise et nommée de façon consciente) qui a trait au vaporeux, à la rêverie, à l'intime, et donne à l'art sa fonction onirique où l'évasion et l'imprécision sont essentielles : "Toute structure, fortement accusée, trop immédiatement lisible, fait obstacle au charme poétique" (p. 89) ; subjectivité valorisée "au sens de singularité, d'insularité, d'insularité monadique", intimité de la conscience, sympathie de deux âmes, valorisation du Moi. Nous ne pourrions pas mieux définir l'axe E.

La troisième est celle du Sublime qui évolue aussi en gracieux et joli. Catégorie issue de la tradition gréco-latine. Il y a un paradoxe du sublime : "nous sommes frappés de stupeur devant l'insolite, l'énorme, et nous y sentons une sorte de menace pour notre sécurité morale et même physique" (p.96). Son spectacle trouble notre inquiétude par son anormalité : "le sublime nous effraie et nous attire, et il nous attire en raison même de l'effroi qu'il suscite en nous" (p.99). Ou encore, le sublime est "le sentiment de quelque chose qui surpasse toute limitation et toute mesure, nous ouvrant ainsi une perspective sur l'infini" car "il est au-dessus de l'ordre de la nature, c'est-à-dire qu'il a quelque chose de proprement surnaturel" (p.102). Conclusion : "il nous fait passer d'un stade esthétique au stade éthique, puis de là nous promet au stade religieux" (p.102). Cela définirait excellemment ce que nous savons de l'axe M.

Ces trois catégories esthétiques si conformes aux trois Axes n'en sont pas moins trop immuables et globales, si l'on considère par exemple que les saillances sur chaque Axe sont au nombre de 7 et modulent chaque fois le sentiment esthétique. De même, si les saillances de l'Axe V sont construites sur la notion de polarisation exclusive, celles de M optent pour l'enchâssement, et celles de E pour l'accumulation, de sorte que ces lois de construction doivent avoir leur reflet au niveau des catégories esthétiques et servir à dire le fonctionnement interne du jugement en

⁶⁷ Des Catégories esthétiques, Paris, Vrin, 1979.

cause. Par exemple, l'on voit bien que le Sublime tient d'une gradation vers l'infini (échelle) comme le mythe est transgression d'une limite et intègre un avant et un après. R. Blanché, d'ailleurs, le laisse entendre puisque le Sublime se dégrade souvent en gracieux et en joli selon une intensité decrescendo : au sentiment d'inquiétude succède le sentiment de plaisir (séduction, affabilité, chatouillement des sens, mièvrerie et voluptuaire), selon de nombreuses gradations. Autant de traitements observables quant aux saillances de cet Axe. Pourtant, il s'agit de la même catégorie, celle de l'attirance pour un spectacle "anormal" (inquiétant ou apaisant). Mais que de mythes sont traités ainsi de façon gracieuse ou voluptuaire ! Les mêmes gradations sont donc à construire sur les deux autres Axes.

La catégorie est donc moins une et simple que d'intensité variable : ce qui vaut pour M (le Sublime et Gracieux), doit être envisagé pour E (le Poétique) et V (le Beau). Chaque saillance sera affectée d'une intensité variant en fonction de sa position sur l'Axe et selon la force même de l'œuvre qui s'en approchera : plus l'impact sera fort, plus la saillance vibrera et fera vibrer l'Axe. Ce sera comme un indice de la réalisation de la relation⁶⁸. La valeur esthétique dégagee (sur l'Axe M, est-ce sublime... est-ce gracieux?) mesurera la force de l'énergie de l'œuvre, comme le choix d'une saillance d'arrivée impose de vérifier si la construction de la relation est correcte. Il n'empêche que très simplement l'on aimerait dire que si le couple des saillances de départ qui décident de la naissance de l'œuvre forme un ensemble "excédentaire" par rapport à la saillance d'arrivée, alors le choc sera plus violent que si la saillance d'arrivée égalise l'addition des deux autres. L'effet esthétique en sera plus net et évident. Mais ce serait privilégier une quantité de force et non la nature de cette force : il y a, à l'intérieur de l'œuvre, une construction compensatrice fondant la relation, de l'ordre de l'équilibre, qui semble plus propre à faire "tinter" la saillance d'arrivée de la façon la plus juste. Au lieu de n'être qu'un choc qui trouerait la paroi de l'Axe, il faut partir de l'hypothèse d'une mise en mouvement habile. Un coup d'archer ne vise pas à rompre la corde.

Fonder une science de l'esthétique devrait passer par ce double projet autant expérimental (comparaison d'œuvres usant de mêmes saillances au départ et à l'arrivée de façon à étudier leur formule et leur force) que théorique (à partir des faits observés, établir quelles tendances générales sont les plus habiles à un effet esthétique réussi). Dans chaque cas, tout invite à nous recentrer sur l'œuvre même et sur la construction de sa relation.

2) Traversée d'un damier :

L'œuvre littéraire se présente sous trois aspects obligés par l'emploi du langage qui déjà servait à structurer le champ littéraire selon trois Axes, considérant qu'il y a, par le langage, ordre, évocation et expressivité. L'œuvre fait donc écho au champ qui la porte, en est une miniature parce qu'elle ne peut se constituer que grâce à un récit (succession ordonnée et surtout existence d'événements comme d'une "matière" à raconter), une localisation (description d'un aspect localisé de la réalité simulé par les mots l'évoquant), un langage ou style de narration (façons de dire - à la fois discours plus personnel et récit plus neutre - propre à chacun, à certaines circonstances, différenciation inventive constante, données et informations modulées). Certes, ces trois modes de manifestations sont unifiées : le récit n'existe pas sans les mots le racontant ; de même, la localisation. Et la narration ne peut pas parler de rien. Etc. Mais l'on peut ainsi rendre compte du travail de la saillance investie par un désir et le transformant en trois sources d'écoulement, à savoir autant de façons propres au champ littéraire ou qui peuvent s'y inscrire. Si nous les séparons, c'est pour tenter de visualiser par une intuition spatiale les effets que produit la saillance : la saillance aide à une triple matérialisation formelle irréductible, propre à la Littérature. Semblables à trois écoulements, ces trois manifestations intimement liées sont les fils directeurs d'une énergie nouvelle mais selon les cas, *elles seront affectées de valeurs relatives*, subiront des contraintes, choisiront entre différents possibles, redéfiniront des équilibres.

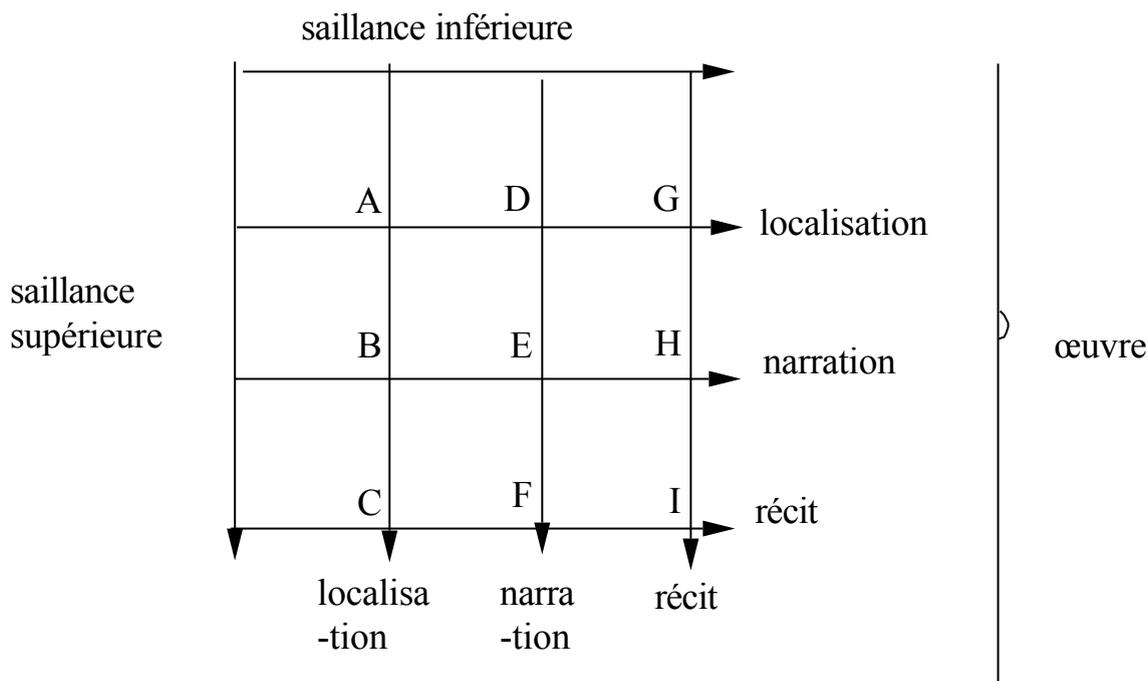
⁶⁸ De façon imagée, ce sera la mesure du "débit": la saillance arrête un fluide et l'évacue dans un certain sens (relation) selon un débit ou une vibration (esthétique).

Rien n'est plus important que de partir de cette intuition propre à tout bon lecteur d'une œuvre, que cette dernière s'écoule selon un plan dont on devine parfois les nécessités (vu le contexte, telle image devait forcément apparaître ; tel enchaînement s'imposait...) moins parce que l'auteur a failli dans son projet de maintenir un suspense, qu'en raison d'un sentiment obscur que le meilleur équilibre possible était alors celui-là, qui pouvait éviter la facilité comme l'in vraisemblable. Une unité se constitue qui ne nuit pas au plaisir de l'imprévu mais qui justement y prépare et le fait alors apparaître comme tel. Non seulement notre intérêt vacille entre des descriptions, des narrations variées, des récits objectifs ou des confessions, mais aussi à cette alternance s'ajoutent, par exemple, des successions de descriptions nouvelles quoique germant les unes des autres, comme pour ne pas rompre une unité interne s'affirmant.

Etablissons alors un système où de l'énergie issue de la saillance s'écoule et subit des bifurcations, franchit des seuils, et déploie peu à peu un tracé, selon des arrangements imprévisibles, mais sentis comme utiles et valables (au moins par l'auteur) puisque le lecteur a le sentiment d'une mobilité interne et de fixations éphémères comme si, en certains points, "se nouaient" les significations essentielles pour le bon déroulement de l'œuvre.

Or, ces "nœuds" ne sont pas seulement enchaînements d'actions (récits de rencontres ou d'actions), ils s'établissent au niveau expressif (stylistique, effets de parole, narration), et local (un lieu investit l'autre). Nous reconnaissons là un peu de cette triple matérialisation en cours, en ces endroits névralgiques affectés par un autre écoulement ou par des équilibres internes amorcés.

Le plus économique est alors de poser ce qui suit : l'œuvre naît dans l'espace d'une tension entre deux saillances issues de deux Axes différents, de sorte que cette tension se manifeste par des heurts qui proviennent de cette double source. Un double écoulement (quoiqu'optant pour l'une, l'auteur n'en amène pas moins dans son œuvre l'énergie accumulée par l'autre saillance) circule dans l'œuvre. La rencontre de ces deux flux dont l'un est plus fort que l'autre (celui de la saillance privilégiée) compose un treillis de 9 points. Chacun des flux prendra, en effet, une triple forme : localisation, récit, et narration dont l'ordre est intervertible et la puissance inégale. Leur croisement donne ces neuf points, précieux pour définir une représentation de ce que la tradition a nommé "nœuds" du récit sans jamais en identifier la nature.



Ces neuf points révèlent autant d'endroits à l'intérieur d'une œuvre où des modifications auront tendance à se manifester.

Ils ne sont pas successifs et tous ne sont pas obligatoirement utilisés dans l'œuvre ; dès que l'un est en cause, il faut poser que cela signale la présence des deux flux, leur confrontation et la recherche d'un équilibre.

Ces points servent à traduire simplement le sentiment de déroulement ou de modification que ressent le lecteur ; au cours de sa lecture, il sent qu'une nouvelle orientation se fait, ou qu'une métaphore en remplace une autre s'il lit un poème, ou qu'un sens en côtoie un autre et le trouble, etc.

Nous optons pour la notion de "points" de préférence à "niveaux" ou "contrastes", terminologie qui répond à une perspective stratifiée que nous n'avons pas. Nous tentons une autre problématique, fondée sur une dynamique où les points singuliers sont des degrés d'intensité ou d'espace compactifié, germes de plusieurs fonctions, bords de plusieurs espaces. Pour rendre commode l'appellation, nous symboliserons le flux formel "localisation" par l s'il vient de la saillance supérieure, et l' pour la saillance inférieure. Pour la narration (langage), nous écrirons m et m' (choix de mots). Pour le récit, disons : n et n'.

Soit l, m, n et l', m', n'.

Il reste à savoir comment s'effectuent les rencontres entre l et l', m et m'; ..., puis entre l et m', m et l', n' et l... Soit deux classes distinctes, l'une de mélanges homogènes, l'autre hétérogènes. Leur rencontre suppose auparavant le déroulement d'une trajectoire propre à chacun de ces flux et si l'on définit l'écoulement global issu de la saillance comme une aire, on décidera de trois flux parallèles plus ou moins proches entre lesquels la "navette" de l'écrivain court et dessine une courbe ample ou serrée. Cependant cette aire se déployant en présence d'une aire semblable se frottant à elle, voit se constituer des froissements et des plis où le regard se doit dédoubler pour saisir ces entrelacements en cours. Ces lieux ont bien la nature de points singuliers permettant de modifier une trajectoire, de fonder une alternance et un spectre de possibles.

La physique de ces rencontres demeure simple. On obtient cinq types de confrontations éventuelles aboutissant à un équilibre momentané : (nous prenons d'abord le cas de mélanges homogènes qui différera peu de l'autre cas)

a) les deux flux convergent et s'augmentent : cette fusion est assimilable à l'élévation à la puissance du flux primordial, selon un effet synergétique. Doublement d'aires, augmentation de volume si bien que les distances sont distendues inexorablement de plus en plus, les mouvements s'amplifient de façon méthodique, les formes s'accroissent à l'excès. La fusion suppose que tout élément d'une saillance trouve un égal répondant dans l'autre, ce qui provoque ce gonflement général reconnaissable par exemple dans ce que l'on nomme "souffle épique", "anoblissement", "superposition de plans". Le sentiment qu'une totalité est atteinte provient de cet agrandissement d'aire, de ce processus de distension permanente qui s'achève alors par quelque explosion, par un effet final de rupture ou de propulsion sur un autre plan. Une discontinuité achève l'épopée. Nous le noterons ainsi : l^2, m^2, n^2 ;

b) les deux flux s'associent, chacun restant lui-même, comme deux flux parallèles allant de conserve, et donc trouvant une direction commune médiane : ce parallélisme (comme en une œuvre musicale symphonique) permet le rapprochement et l'harmonisation. Se développe entre ces deux flux toute une zone commune autour d'un point de pivotage dont le propre est de fermer progressivement l'angle qui les sépare. Ce point d'éclosion arrête leurs deux mouvements, se déplace vers l'avant pour que se réalise derrière le parallélisme en cause. On ne peut qu'identifier ce processus à tout mouvement "lyrique". Le spectacle offert de ce point d'où l'on voit les deux plans se rapprocher engendre l'émotion (de l'angoisse - retarder le mouvement - à la joie - l'accélérer, le maintenir -), c'est-à-dire un mouvement interne identique : la sensation se mue en émotion lorsqu'il y a perception d'une inéluçabilité, d'un mouvement irréversible, de l'apparition de trajectoires conjointes parce que cette unification avec ou sans heurt final par la découpe qu'elle crée d'un espace vide produit sur les sens une place où se loger. Après tout, il suffit de deux avions volant côte à côte dans un ciel bleu pour créer une émotion lyrique ! Ou deux cygnes se mirant dans l'onde...

Nous le noterons avec le signe + : $l + l', m + m', n + n'$. Soit aussi : $2l, 2m, 2n$;

c) les deux flux s'établissent l'un au-dessus de l'autre dans une relation de "camouflage" ou plutôt de référence ou d'englobement. Un flux en cache un autre, et l'avoue, comme dans une rotation, un liquide peut entraîner un autre plus dense et plus central. Un point aveugle terriblement efficace se constitue selon différents degrés proportionnels à la puissance d'englobement : l'englobé résiste à sa disparition et se condense d'autant qu'il doit se cacher, se chargeant de valeurs opposées et négatives. Il s'ensuit qu'un renversement brutal de perspective (saut à des fins de survie) se produit alors souvent, attendu ou créant la surprise et si caractéristique d'un point singulier. Une dramatisation est alors à l'œuvre.

Soit : $l - l', m - m', n - n'$. En effet, cela suppose que l est supérieure à l', etc., donc qu'il y a englobement;

d) un des deux flux provoque l'interruption momentanée du second flux, le coupant, l'abrégéant ou brisant son unité. L'un pénètre dans l'autre et l'émiette en plusieurs parcelles s'éparpillant mais le processus n'a de fin que si les parcelles sont de plus en plus petites, si une poussière se forme, de sorte que plus aucune résistance ne bloque la propagation du flux principal. Cela ressemble alors à la propagation d'une lame de fond ou d'une onde de choc dont l'effet évident est de briser en mille morceaux ce qui lui fait obstacle. Ce qui paraissait solide, cohérent et articulé, devient "éclats", c-à-d se présente sous un jour ridicule, informe, sans fonction, à l'égal d'une mécanique cassée. Cela convient parfaitement à la virulence critique (pamphlets, satires, dénonciation, effets "expressionnistes"...) ou à la force du rire qui "éclate" soudain (comédie, etc...) d'un flux correcteur (bon sens) sur un flux rendu incontrôlé et halluciné.

Soit : $l' : l, m' : m, n' : n$; (et l'inverse);

e) Ces deux flux s'affrontent, l'un potentialisant l'autre, selon une alternative où l'un est incompatible en même temps que l'autre. Logique du tiers exclu. Le projet d'un flux n'est plus de détruire l'autre mais de le réduire à néant, de le faire disparaître. La rencontre se fait sur le mode de la négation totale, façon de montrer la fatuité ou l'inexistence ("flatus vocis") de l'autre. Ce que l'on en garde, c'est une image illusoire qui sert à exercer sa force de conviction et à la faire valoir. Tout essai de les rapprocher s'ouvre sur l'ambiguïté que l'on s'empresse alors d'éliminer comme vraisemblablement incompatible. Tout effort de convaincre, d'argumenter, d'affirmer une

préférence tendra naturellement à emprunter ce type de rencontre. La logique en est l'arme absolue.

Soit : $l + l' = 0$, ou bien $l \vee l'$, etc. que nous pourrions ainsi noter.

Cette symbolique ne doit pas faire illusion : elle est avant tout notation et renvoie moins à une algèbre qu'à une idéographie commode.

Les points nommés A, E, I sont ceux où le similaire va au similaire : - une localisation en rencontre une autre (A), soit l/l' ;
- une narration (ou façon de dire, expression stylistique individualisée) se conjugue à un autre (E), soit m/m' ;
- un récit en croise un autre (I), soit n/n' .

Chaque fois, l'auteur choisit un mode d'équilibre parmi les cinq équilibres ci-dessus. Ainsi, A1, A2, A3... A5, E1...E5, I1...I5 où 1,2,3,4,5 symbolisent un des points d'équilibre sus-dits.

Le modèle suggère alors que deux voies s'ouvrent :

- qu'advient-il sur les autres points (lorsque m rencontre l' , etc.)?
- y-a-t-il même mode d'équilibre choisi en A, E, I ou bien pourrions-nous combiner par exemple A1, E4, et I3, et ainsi de suite?

On devine toutefois que certains équilibres doivent être incompatibles (de même que le lecteur "sent" parfois que telle image ou effet stylistique était déterminé). *Dès que certains équilibres ont été choisis, des reports non-obligatoires mais contraignants s'exercent sur localisation, narration ou récit quant à leur mode de traitement.* L'auteur confesse souvent qu'il était conduit comme par une nécessité (non pas forcément celle du vraisemblable ou de la coutume ou du refus de la coutume, mais une nécessité inconsciente défiant le dessein immédiat). L'œuvre se fait à son insu, le dirige quelque peu, tend à trouver sa structuration. Une fonction se construit par différentes tangentes en plusieurs points tracées.

Avant d'aborder ces deux nouvelles questions, revenons aux points A, E, I où se rencontrent les trois flux respectifs des deux saillances et où un des cinq équilibres est possible.

Ce que nous entendons est simple : l'auteur nous dit où (ubi) a lieu le récit qu'il débute (il décrit ou non ce "quelque part"; d'autre part, ce lieu doit se comprendre parfois comme un ensemble d'endroits de même nature quand surgit (peu à peu ou soudain) une localisation concurrente d'une nature radicalement autre. Si les premiers lieux étaient "réalistes" (Axe V), la présence d'un lointain (mythique) ou d'un espace de réalisation personnelle (Axe E) vient, par exemple, altérer l'image de la localisation première. En effet, on remarquera que tout récit est affecté par des changements agrandissant de plan (l^2), des conciliations émouvantes de données spatiales ($l + l'$), par des superpositions et entrelacements dramatiques de références spatiales ($l - l'$), une parcellisation satirique de "centres" d'intérêt ($l : l'$), des alternances dialectisées de lieux fortement symboliques ou devenus symboliques ($l \vee l'$).

Le cas le plus probant est dans le genre le plus contraire à la localisation variée et changeante, le théâtre (classique ou moderniste : cf. En attendant Godot, par ex.). La neutralité du lieu scénique (une chambre, un corridor, un lieu vague...) renvoie à quelque autre lieu rendu virtuel (la cour, une capitale, le lieu d'une bataille, un endroit chargé de souvenirs, etc.) mais qui porte en soi la vertu de "perturber" le lieu scénique même (dès qu'une nouvelle en provient) et donc impose soit un changement de décor à la limite, soit simplement une autre perception de la fonction du lieu scénique (Dans La Mouette de Tchekov, un bord de lac - villégiature mondaine - devient lieu d'embrasement amoureux, conflictuel et théâtral même).

Il en sera de même pour la narration (virtuosité de deux modes d'expression s'originant dans deux conceptions différentes) et le récit (deux récits rivalisant et quasi simultanés) et il apparaît qu'une décision s'organise autour de ces trois points A, E, I. On dira par expérience que l'auteur commence aussi bien avec le flux de la saillance "inférieure" qu'avec celui de la "dominante" : il est fréquent d'avoir un récit débutant par un écoulement circonstanciel pour bien faire ressortir l'arrivée du flux impétueux issu de la saillance privilégiée, qui va animer l'œuvre

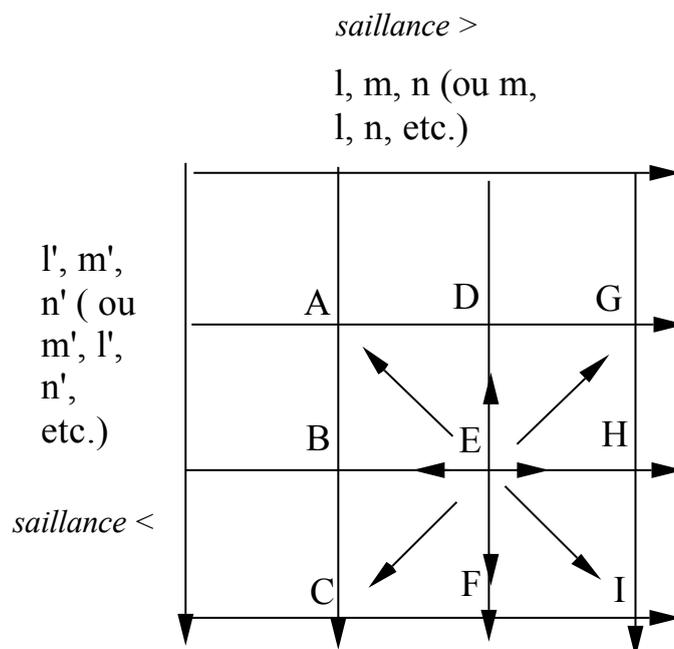
selon différents équilibres. Le modèle nous accorde de prendre en compte toute une stratégie faite de passages d'un point de vue à l'autre, de renversements de nature et d'équilibre, d'écoulements surgissant de plusieurs horizons. Et c'est ce à quoi nous tenions : délivrer une image qui s'approchât au mieux d'une tournure vivante.

Considérons les autres points (B, C, D, F, G, H), ceux où un flux d'une saillance et d'une essence différente de la leur vient à s'exercer sur le flux qui est le leur. Cette influence paraît inévitable : ainsi, la présence d'une localisation issue de la saillance 1, après avoir affecté la localisation de la saillance 2, peut "altérer" la narration ou le récit qui se faisaient à partir de la saillance 2, mais aussi par voie de conséquence, on dira que cette localisation l rencontre le récit n' ou la narration m' avant même d'avoir heurté la localisation l'. Il faut considérer que la rencontre des deux flux provoque une tension - même si c'est momentanée - qui tend à évacuer son énergie et donc à alerter les autres points proches. C'est à l'intérieur même de l'œuvre que s'opère cette répartition des énergies, c-à-d selon la représentation du damier que nous en donnons. Or cela n'est possible que de trois façons : soit obliquement, soit dans le sens où s'écoule le flux le plus fort, soit dans le sens inverse aux flux eux-mêmes qui sont comme rejetés en arrière. Cela a pour effet d'activer les points environnants.

La différence de nature des points se révèle ici : les points A,E,I bouleversent bien plus l'équilibre entre les deux saillances (ces flux de même nature imposent l'urgence d'une stratégie sur le mode d'équilibre à choisir) que les points B,C,D,F,G,H (leur équilibre est un dosage que corrige par répercussion le contact qui a eu lieu en A,E,I). Les points A,E,I seront dits névralgiques, les autres consécutifs.

Certains points ne seront pas engagés dans ces perturbations. On doit donc supposer qu'ils sont maintenus à l'écart de façon délibérée et que seule la rencontre d'un flux les active pour la formulation de l'œuvre.

Triple évacuation par les points A, E, I mais leur position à l'intérieur du damier est à observer : le point E présente le plus de possibilités pour évacuer son énergie. Sera placé alors au centre le couple qui pour l'écrivain a le plus d'importance, que ce soit l/l' ou m/m' ou n/n', de manière à bénéficier de cette position centrale. E ne symbolisera donc pas toujours le couple narratif (m/m').



- 4 obliques : E-A, E-C, E-I, E-G

- (les points A et I, ainsi touchés, sont potentiellement plus sensibles)
- 2 répercussions (de même sens) : E-F, E-H.
 - 2 renvois (de sens inverse) : E-D, E-B.

Tous les points du treillis peuvent donc être atteints et avoir à choisir un nouvel équilibre. Mais parmi ces huit possibilités, l'auteur en a privilégié surtout une étant donné qu'il est contraint par le déroulement du récit, la nécessité d'une succession progressive (seule la poésie peut prétendre à un certain polyphonisme).

Ce point E est un moment crucial dans le récit commencé (alors que le poème en fait souvent son point de départ) : il peut être dû à un changement de lieu (localisation), à un événement (récit), ou à un effet de style (narration).

Du point E, s'effectue la division des écheveaux, c'est-à-dire des trois flux. Précisons.

a) Ce que nous signifions par là, c'est que le récit va centrer son intérêt, tour à tour sur les autres flux tant de la saillance dominante que de celle dominée. Les différents points l'expriment. Auparavant, localisations, récits et narrations ne sont pas encore dissociés jusqu'à ce que surgisse le fait enclencheur. Une certaine uniformité régnait (où l'auteur en privilégie surtout une) jusqu'à l'intrusion perturbante d'un fait ou événement. A noter que le point E peut être immédiat (construction in medias res). Il est le centre organisateur nécessaire à l'amplification de l'œuvre puisqu'il affecte les points environnants et voit ainsi parfois sa présence dans ces effets de résonance.

Le lecteur a bien cette impression de balancement qui le fait se polariser sur un héros, puis sur un lieu, ou sur un certain ton de récit et ce, dans l'ordre que l'on veut. Et il va de l'un à l'autre, persuadé de suivre la même histoire et conforté dans son intérêt par ces changements de "points de vue" (en fait de points) que l'on peut maintenir ensemble selon quelque "magie" cachée ou non.

b) L'obscureté correspondra à un récit s'élançant à nouveau, et se complexifiant (péripiéties) ; la répercussion renverra à un renforcement, par itération, du récit, ou à une orientation radicalement autre (coup de théâtre) ; le renvoi vaudra pour déjouer le récit, le dénouer, modifier ses données originelles. L'expérience devra vérifier ces supposés.

Chaque fois, cela aura pour effet de "réveiller" les points du treillis, c'est-à-dire d'amener deux flux à se rencontrer, à manifester le choix qu'ils offrent entre certains possibles.

En résumé disons que l'énergie qui émane du point E n'a pour fonction que de favoriser le croisement des flux comme la navette du métier à tisser. D'autre part, du point ainsi excité, surgit à son tour une tension qui ira affecter un autre point, et ainsi de suite, jusqu'à consommation du récit (qui n'utilise pas tous les points obligatoirement).

Mais si l'on comprend assez bien qu'un lieu en remplace un autre, ou qu'un récit surgisse face à un autre, ou qu'un style s'efface dans un autre, (soit toujours les points A, E, I), l'on peut s'interroger quant aux autres combinaisons. Que signifie-t-on, par exemple, lorsque l'on dit qu'une localisation affecte et rencontre une narration de la saillance opposée (soit : l, n') ou qu'une narration agit sur un langage (n, m')?

Pourtant, rien n'est plus simple à concevoir et à vérifier : ce seront toutes les plages à l'intérieur d'un récit, où l'écrivain passe d'une certaine "isotopie" (plan assez cohérent de significations) à une autre et en déploie le contenu (verbal, local ou narratif) selon un mode d'équilibre, où le choix élaboré se répercute et s'établit sur les autres flux. Il est obtenu un étoffement substantiel utile au projet de l'œuvre.

Or, cette répercussion nous paraît être contrainte par la préférence décidée sur les points névralgiques A, E, I.

Lorsqu'un des cinq modes d'équilibre a été adopté, son énergie se diffuse vers les autres points et un certain mimétisme alors s'observe, car les autres points auront tendance et bénéfice à l'adopter aussi (ne pas le faire correspond à des passages plus faibles, ceux où le vieil Homère sommeille parfois, ceux où le gratuit et factice et habituel se substituent à des harmoniques secrètes). Une certaine homogénéisation s'effectue, qui donne au récit son unité "syntaxique" et

contraint ainsi, entre différents possibles, un récit, ou une localisation, ou une narration, dans leurs éléments constitutifs. C'est ce sentiment de ce que l'on pourrait appeler "unités reconduites" qui habite le lecteur - non qu'il devine la suite du récit et ses surprises - mais parce qu'il apprécie une "mise en forme", un arrangement secret, qui lui semble un approfondissement et une vraisemblance.

Si changement de mode d'équilibre il y a, alors il faudra en voir l'origine en A, E, I qui, au cours du récit, peuvent être atteints : un autre mode d'équilibre peut alors être choisi et avoir son propre effet de répercussion. Sans effet de répercussion, une grande partie de ce nouvel équilibre trouvé disparaîtrait et rendrait l'invention inutile ou trop discrète.

La formule, pour l'heure, est donc constituée comme suit : - un certain nombre de points touchés ;

- un certain ordre adopté par le choix de ces points ;
- un mode d'équilibre se répercutant (partant d'un point névralgique) sur les points touchés ;
- la possibilité grâce aux trois points névralgiques (A, E, I) de modifier ce mode d'équilibre et de répercussion.

L'on comprend, devant l'instabilité constante qui règne en l'œuvre, cette difficulté fondamentale de l'écriture, dont il est souvent parlé : trouver le mot juste, la situation vraie, la localisation signifiante (recherche d'un emboîtement correct). L'équilibre est sans cesse à refaire, sur chacun des points. Les erreurs et faiblesses viendront d'une répercussion incomplète, omise, falsifiée. La force de l'œuvre résidera dans sa capacité à faire vibrer les points du damier (trajets multiples faits de retours, d'enchaînements ou d'écarts, définitions de zones "alertées" ou non-troublées", tracés internes d'un dynamisme), ce qui impose l'invention de solutions là précisément où l'équilibre est à appliquer de façon adroite, à reconduire ou à modifier.

B. Calcul de la formule :

Comment donc se définit ce choix d'un équilibre à l'intérieur de l'œuvre? Comment ne pas le laisser à la seule intuition de l'écrivain ou à la main invisible du hasard? C'est cette dernière voie qu'il faut explorer, qui met en rapport le couple des saillances de départ avec la saillance d'arrivée, celle qui fonde un horizon à atteindre et à faire partager. Il faut faire correspondre deux séries, les lier par une équivalence telle que leur rapprochement s'affirme correct et pensable. C'est pour cette raison que nous utilisons le mot de "formule", posant que la validité d'une œuvre repose en premier lieu sur la construction de sa formule (de même qu'une phrase mal construite logiquement - et non syntaxiquement seulement - n'a pas de sens). Il s'agit de dire que l'organisation interne se prête à une relation externe et y trouve alors sa réalisation, là où une clôture sur soi semblerait signe d'autosuffisance louable. Pourtant cette articulation, ce passage d'une unité constituée à une extension vers un autre point du champ littéraire nous paraît convenir bien plus à l'idée de l'œuvre comme une énergie s'évacuant qu'à celle d'une énergie stockée, bouclée ou solidifiée.

On sait, déjà, que le nombre de résolutions d'équilibre (les points du damier) a une incidence sur la qualité de l'œuvre : complexité plus grande, validité plus forte (capacité à produire ses effets).

Mais il reste à comprendre, en second lieu, en quoi une formule faite d'équilibres nombreux et idoines, peut établir une relation valable (p) avec la saillance d'arrivée sur l'Axe 3 : $? d \rightarrow p (? d) = ? a$.

Le défaut de la représentation par un damier est de faire croire à la stabilité de sa forme, à l'égalité des carreaux entre eux alors que de toute évidence l'accès à un autre point s'effectue selon des distances variables, étendant un côté ou le contractant, déformant l'aspect du damier par tout un processus lié à l'exploitation de l'équilibre trouvé. Car c'est dans ces variations que l'on voit comment l'énergie issue des deux saillances de départs (Axes 1 et 2) (l'une dominant l'autre) se "délite" peu à peu en flux d'énergie (œuvre) afin que la saillance de l'Axe 3 capte cette

énergie : si le délitement n'est pas suffisant, il y a "achoppement" (paquets d'énergie se fracassant).

Rappelons le rôle d'une saillance : éponger le fluide de la prégnance et le réorienter grâce à un dispositif (propre à la saillance) ou réinvestir en une nouvelle forme. La saillance d'arrivée ne peut fonctionner que si l'œuvre est bien devenue "fluide", se rapproche d'une nature prégnante. Fluidité obtenue par l'enchaînement des points touchés, par ces équilibres où ce qui a été retenu de la saillance (ou bien ce qu'elle a gardé) se compose, s'étale et se déploie.

Analogie horticole facile : l'intérêt de l'auteur est la sève ; la saillance est une tige ; l'œuvre, un bouton qui doit éclore ; ce bouton est le résultat de la sève et de la tige ; la tige pourrait se casser, se couder, se membraner et rendre l'éclosion partielle, fragmentaire, aléatoire ; le bouton est une énergie à nouveau libre, ayant une histoire (saillance de départ ou tige) et un projet (saillance d'arrivée ou pollen à cueillir en attirant des insectes).

Conséquences : 1) Qu'est-ce qui assure la fluidité?

2) Qu'est-ce qui lui fait obstacle ?

Une saillance est générale et globale. Tant qu'il reste dans une œuvre quelque aspect de cet ordre, on peut estimer que la saillance ne s'est pas convenablement délitée⁶⁹. Tout délitement contient un processus de spatialisation, d'extension graduelle. Dans le cas de l'œuvre provenant de deux saillances, c'est à un double délitement que nous assistons et donc à des accumulations et à des recouvrements partiels d'aire, à des densités de particules variables, soit à une autre façon de dire le damier, cette fois-ci plus déformable (cases irrégulières, distances entre les points moins constantes...)

Cette fluidité que nous recherchons n'est autre qu'un point de vue local. Le héros, par exemple, n'est plus un archétype, un symbole ou une idée, il est enraciné dans une vie réelle, il a des gestes uniques, propres à sa personne, éphémères. Toute "globalité" doit disparaître au profit d'une certaine unicité. Tant que le récit, le discours ou la localisation n'ont pas pu s'extraire de la zone globale de la saillance, se particulariser en d'infinies ramifications et subdivisions, l'œuvre perdra en fluidité (que d'œuvres, d'ailleurs, ne réalisent point cette nécessité : tout truisme, lieu commun, décorum est de l'ordre de la généralité, et s'apparente à une saillance non délitée). La fluidité acquise parce que retrouvant la nature d'un désir investissant une saillance est la réponse à donner pour expliquer que l'œuvre soit en mesure d'atteindre une saillance de l'Axe 3 et de s'y accrocher.

L'œuvre est donc le passage du global au local, d'une situation donnée à une réalisation ponctuelle (on retrouve la présence des points). La saillance ne demande pas un traitement total (en soi, impossible) mais que l'on prenne d'elle quelques aspects, pour en définir une application sur le plan choisi.

1) Délitement :

Une double description de l'œuvre est ainsi en cours :

- des flux se rencontrent, et cela provoque un déploiement se répercutant ;

- ces flux sont quasi "épais" et doivent se fluidifier grâce à un progressif *délitement*.

Ce deuxième aspect nécessite des instruments pour le saisir et le décrire, dont l'élaboration ne manque pas d'être problématique, que l'on adopte dans le damier tel qu'il est, des critères de distance (mais comment les établir?), à savoir l'écartement des points entre eux (points non de voisinage mais effectuant un saut latéral ou oblique), la superposition de trajets et le passage itéré sur le même point, l'existence d'aires définies par ces liaisons entre les points, que l'on prenne en compte l'étendue d'un récit ou proportion des "parties" (si une partie est définie par l'intervalle entre deux points, considérer le nombre de pages qui lui sont consacrées).

De plus, le dispositif s'avère-t-il adapté à tous les genres ? Autant le point (névralgique ou non) est central à la poésie et sa tension forme souvent le poème en son entier, autant le parcours

⁶⁹ Il suffit de lire les schémas, les ébauches ou les projets qu'un écrivain laisse pour comprendre que le délitement est progressif, à une existence aussi.

d'un point vers un autre constitue un descriptif important dans les autres types de récit. Et ce parcours est plus ou moins long, ample ou excessif, ramassé ou escamoté.

On peut s'en remettre à des critères quantitatifs (nombre de pages, de paragraphes, de mots...) mais *le seul problème qui se pose est de savoir à partir de quel moment l'écrivain juge en avoir assez dit sur tel sujet (nœud du damier) et devoir aller plus loin (un autre point).*

En effet, quelle nécessité le pousse à quitter une description, à abandonner une narration pour revenir à un récit? Qui lui donne "le feu vert" pour passer outre, comment sait-il qu'il a atteint un stade où une unité s'est faite et suffit, où plus rien ne peut s'adjoindre si ce n'est pour une autre histoire? A moins que la disproportion des parties ne semble fortuite et n'évoque que des choix intuitifs dont on ne saurait rien dire.

Il s'agit pour l'écrivain de construire des limitations, de cerner un motif et il ne peut le faire qu'en usant de la substance évocatrice des mots. Or c'est en faisant vibrer ce pouvoir évocateur qu'il obtient la limitation désirée : l'usage des mots est remplacé brièvement par un hommage à leur pouvoir. Rappelons que le champ littéraire est constitué par les possibilités qu'offre le langage d'ordonner le monde (Axe M), de simuler le réel (Axe V), et de donner une tournure personnelle (Axe E) de sorte qu'il est normal de considérer que ces unités se fabriquent autour d'un point les emploient comme autant de moyens de bâtir de micro-champs littéraires différenciées. Le délitement alors s'achève, est suffisant, dès que l'écrivain réussit à évoquer le pouvoir évocateur du verbe. Maintenant s'il existe des unités plus abondantes que d'autres, nécessitant plus de pages et de mots, c'est à l'économier générale de l'œuvre que l'on est renvoyé. Les longueurs et les resserrements coupables seront dus à certaines inégalités, au non-respect des mêmes règles qui stabilisent un champ littéraire (égalité des Axes), à l'intérieur de ces unités construites. La variété est à situer dans la multitude des points atteints sur le damier mais autour de chaque point doit se construire une structure entière et viable.

Balzac, Le Père Goriot : ce roman célèbre s'ouvre, comme chacun sait, sur la description d'une pension miséreuse et des sept résidents principaux, tous habités par de passions secrètes, anciennes ou en cours d'éveil. Le héros est un jeune homme (Eugène de Rastignac) découvrant peu à peu chez l'un des pensionnaires le plus méprisé - le père Goriot - un amour paternel hors du commun. Ses visites dans les salons de la haute société lui révèlent que Goriot est le père de deux filles mariées à un comte et à un banquier. Parallèlement, une des pensionnaires, la jeune Victorine, est allée voir son père qui la renie pour douter de la fidélité de son épouse autrefois. Cette visite de Victorine nous est contée brièvement par le biais d'un discours rapporté que surprend le père Goriot. Balzac ne songe pas développer cette unité (il nous a déjà prévenus que l'histoire de Victorine pourrait faire l'objet d'un autre livre) et il est donc intéressant de voir comment il "arrête" ou limite cette unité, par quelle expression qui aurait pour vertu d'évoquer le pouvoir évocateur du langage comme nous le disons ci-dessus. Certes, Victorine "ressemble à son père comme deux gouttes d'eau" mais de plus, Goriot, apprenant l'indifférence du père et du frère, s'écrie : "C'est donc des **monstres** ?". Ces deux expressions sont particulièrement bienvenues comme clôtures efficaces dans le contexte parce qu'elles sont retournables sur la situation future de Goriot lui-même : ses deux filles arrivées socialement ne le reconnaissent plus, le négligeront même à l'instant de son agonie ; son amour "monstrueux" à leur égard l'aveugle. Ces expressions évoquent bien sûr une situation où Victorine est la victime et où Goriot ne peut comprendre tant d'indifférence d'un père mais *leur pouvoir d'évocation se gonfle d'un second entendement* (désigner une transgression faisant face à la reconnaissance sociale glorieuse et à cette passion amoureuse exclusive, - en fait deux saillances prises aux Axes V et E respectivement, celles-là même qui construisent le roman - tandis que la transgression révèle le plan mythique du troisième Axe).

L'obtention d'expressions de ce type évite que l'unité soit un développement interminable ou inutile. Conclusives, elles rendent bien hommage aux mots de leur pouvoir tant local (approprié à un contexte) que général (propre à l'horizon du Littéraire).

Observer la constitution de ces unités (où m rencontre n', l rencontre m'...), savoir qu'une expression heureuse à trouver les borne, doit aussi s'accompagner du processus commandant

tout délitement, de l'organisation interne de ces unités, organisation permettant de quitter une unité pour une autre. Cela amène à considérer la représentation des durées ou la mise en place d'éléments telle que soudain l'on saute d'un point à un autre, ou bien à se demander quel est le "moteur" qui anime ce passage et fait croire à une certaine continuité. Un minimum de règles doit constituer l'unité ; on voit poindre deux défauts majeurs : s'immobiliser en la même unité, ou à l'inverse ne faire que la traverser sans tirer profit de la rencontre qu'elle pourrait effectuer.

A l'intérieur du cadre temporel général d'une histoire, il est connu que des durées diverses développent le récit, et peuvent servir à mesurer le parcours, et donc à voir comment s'effectue le délitement. Si, par exemple, un récit dure six ans, et s'il y a cinq points, le même évènement peut occuper deux points, ne laissant que trois points pour les cinq ans restants. Ces indications mesureront bien sûr l'intérêt que l'écrivain accorde à tel évènement mais surtout ils révéleront la manière dont le délitement se fait. Les parties non délitées n'exerceront pas le même intérêt, seront des plages mortes à l'intérieur de l'œuvre, souvent pour la raison que d'autres écrivains en ont déjà parlé (on pourrait se servir de ces "ellipses-lieux communs" pour définir la culture d'une époque, à la manière des "morceaux de bravoure" et autres passages obligés pour un écrivain satisfaisant la demande de son époque). Le délitement s'observe donc à ces temporalités qui, données par l'auteur, se présentent comme l'heure, le jour, la saison, une saison de l'existence, l'année ou un groupe d'années. Chaque unité peut avoir la sienne et accroître ainsi la diversité du délitement entamé. Ces changements de durées permettent des jeux d'accélération et une palette d'effets évidents : dans *l'Odyssée*, les aventures d'Ulysse tendent à être annuelles ; son retour à Ithaque et sa vengeance se font jour après jour ; cette accélération finale accroît l'intensité dramatique. La méthode du damier permet donc un bon relevé de ces durées changeantes et une bonne approche des aspects du délitement. A chaque point on fera correspondre la temporalité choisie par rapport à la durée globale que donne l'œuvre (dans le cadre d'un poème ou d'une pièce de théâtre, il en sera différemment : un poème demeure en un point ; un drame condense le temps en instantanéités marquées par l'arrêt sur les points névralgiques A E I du damier, instants d'intensité maximale).

Toutefois, si le délitement n'a lieu qu'au même endroit et que toute l'œuvre s'y concentre, cet excès sera ressenti comme fautif⁷⁰ : il y manquera les modes d'équilibre des autres points qui réorientent et renouvellent le récit. Le délitement deviendra longueur, enflure, lourdeur etc. La validité d'une œuvre tient à ces deux traits, simultanément : résolutions d'équilibre (traduisant donc une tension) et délitement réparti sur plusieurs points. Les équilibres adoptés révèlent une formule mais le délitement traduit la force animant la formule pour un auteur.

L'unité qui se forme, cet agrégat autour d'un point fait d'expressions de la durée, est assimilable à un noyau-formule qui autorise la libération d'un électron-élément de façon à enclencher ce processus de passage d'un point à un autre. C'est une autre façon de rendre compte du délitement en cours, non plus à partir de l'importance accordée à un évènement (nombre de pages, répartition sur plusieurs points), mais en considérant comment on peut "s'évader" d'un point. Et cela n'est possible qu'une fois secrété un actant quelconque jouant le rôle d'envoi. On dira qu'à l'intérieur d'une unité, la formule relie différents rôles (les six actants de Greimas, par exemple) et en place un en dehors, en suspens. En effet, la conciliation tentée en ce point (un des cinq modes de rencontre) laisse obligatoirement des résidus non conciliés, en attente de résolution, ou mis en valeur pour leur non-réactivité immédiate à l'équilibre.

Dans l'entrevue que Victorine a avec son père (échange d'informations de nature passionnelle en un lieu de nature idéale, soit m' et l) où l'équilibre se fonde sur l'exclusion d'une des deux parties (m' n'est pas reconnu en l), les actants sont ainsi placés : la mère de Victorine a confié à sa fille une lettre à remettre à son ancien époux ; Victorine se fait aider d'une amie de sa

⁷⁰ Pourquoi préférons nous ce qui est symétrique (ou tendant à l'être), toute composition équilibrée (ou l'évoquant)? Cette préférence est-elle universelle? D'où vient-elle? Car nous n'aimons pas non plus la symétrie parfaite dont l'excès paraît inutile. C'est son achèvement et sa suggestion qui conviennent, tandis que son absence (désordre, enflure, anarchie) est manifestement une erreur.

mère ; elle se heurte à l'indifférence de son père et à la froideur hostile de son frère. A quoi peut servir l'arrivée subite de ce dernier ? En un autre point du récit, on apprend que Vautrin songe à l'assassiner pour que Victorine le remplace dans le cœur de son père. L'exclusion domine l'entrevue mais cet équilibre dégage la présence du frère comme élément crucial de l'indifférence paternelle. C'est par lui que l'action peut se produire, mais son rôle annexe pour l'heure le désigne seulement à une inattention fallacieuse.

On peut enfin considérer que le délitement est le produit d'une force motrice qui agit à la fois sur les trois facteurs que nous avons dégagés de chaque saillance : dire avec des mots quelque chose en un lieu (localisation ou l, narration ou m, récit ou n). Ces trois facteurs se dédoublent pour provenir de deux types de saillance (soit l,m,n et l',m',n'). Leur combinaison est visualisée par un damier. Puisque ces facteurs inscrivent leur présence dans un point de façon à l'organiser comme un tout (clôture, durée et éjection d'un élément-suite), nous les représenterons comme des "roues" tournant deux à deux (deux facteurs pris à deux saillances d'Axes différents) et accomplissant un tour de manière à circonscrire cet espace produit propre à ce que nous appelons "point" du damier (en fait un potentiel), à créer cette impression d'unité limitée et suffisante dont nous cherchons la description. En effet, la rencontre, qui s'opère entre les deux saillances à chaque point du damier et trouve une résolution, fonctionne comme un pivot creusant le point par suite de l'arrivée progressive des l,m,n et l',m',n' ; un mouvement rotatif est alors occasionné fait de deux gerbes retombant ; un tel déploiement circulaire déporte les parties de l,m,n couplées à celles de l',m',n' (deux à deux) aux périphéries de deux cercles. Nous parlerons de "roues" dans la mesure où elles peuvent être inégales (la roue m, par ex., est plus grosse que la roue l', c'est-à-dire que la supériorité de l'une trahit un délitement plus important). En outre, le mouvement tend à s'arrêter lorsqu'un tour est effectué. Une fois discrétisées les parties de l, m...n' en un passé, un présent et un avenir, qui leur donnent le maximum de volume possible, le mouvement s'éteint : il ne peut plus s'étendre, la conciliation opérée a placé les éléments et les maintient en leur place.

L'entrevue de Victorine est rapportée par sa compagne : d'abord, le père est dit les recevoir froidement, puis Victorine est dite prononcer un vibrant appel, enfin le père auquel s'est joint le fils prétexte des affaires pressantes. On voit l (la maison paternelle où Victorine devrait avoir sa place, émanation d'une saillance de l'axe V ou aspiration à être reconnu et à corriger un défaut) et m' (échange d'informations ne faisant pas avancer le récit principal, émanation d'une saillance de l'axe E ou passion amoureuse malheureuse). De plus on voit que l se déroule dans cet ordre temporel : réception glacée, rappel du manque de fortune de la mère de Victorine, départ pour d'autres affaires - soit présent, passé, et futur. De son côté m' se déploie dans cet ordre : promesse de Victorine de ne plus importuner son père à l'avenir, évocation du testament de sa mère, saisie de ce testament jeté sur la cheminée par le père - soit futur, passé et présent. Les deux "roues" l et m' tournent en sens inverse et accomplissent un tour noté par l'existence des trois dimensions temporelles.

Considérant la nature des deux roues, s'ouvre l'hypothèse que leur mouvement fait attraction sur l'ensemble du damier, ou plutôt qu'il ordonne le damier comme un horizon de réception, le lieu où leur agitation a sa résonance, des effets, enchaîne des conséquences. Si, par exemple, m' et l sont les deux "roues" il reste n et n' comme possibilités offertes et non employées. Si m rencontrait m', seraient inemployés l, l', n et n'. Le modèle révèle là une interrogation que l'observation n'obtiendrait pas en soi. On sait que l'énergie de la saillance est un bloc, où l, m, et n ne sont pas séparés (on raconte une histoire avec des mots ; cette histoire a son lieu) ; son choc avec celle d'une autre saillance se réalise à plusieurs niveaux dont le damier est l'illustration. Mais si deux tiers de chaque saillance ne trouvent pas à se réaliser par le point qui ne rassemble que deux facteurs sur six, et sont en attente d'autres points, il n'en demeure pas moins que *le point réclame une troisième instance pour se constituer en tant que mini-champ littéraire ou unité réalisant une image recomposée de saillances rendues mixtes et interactives*. C'est pourquoi nous posons l'existence d'un troisième facteur comme horizon de chaque point selon le principe analogique que la rencontre de deux saillances (Axes 1 et 2) a pour effet d'alerter une saillance de l'axe 3.

Ainsi, m, l, n (et m', l', n') sont à identifier selon les cas aux valeurs M, V et E des Axes qui constituent le champ littéraire. Il se crée à l'intérieur de chaque point un microcosme identique à l'organisation du champ. La lecture d'un épisode crée chez le lecteur l'ouverture de " possibles rêveurs", le sentiment que les données en cause aventurent l'esprit plus loin, vers quelque horizon dont la nature sera donc soit d'essence mythique (Axe M), réaliste (Axe V), ou expressif (Axe E), selon l'emploi de deux de ces essences dans les facteurs même. Si l et m' renvoient à des valeurs mythique et réaliste, il y aura ouverture potentielle vers n renvoyant alors à des valeurs passionnelles. Et de même pour toutes les combinaisons.

Cette ouverture d'ailleurs est multiple : elle s'empare de tous les facteurs laissés pour compte. Dans notre cas de l et m', l'horizon est fait de n et de n', mais aussi de l et m, qui sont comme la manifestation de l'extension de l'horizon entre ces quatre point cardinaux inemployés, et chargés des valeurs d'un Axe. Autant de possibles entre lesquels le lecteur peut laisser son esprit vagabonder. Il n'en est pas de même pour l'auteur qui a tout intérêt à les réduire et à faire apparaître une contrainte. Sans nécessité, l'œuvre perd de sa capacité à correspondre aux mouvements de la réalité, elle devient artifice et non art. La contrainte la plus sûre est donc de placer le troisième facteur inemployé en fonction d'horizon chargé des valeurs de l'Axe convenant. Dans les cas des points névralgiques (où m rencontre m', l va vers l' et n se frotte à n'), le mieux sera d'envisager comme point suivant un point où les deux facteurs manquants se rencontrent (soit m et m' : faire succéder un point où n et l se rencontrent). Il est évident que ces passages de point à point s'ils sont correctement menés produisent des effets constants de renversement qui donnent au récit variété et adaptabilité à l'égal de ce que la physique nous apprend des espèces vivantes développant chacune diversité au moyen de principes identiques.

A l'inverse, laisser trop de possibles ou se tromper sur celui devant faire horizon sera l'indice de faiblesses et de maladroites. On peut se demander à quelle saillance le facteur-horizon doit appartenir mais cela n'a guère d'importance : la saillance dominante se manifeste par l'abondance de délitement de ses facteurs et seule l'économie générale de l'œuvre invite à choisir le facteur inemployé dans la saillance dominante ou dans celle dominée (l'ensemble de l'œuvre doit aboutir à dégager une dominante, mais nullement en toutes les places).

Exemple : la visite de Victorine délitait l et m' (un lieu espéré/indication sur la froideur d'un père) ; le lecteur envisagera la suite - un horizon - comme la narration - n - d'un événement apte à modifier cette situation bloquée ; il ne sera pas déçu dans son attente puisqu'il verra le forçat Vautrin offrir ses services et tuer le frère de Victorine. l appartient aux valeurs de l'Axe V (visée de correction d'une injustice), m' aux valeurs de l'Axe E (expression d'une passion) de sorte que n ne peut que renvoyer à l'Axe M, celui de tous les dépassements et limites (un crime !). Dépassement aussi annoncé par l'indignation de Goriot : "c'est un monstre".

La scène qui suit cette visite est un repas pris par les pensionnaires de Mme Vauquer : l'aventure ne progresse pas, la salle à manger n'a plus de rôle. Ces propos de table se caractérisent par une volonté de ridiculiser le père Goriot (soit m de l'Axe V) et par l'intuition soudaine du héros Eugène de Rastignac que le père Goriot est un être d'exception digne de sa sympathie (soit m' de l'Axe E). L'horizon est alors dégagé immédiatement par le point suivant du damier fait de l' (visite de Rastignac dans le boudoir bleu de la comtesse de Restaud et le salon rose de sa cousine Mme de Beauséant, lieux idylliques et rêvés pour une promotion sociale - Axe V) et de n (récit des amours de ces deux dames, maladroites de Rastignac). l' et n fonctionnent comme horizon du point précédent (m-m') comme sortie dans le monde avec tout ce que cela comporte de franchissement de limites (de l'ordre du mythe et de l'Axe M) ; même si l' et n sont issus de saillances V et E, en ce point elles bénéficient d'un report supplémentaire de valeurs selon le principe que les points "détèignent" l'un sur l'autre, si l'œuvre est bonne.

Bien des commentateurs sont dans l'embarras quant à dire si l'importance que l'auteur accorde à telle ou telle scène est exagérée ou réussie. Nous pensons pouvoir définir la correction d'un délitement en considérant :

- l'obtention d'une expression-formule délimitant le point, arrêtant son délitement par un double entendement (lié au contexte immédiat, lié à une résonance) ;

- les durées exprimées en chaque point par rapport à la durée globale du récit (la proportion créée révèle une égalisation ou des inégalités dysharmoniques) :

- l'éjection d'un actant hors du point comme envoi ou lien possible (le point libère un actant) ;

- la mise en place pour les facteurs l,m,n et l',m',n' d'un déploiement temporel complet (cercle sur lequel passé, présent et futur modalisent ces facteurs) ;

- l'assurance que les facteurs activés évoquent comme horizon le facteur inemployé, à la manière même du champ littéraire, si bien que ces deux niveaux se font écho.

Autant de moyens d'analyse à la fois donnant une idée de la complexité en cause et propres à évaluer le travail de l'écrivain.

b) Réseau stylistique :

Chaque point du damier construit pas à pas la formule de l'œuvre et une autre façon de constater ce travail est de prendre en compte la matière même de l'œuvre - les mots - et donc d'introduire maintenant seulement un regard sur la stylistique. A la fois rhétorique (ensemble de procédés de style) et choix original d'expressions (invention évidente), la stylistique nous paraît se partager entre ces deux pôles. A cela, s'ajoute le fait que la stylistique vise à mesurer comment une information s'est propagée, et quelle en est son intensité (expressivité). Des résistances (déperditions) s'observent, rendant cette propagation difficile, et donc un renforcement est nécessaire qui correspond à se différencier, à se séparer par un écart de l'habitude, à restreindre ce qu'il y a d'interchangeable et de communautaire dans une langue sans l'abolir non plus.

Deux paramètres idéaux déterminent toute stylistique :

- d'un ensemble de signifiants (procédés de style) à l'apparition de signifiés (invention d'expressions) ;

- d'une expressivité commune à une expressivité restreinte et devant redoubler de force pour durer.

Ce second aspect est souvent oublié, parce qu'on privilégie dans un texte le procédé ou l'expression heureuse, sans s'apercevoir que l'auteur insiste, répète, argumente, veut forcer l'adhésion ou souligner un trait de caractère, etc. De notre côté, nous avons des points et des trajets entre ces points, où, pour sauver l'unité de l'œuvre, la formule choisie de rencontre tend à se répéter sauf des revirements admis aux points névralgiques.

Les points avec leur recherche d'équilibre renverront à cette partie de la stylistique intéressant au "choix du mot et d'un procédé". Les trajets traduiront le fait qu'on se heurte à une résistance (déperdition de l'information ou difficulté à déliter la saillance) et la nécessité de s'ancrer en un point du damier. En effet, plus la saillance est délitée, plus l'information est forte, certainement jusqu'à un certain seuil au-delà duquel l'information se perd dans le verbiage ou l'hapax⁷¹. Auparavant, la saillance est globale et l'information plurielle et vague (expressivité aisée, banale). Grâce à la constitution de ces unités que sont les points du damier, on notera des reprises, des développements, des parties, une sorte de rythmique propre à chaque texte (liée au choix d'une formule : les cinq modes de rencontre). Une stylistique trouve bien ici sa place.

La partie plus stable de la stylistique est la rhétorique ou ensemble des figures (ou procédés littéraires). Le point le plus intéressant pour l'analyse est alors celui du damier où m et m' se rencontrent. Il s'agit d'un des trois points névralgiques, là où les cinq modes d'équilibre sont possibles, c'est-à-dire où le choix d'un de ces modes est renouvelable (sur les autres points on reporte le mode élu). Or, certains procédés paraissent assez bien correspondre à un mode

⁷¹ L'analyse doit porter sur un processus que rien d'objectif ne gradue. Par exemple : comment la beauté d'un ciel bleu (saillance) s'exprime communément, et se trouve contraint (par agacement, lassitude, révolte) à une particularisation inventive renouvelant le sujet, puis s'écroule dans l'incompréhensible et l'insensé, par excès d'originalité. Quatre phases s'observent alors.

d'équilibre plutôt qu'à un autre. Cela révélerait ces changements d'orientation inhérents à tout texte.

De façon logique, il devrait s'ensuivre que le changement de plans (m2), celui où un flux verbal se gonfle d'un autre, s'accompagnera des figures suivantes: répétition, surenchère, polysyndète, allitération, anaphore, etc, soit toutes les figures dont le principe de construction est l'accumulation.

Si les deux flux s'additionnent sans se mêler (chemin parallèle ou presque), nous trouverons la métaphore, la métonymie, l'adynaton, l'antanaclase, la tautologie, etc., toutes figures basées sur la comparaison. (m + m')

Si un flux camoufle l'autre (le désigne sans le laisser s'exposer), nous aurons l'euphémisme, la litote, la prétérition, l'acrostiche, l'allégorie, l'allusion, etc. (m - m')

Si un flux interrompt l'autre et le brise, nous rencontrerons, ellipse, aphérèse et apocope, oxymore, anacoluthie, hyperbate, toutes figures indiquant une rupture, un suspense. (m : m')

Si, enfin, un flux s'oppose à l'autre et le désigne comme tel, alors nous verrons antithèse, amphibologie, alternative, antiphrase, dénégation, etc. (m V m')

Ce classement dont la validité s'enracine, comme il a été dit précédemment (Cf. Traversée du damier), dans l'établissement d'un "état d'esprit" épique, lyrique, dramatique, critique, argumentatif, ne sert à rien d'autre qu'à montrer que sur les points névralgiques, plusieurs "indices" serviront à repérer le mode d'équilibre choisi par l'auteur ainsi que sa répercussion sur les autres points. Lorsque l'afflux des figures d'un autre type se manifestera, l'on sera à proximité d'un nouvel équilibre. De plus, ces figures sont liées à certaines images dont le relevé traduira la force expressive de l'auteur (banalité, originalité) ainsi que le mode d'équilibre en usage.

La "conjugaison" d'éléments issus des deux facteurs permet la création d'une zone commune mais surtout puisqu'il y a souvent répercussion d'un point à un autre, nous pourrions dire qu'une stylistique propre à l'œuvre dans son ensemble se met en place. La stylistique acquiert la qualité d'être le facteur commun des points. On admirera la subtilité du mode d'équilibre parce qu'il s'effectue dans différents contextes (ceux de chaque point), le délitement opéré en de nombreux points séparés, la complexité⁷² locale, verbale, narrative qui est retracée.

La stylistique s'applique à tous les points du damier. Observons ce qui se produit sur cet autre point névralgique (n et n'), où l'intérêt ne se porte plus sur la localisation ou sur les mots mais sur l'histoire racontée, le récit lui-même. L'auteur se concentre sur l'action, ce que le lecteur découvrira aisément. On sait que cet intérêt se porte indifféremment sur l'un des trois flux, et à tour de rôle. Des proportions existent, comme des oublis : l'œuvre est meilleure si les trois flux interviennent à égalité, et plusieurs fois. Critère simple et objectif (sauf pour la poésie).

Au cours d'un récit, deux histoires vont s'imbriquer (issues de deux saillances sur deux axes différents) au minimum. Nous dirons donc que ces deux flux de récits vont se rencontrer (points névralgiques), qu'un délitement va s'observer. Or, nous savons qu'un des actants du schéma actanciel a été privilégié et s'est développé à l'excès. En effet, nous avons posé qu'il existait six hypergenres dus à la dislocation du schéma actanciel, vers lesquels tendent à l'intérieur différents genres. Ainsi, le genre romanesque privilégie l'actant "objet", le genre dramatique les actants "adjuvant"- "opposant". Mais les cinq modes d'équilibre possibles éclairent cet excès. Le mode choisi s'applique surtout à l'actant privilégié qui par des effets de style gagnent en importance et focalisation de l'intérêt.

⁷² Nous la définirons toujours comme la relation à établir entre saillances de départ et saillance d'arrivée $\rho(?^d) = ?^a$) Parvenir à cet objectif nécessite un effort coûteux que nous mesurons par l, m, n points, et délitement. Toutefois dans le cas du poème d'expression moderne (où n et l ont disparu), la substance même du poème paraît être le mode d'équilibre choisi dont on veut percer le secret. D'où la forme considérée comme essentielle. La complexité est à situer dans la zone d'interférence créée (espace idéal suggéré) qui interroge la rencontre en soi (le fait que m s'unisse à m' et puisse le faire).

Exemple : dans un roman policier, où un crime a été commis, où l'on décrit soigneusement tout l'environnement (social, humain, objectal...), le héros surgit dès qu'une narration annexe détruit la cohérence d'autres témoignages homogènes ; cela implique par répercussion une nouvelle répartition des actants (destinataire, destinataire, adjuvants et opposants). Toutefois, ces actants réorganisés restent inclus dans le projet initial que le monde objectal a un sens (permet une enquête, détient une vérité) que le crime avait détruit. D'ailleurs, tous les actants se situent par rapport à des objets valorisés (même les sentiments y sont de nature fétichiste, possessive).

Exemple : dans la tragi-comédie du Cid, où tout est opposition (actant : opposant), si bien que tous les acteurs se rangent dans cette relation conflictuelle, la narration tragique d'ordre passionnel (duel, rupture de fiançailles...) rencontre une narration elle aussi conflictuelle (le combat contre les Mères) ; cela fait naître une nouvelle répartition actancielle des personnages (jusqu'à positionnés face à face) : la gloire acquise par le héros Rodrigue contre les Mères donne au roi son rôle de destinataire (il accorde à Chimène le droit d'épouser Rodrigue) au nom d'un idéal nouveau (la monarchie, l'Espagne nouvelle ou destinataire). Mais, là encore, ces actants retrouvés demeurent dans un cadre oppositionnel fait de conflits éventuels (Rodrigue et le roi ; Rodrigue et Chimène ; la monarchie et la féodalité...). Le récit maintient sa coloration dramatique.

Ce que révèle donc la stylistique appuyée sur le mode d'équilibre qui s'installe en chaque point du damier, c'est une unité dans l'emploi de certains procédés de rhétorique ou dans les raisons d'une inventivité personnelle parce que des contraintes s'exercent sur les choix de l'écrivain tant sur l'emploi des mots que sur le fait d'accorder des mots à tel ou tel aspect évoqué. Cela ne peut être qu'un critère pour décider de la valeur d'une œuvre. Les œuvres mal réussies seront celles où en certains points du damier le mode d'équilibre est manqué, oublié, non trouvé, si bien que ce point -là ne peut entrer en résonance avec l'ensemble (quoique le modèle accepte qu'en les points névralgiques on puisse changer de mode d'équilibre à la condition expresse que ce mode nouveau soit alors répercuté sur d'autres points : l'œuvre se manifeste à double visage). Il s'affirme donc que le Littéraire est recherche de régulation par des accomplissements momentanés et problématiques, peut-être en raison du statut lui-même intermédiaire de ce domaine.

3) Valeur saturante :

Ainsi s'effectue, point par point, le mouvement qui rapproche inexorablement les deux saillances de départs et la saillance d'arrivée. Il faut, redisons le, que l'intérêt de l'auteur (p) arrêté par une saillance principale (p') et une annexe (p'') se transforme et se mue en une autre énergie (p'') ou œuvre, et que cette énergie soit à nouveau arrêtée par une saillance (du 3ème Axe) qui, à son tour, opère un changement de plan, celui du jugement esthétique (en soi).

Pour établir si l'œuvre est devenue "fluide" et active, nous avons maintenant plusieurs instruments de mesure (l, m, n ; points ; délitement ; modes d'équilibre ; parcours possibles sur un treillis de 9 points ; formalisations stylistiques, actanciennes). Le gage de la "qualité", c'est-à-dire d'une relation possible ($p(p') = p''$), s'observe aux résultats donnés par ces instruments de mesure : cohérence dans la répercussion d'un équilibre, délitement équilibré entre les points, changements d'équilibre aux points névralgiques, tout cela assure une complexité (effort coûteux pour assurer une information au milieu d'un excès de sens), elle-même responsable de la "fluidité" que doit acquérir l'œuvre pour être une énergie.

En effet, cette complexité est un éparpillement de possibles réalisés ou entrevus que seule une organisation produit ; l'œuvre est un ensemble ouvert dont le degré d'ouverture dépend d'une structure sous-jacente contraignant l'apparition de la complexité. Un système complexe est moins stable qu'un système simple ; il se définit moins bien, se prédit difficilement, modifie ses données par interactions et échanges extérieurs - de même l'œuvre valable reste une source d'inspiration et de réflexion, bien plus qu'une réduction des possibles sémiologiques à chaque opération de choix ; il s'agit d'une force interne créant des situations d'enchaînement.

L'accrochage de ce flux qu'est devenue l'œuvre à la saillance d'arrivée définit l'Esthétique. Il ne s'agit plus d'une analyse des goûts (bassins de célébrité) mais de vérifier que la relation a été construite correctement et fonctionne avec certains valeurs. Vérifier la construction, c'est considérer les unités de délitement (et leur répartition), les répercussions, la justesse d'un mode d'équilibre, le déploiement des trois flux (récit, lieu et narration), le nombre de points atteints, etc. Tout défaut doit être considéré comme une erreur de calcul.

Mais cette formule est vaine s'il ne lui répond rien qui lui soit à la fois extérieur et proprement littéraire. La saillance du 3ème Axe est cette réponse : elle est extérieure aux saillances utilisées par l'œuvre mais elle demeure dans le champ littéraire. Le résultat de l'accrochage sera une "humanisation". L'auteur est impuissant devant ce processus, il ne peut en deviner le résultat, mais le désire et le vise.

Nous imaginons alors ce calcul (rappelons que chaque Axe correspond à une catégorie esthétique nuancée en autant de saillances qu'il existe à un moment donné sur l'Axe, à savoir sept au maximum, quoique rien ne prouve qu'elles soient toutes, toujours présentes) :

- une œuvre se bâtit avec la saillance E2 - passion amoureuse sur un fond mythique M4 (légitimer un pouvoir) : une formule se construit.

- réalisée, l'œuvre atteint sur l'Axe 3 la saillance V1 (Gloire, Richesse) ; elle finit par l'atteindre, en réalité, grâce aux bassins de la célébrité.

- cette saillance V1 définit une forme du Beau, catégorie esthétique de cet Axe. Cette forme du Beau sera la valeur (1) de la variable "Beau" sur l'Axe. De même pour ?E2 et ?M4, où 2 et 4 deviendront des valeurs. Le classement des saillances par plans identiques permet d'utiliser ces nombres comme procédés de calcul : ils correspondent à des plans ou strates du champ littéraire.

- le calcul est alors le suivant :

$f(x) = y \quad \text{---->} \quad p (? \text{ départ}) = ? \text{ d'arrivée} \quad \text{---->} \quad p (2 + 4) = 1$

Solution 1 ----> $p = \frac{1}{6}$

Solution 2 : $p = -5$

- on lira le résultat comme l'invite à vérifier que la formule choisit un mode d'équilibre précis (division) et un délitement par six points touchés et à l'intérieur de chaque point une décomposition des facteurs en six sous ensembles. Cela seul expliquera la correspondance, ou l'échec, ou une quasi-correspondance... La seconde solution emploie un autre mode d'équilibre entre les saillances et leurs facteurs contraignant donc d'autres options de délitement. Si nous usons de la symbolique du calcul algébrique c'est pour la commodité d'écriture qu'il offre, mais sachant que les symboles ont ici à traduire une dynamique plus que de simples relations :

$$p (?^1 + ?^2) = ?^3$$

(1,2,3 représentent ici les trois Axes)

Le rapport de p avec les deux saillances de départ ne peut se faire que par un des cinq modes d'équilibre (multiplier, additionner, soustraire, diviser, ou exclure) qui n'ont qu'un voisinage théorique avec les opérations en question.

Donc, lorsque $?^1 + ?^2$ sera supérieur à $?^3$ les opérations seront division et soustraction ;

lorsque $?^1 + ?^2$ sera égal à $?^3$, l'opération en cause sera l'exclusion (ceci ou cela) ;

lorsque $?^1 + ?^2$ sera inférieur à $?^3$, les opérations seront multiplication et addition.

Dans ce dernier cas, $?^1 + ?^2$ ne peuvent totaliser au maximum que 6 (e. g. : $?^1 = 5$; $?^2 = 1$; total $6 < 7$ ou valeur de $?^3$) si bien que jamais elles n'atteindraient les valeurs 6 et 7. Cela réduirait le champ d'activité de la formule en question (addition, multiplication). Il faut donc

poser que l'emploi de cette formule augmente $?^1$ et $?^2$ l'une après l'autre, et non globalement parce que la formule ne vise pas à les rendre égales mais à grossir leur différence. Il s'ensuit que cette augmentation dépasse la valeur $?^3$. Exemple : $?^1 = 5$; $?^2 = 1$: augmentation de 2, soit $?^? = 7$; $?^? = 3$: total $7 + 3$ ou valeur de 3 .

Cet excédent se résorbe normalement selon les opérations de division et de soustraction.

Ce phénomène frappe la fonction lyrique d'harmonisation (addition) et la fonction épique d'amplification (élévation à la puissance, multiplication). Les saillances y sont bien augmentées : sentiment de grandeur, d'infini. Or la clôture apportée à ce processus d'agrandissement se fait toujours grâce à une réduction (fusion finale, rétractation, intensification dont l'origine est soustractive, puisque les différences s'effondrent) ou grâce à une éjection (violence éruptive, explosion, étincelles qui sont l'œuvre d'une forte division). Lyrisme et épopée sont donc riches d'un double mouvement répercutable sur au moins deux points névralgiques du damier (cf. l'annexe 3 redisant cette richesse).

L'on peut être outré par l'idée d'un tel calcul ou le trouver bien naïf. Mais il ne s'agit ici que d'un modèle dont nous pouvons réduire l'arbitraire, si nous lui conservons une cohérence, et surtout s'il nous aide à considérer le réel. Ainsi comment une passion amoureuse personnelle couplée à une légitimité politique à reconquérir pourrait évoquer la Gloire (ou la Richesse ou la Beauté physique) s'il n'y a pas dans l'œuvre, une structure accumulatrice obtenue par dissociation d'éléments ? L'œuvre déploiera les diverses facettes de l'amour et de la politique et en fera un bilan évocateur d'une quelconque abondance en excès. La leçon que nous devons en tirer reste et demeure que l'œuvre n'est pas close sur elle-même, ni n'est un reflet d'une époque, mais que sa structuration fait pendant à d'autres structururations agissant dans la réalité. Et il s'ensuit comme perspective espérée que la connaissance que nous aurons des œuvres est une façon de carte aux repères précieux pour saisir la réalité.

Que pourrait représenter la solution 2 usant d'une formule soustractive ? Exemple pictural : la peinture de J. Vermeer. Éléments : certainement une passion personnelle (E2) pour sa femme, le rêve d'un monde ordonné (V4) lié à l'emploi (intimiste) de la perspective.

Esthétique : le temps semble s'arrêter, être vaincu ou surpris dans une pause (M5).

Soit : $p(2 + 4) = 5$ ----> $p = -1$

L'œuvre est donc bâtie sur l'absence, le retrait, l'effacement en tant que mode de résolution (concevoir cela comme lignes de fuite ébauchées, teintes affaiblies, miniaturisation ou figures inachevées...).

Conclusion :

Notre modèle nous conduit à penser qu'une œuvre est un système profondément marqué par la succession d'équilibres momentanés au profit d'objectifs nombreux et concurrents. On ne peut, dans ces conditions, décrire sa complexité en la réduisant à une combinaison d'éléments premiers ou de lois simples. Un équilibre n'est jamais donné ; de plus, il se répercute et provoque d'autres répercussions. Un parcours dynamique s'effectue, imposant des nécessités et créant des situations déstabilisantes. En optant pour une solution, l'auteur aussi se contraint à suivre une voie, à moins qu'il ne rompe l'enchantement et introduise une nouvelle mobilité. Tout cela suit les règles d'une dynamique complexe que nous avons voulu rendre.

Etablir une ontologie régionale du Littéraire, à l'intérieur de laquelle se situent des prégnances et des saillances, les premières étant des fluides propagatifs (ouverts), les secondes, des formes (idéales) fermées, permet de répondre à la question : "dans quelles formes saillantes, une prégnance peut s'investir ?" A savoir, les formes saillantes sont dans le cadre du Littéraire, des abstractions idéales (nées de besoins) qui forment obstacle à notre vue du monde. On en a recensé 21, réparties sur 3 Axes. La prégnance provoque des effets figuratifs en elles. Et à la question suivante : "quelles prégnances peuvent s'investir en une seule saillance?", nous répondons qu'il en existe trois : la prégnance de l'auteur (son intérêt pour, son désir de ...) ; la

prégnance de l'œuvre qui court vers une saillance d'un Axe opposé ; la prégnance du public qui active les saillances (lors de son heurt avec celle de l'auteur⁷³). Chaque fois, il s'opère un changement de plan : naissance d'une œuvre, souci esthétique, modalité culturelle. On constate que différentes morphologies apparaissent.

Les conditions nécessaires à l'existence du domaine littéraire ne sont pas toujours réunies. Il ressort, de notre étude, combien ce domaine reste fragile, mais aussi attractif, dynamique et complexe. On ne peut accéder à sa description qu'en optant pour une vue aspectuelle où l'on privilégie tels phénomènes grâce à certains paramètres. Il ne s'agit pas tant de "points de vue" que d'une impossibilité interne à concilier ces différents aspects, si ce n'est en altérant la nature des phénomènes (en quoi, par exemple, le problème de la célébrité touche-t-il celui de l'Esthétique?)

Pour situer notre analyse, voyons en quoi elle s'écarte formalisme structural (Propp, Greimas, Courtès, Riffaterre...), souscrivant totalement à ce point de vue du philosophe G. Deleuze qu'"aucun livre contre quoi que ce soit n'a jamais d'importance ; seuls comptent les livres pour quelque chose de nouveau, et qui savent le produire" (mais y sommes-nous ?) :

a) Le point de départ d'A. J. Greimas (comme de tous les théoriciens des Lettres depuis un siècle) est une référence à la linguistique ; le nôtre, est d'ordre géométrique et dynamique.

b) Comme dans "l'atomisme logique" de L. Wittgenstein, servant à décrire le langage, l'analyse d'A. Greimas est une recherche de la plus petite unité de sens possible (le sème) ; puis à partir de ces unités (reprises par l'idée de noyau sémique), une combinatoire est supposée pour construire le complexe. Nous optons pour des forces, des attractions, des potentiels pour tenter la description. Le sens se fait moins par combinaisons que par équilibres trouvés.

c) Une des difficultés de l'analyse greimassienne réside dans la présence de niveaux (profond, mi-profond, superficiel), la coupure du morphologique et du syntaxique, et surtout dans l'articulation de ces divisions, la "conversion" d'un niveau à l'autre, etc. Nous rencontrons la même difficulté quand une prégnance rencontre une saillance, et que l'on voit cette prégnance changer de nature. Mais, la différence réside dans le fait que nous horizontalisons ce qu'A.J. Greimas verticalise et enfouit. Est-ce mieux?

d) La discursivité est chez A. J. Greimas une réduction des possibilités, un choix opéré sur un fond très vaste en combinaisons (sèmes, sémènes, isotopies...) si bien que l'œuvre est un ensemble qui se ferme peu à peu lors de son élaboration. Pour nous, elle est un système ouvert, construisant ses possibilités, infinitisant ses répercussions d'équilibre, devant se saturer par une valeur extérieure. L'originalité de l'œuvre est dans la discursivité, et s'il y a une structure archétypale à donner en référence, elle se situe dans les processus de régulation plus que dans des oppositions binaires (carré sémiotique) ou dans des actants standard qui sont commandés en fait par une régulation les construisant. Ces processus sont de l'ordre de la physique naturelle.

Pourtant, l'avantage de l'entreprise structurale est son caractère universel. Nous sommes moins certain, quant à notre projet, d'arriver au même résultat. Mais est-il possible que tous les récits suivent, de la même façon, le schéma actanciel, et comment justifier leurs différences, marquer leur originalité? Certes, l'école structurale rend compte par la notion d'habillage discursif de ce problème mais notre recherche qui se fonde sur une altérité posée dès le départ, n'est-elle pas mieux armée? Dit-on mieux les problèmes que l'on peut poser en Littérature? De même, l'intérêt que le lecteur émet pour une histoire (désir ou identification à un rôle) n'est plus conçu comme un parcours simple allant d'une opposition à l'autre (carré sémiotique) au gré de l'œuvre, mais retrouve sa totale liberté : le désir humain n'est pas déterminé, il n'est pas un instinct ("trou noir" propre à l'espèce humaine) mais se répand où il veut (alors que l'animal est attiré par une proie, un partenaire sexuel et fuit son prédateur). *Or, dans une œuvre (et ce sera un critère supplémentaire de sa qualité), le désir doit retrouver cette possibilité d'errer à son gré, de basculer d'un point de vue à un autre, de s'éparpiller et de se polariser, de se contredire et de s'absenter : l'œuvre est un tel système ; le désir humain trouve en cela une donnée qui lui est sienne, une image*

73

Processus de remontée d'une saillance s'amorçant en une époque et éclatant peu à peu.

similaire de son propre désordre et goût pour la forme. C'est en ce sens que l'œuvre est appréciée, comme miroir anthropique.

Annexe 1

L'exemple d'une nouvelle

Nous proposerons cette analyse d'une nouvelle de Jules Barbey d'Aureville (1808-1889) "La Vengeance d'une femme", tirée de son œuvre la plus célèbre Les Diaboliques. Ce choix ne nous est dicté par aucun goût personnel ni pour l'auteur, ni pour son œuvre, ni pour le genre "nouvelle" même si une nouvelle a le mérite, par rapport au roman, de la brièveté et d'une écriture plus soignée ; par rapport aux œuvres dramatiques, de décrire les lieux ; par rapport aux poésies, de déployer l'énergie narrative, etc. Donc de concilier des traits utiles pour une exemplarité.

Résumé des unités-points :

a) préambule : l'auteur ne croit pas que la littérature reflète la société, elle est loin d'avoir la hardiesse nécessaire pour décrire les crimes modernes ; elle est en état de "défaillance".

b) Un dandy, Robert de Tressignies, quoique blasé, suit une femme publique dont la beauté lui plaît et lui évoque une autre personne. Lieu : Paris, ses rues...

c) Au cours de leurs ébats, il découvre qu'elle porte au bras un bracelet sur lequel est représenté le portrait d'un homme. Il apprend d'elle qu'il s'agit de son époux, qu'il est de la noblesse espagnole la plus élevée et qu'elle le hait.

d) Notre dandy alors se souvient d'elle, duchesse comblée d'honneur, sur la côte basque. Comment a-t-elle pu devenir ce qu'elle est?

e) Elle lui dit qu'originnaire elle aussi de la plus haute noblesse, elle a été mariée à un homme de son rang. Mariage sans amour mais accepté. Fidèle à son devoir conjugal, elle avoue à son époux un penchant amoureux pour un cousin (de son époux).

f) Il en rit, comme d'une audace impossible et ridicule. L'amour grandit en elle et en son amant. Amour chaste et platonique. Outragé dans son orgueil (plus que dans ses sentiments), le duc fait devant sa femme arracher le cœur de son amant par deux serviteurs, et le donne à manger à deux chiens. Elle le leur dispute sous l'œil froid du duc. Depuis, elle ne songe qu'à se venger.

g) Son idée est d'atteindre ce à quoi tient le plus son odieux époux : son honneur. Comment mieux le déshonorer qu'en s'enfuyant à Paris et en devenant une prostituée pour que le nom qu'elle porte soit souillé. Elle doit faire connaître le métier qu'elle pratique, sa mort honteuse saura, sinon, accomplir sa vengeance.

h) Stupéfait par cette confession, notre dandy se promet de ne plus retourner la voir, malgré son désir, et de n'en jamais parler à quiconque. Lui-même s'enferme chez lui et a du mal à se défaire de ce souvenir.

i) Au cours d'une soirée, l'ambassadeur d'Espagne apprend d'un des convives la mort d'une duchesse espagnole à Paris, parmi les prostituées (hôpital de la Salpêtrière). R. de Tressignies, vivement ému, vérifie le dire, le lendemain matin. Il apprend que loin d'être "repentie", elle avait prescrit des funérailles solennelles, fidèle à sa volonté de se venger.

Détermination des saillances en acte (sur le damier) :

La nouvelle tient du réalisme et de la psychologie.

Respectons son ordre et voyons ce que notre modèle (à savoir l'aspect "saillances et relation") peut décrire.

Pour chaque unité, définir les facteurs de délitement (l, m, n, l'...), vérifier le mode d'équilibre opérant la rencontre ; s'interroger sur la constitution de l'unité (exposition des facteurs, dégagement d'un actant d'envoi, style, etc.). Le damier sert à la représentation.

Le préambule est déjà significatif :

- l'auteur y donne l'horizon propre à son œuvre : incestes, crimes intellectuels, source d'un nouveau tragique, d'une portée universelle. ("La littérature moderne... a-t-elle jamais osé les histoires de Myrrha, d'Agrippine et d'Œdipe, qui sont des histoires, croyez-moi, toujours et parfaitement vivantes... L'Histoire a des Tacite et des Suétone ; le Roman n'en a pas..."). L'Axe M est désignée. La saillance 2 est avouée, celle propre aux transgressions d'ordre sexuel. Nous l'excluons du damier.

- l'apparition des saillances ("histoire d'une vengeance de la plus épouvantable originalité") s'effectue selon une opération intellectuelle semblable à la loi de congruence décrite à ce sujet : la littérature moderne (inférieure à l'ancienne) hardie ou non, mesurée à l'aune des existences réelles, fait apparaître "une défaillance" (incapacité à dire la réalité, schémas ordinaires récusés, visée de correction). De plus, que sait-on d'un désir qui se polarise sur une volonté de vengeance que rien ne détourne ? Ces indications sont la place laissée libre à deux types de saillances prises respectivement sur l'axe V et sur l'axe E. Elles se définissent peu à peu.

Ce préambule dénote du caractère très littéraire de cette nouvelle, vu les considérations de l'auteur sur son propre métier. Valeur (à rapporter à l'entrée du public) > 5. L'auteur est conscient de la nécessité de justifier son écriture (Cf. Ière partie, chapitre 1).

La saillance qui enclenche le récit appartient à l'axe V, en raison du réalisme affiché du texte : un homme qui a bien dîné, repère sur un boulevard de Paris une femme trop voyante qui l'attire dans une ruelle sombre (et connue), le fait monter chez elle, etc. Cet homme est un dandy ; il revient d'Orient, y a connu mille voluptés, n'aime que la beauté, est épris d'une esthétique altière. Nous opterons pour la saillance V3, "visée de déterritorialisation (ou d'ubiquité)", au sens où ce dandy voyageur ne songe qu'à s'éloigner du bas matériel, des enracinements trop populaires et réels, à ne pas être circonscrit à un lieu. D'un autre côté, son désir s'enflamme pour la beauté orgueilleuse de cette femme dont l'allure seigneuriale l'intrigue : une saillance d'Axe E se dégage, liée aux passions amoureuses les plus extrêmes, soit E 2. De ces deux saillances il faut décider l'importance : le titre nous amènerait à penser que E l'emporte mais le réalisme affiché de l'auteur appuie V. Par convention nous dirons que l,m,n représentent V et l',m',n' désignent E. La supériorité d'une saillance sur l'autre se dévoilera peu à peu.

- délitement :

a) si nous suivons ces saillances V3 et E 2, nous les voyons se concrétiser d'abord en un double lieu (rue sordide, chambre à l'entrée fastueuse), soit l / l', puis se muer en un discours - m - au sein de cette chambre - l' - vouée à l'amour (les écheveaux l, m, n, et l', m', n' se défont peu à peu). Ce qui plaît au dandy, c'est que "cette femme était pour lui une ressemblance". Cinq ou six comparaisons vont apparaître alors, toutes artistiques, ce qui nous fait dire que l'art du récit, le flux verbal, prime sur le charme du lieu ou sur la narration. Elle évoque : 1) la reine de Saba du Tintoret ; 2) une Espagnole (à la mode à l'époque grâce à Musset, Clara Gazul..., de l'aveu même de l'auteur) ; 3) la Judith de Vernet ; 4) Messaline ou une gladiatrice ; 5) une sculpture obscène "madame Husson" ; 6) une courtisane dans un tableau de saint de Véronèse. Mais bien d'autres références littéraires s'entremêlent : Lovelace, romans de l'époque de Louis XV, le nom de "lorette" (donné aux filles par la littérature) etc.

Le flux m est primordial, portant en lui l'aspect d'ubiquité de la saillance V3 (pays différents évoqués). On peut s'amuser à en voir les effets. Le flux l' se déploie plus rapidement dans une description de l'escalier dont le faste intrigue, dans un nom apposé à la porte, et dans l'indication que le dandy ne voit ses détails qu'après coup (ils font sens quand il pourra les lier entre eux) : on y reconnaît le cycle temporel d'un présent, d'un passé énigmatique, d'un futur évoqué. Le flux m se déploie, quant à lui, en un passé (cette femme rappelle une autre femme vue

ailleurs), en un futur immédiat (sa beauté excite le désir de satisfaction des sens) et un présent amoureux (sens enivrés, oubli inouï).

Ce luxe de comparaisons pose le problème de la justesse de ce choix stylistique : si l'on considère qu'il convient parfaitement au mode d'équilibre de l'addition ($l+l'$ / $l+m'$), pour définir un certain lyrisme, on ne peut qu'apprécier leur présence. Mais l'impression qui se dégage de la lecture est que ces comparaisons ne sont pas filées ni unies, que ce qui prime, c'est leur désordre de bric à brac, d'époques et de genres divers, bref un amas hétéroclite digne d'un magasin d'antiquités. En effet le mode qui doit s'instaurer est celui de la division ou de la soustraction. Ce n'est pas encore le cas dans le récit. Le lecteur, comme le héros, peut croire à une histoire d'amour banale. L'auteur n'a pas choisi immédiatement le rapport qui convient.

Nous avons les saillances de départ suivantes $E2 + V3$ et pour horizon la saillance $M2$.

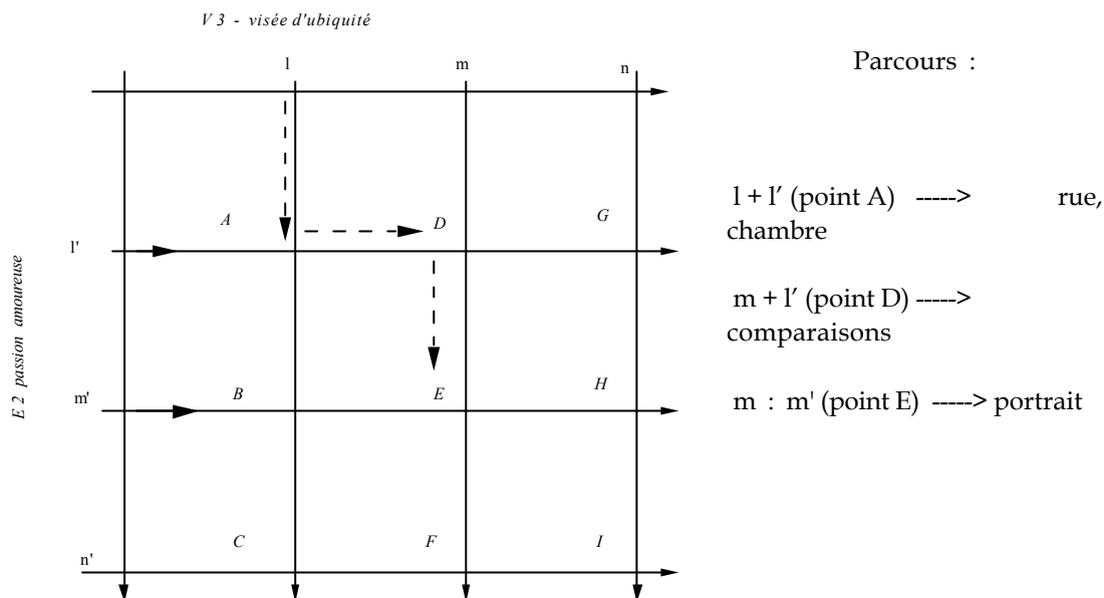
La relation se fonde sur ce rapport : $p (? E2 + ?V3) = ???$ La solution est $p = \frac{2}{5}$ ou -3.

L'analyse doit nous amener à trancher entre ces deux solutions, à condition aussi que l'auteur les ait pensées et n'ait pas commis d'erreur.

b) la découverte du bracelet incluant un portrait que porte la prostituée et qui surprend le dandy va modifier l'équilibre. Entrée en scène avouée de la deuxième saillance (une passion inconnue, d'un amour insensé et qui fait pâlir l'actuel désir du dandy, soit $E2$). Cette femme porte en elle une passion dévorante que le lieu (la chambre) ne faisait que préparer.

L'entrée en scène se fait, là aussi, par le facteur m' . Une modification se remarque : jusqu'à présent les flux l/l' , m/l' étaient parallèles ($l + l'$; $m + l'$), d'où le ton lyrique qui se dégageait et semblait énoncer une harmonie entre deux êtres faits pour s'entendre (goût de l'exceptionnel et exotisme). Un nouvel équilibre est en cours. Un dialogue fait d'injonctions et d'exclamations, constitué de cinq questions (celles du dandy) et de cinq réponses (la fille) s'établit. Le flux m est comme arrêté par le flux m' . Ce ne sera plus le dandy qui parlera, mais la prostituée. Le mode d'équilibre est celui de la division ($m : m'$), traduisant un éclatement des apparences du réel et un violent réquisitoire contre une infamie vécue. Nous sommes au point E , point névralgique sur le tableau, et dont l'équilibre doit se répercuter. Ces deux flux qui répondent au déroulement temporel convenu (présent, futur, passé pour m : "montre-moi ce portrait" / "elle va me faire un conte" / "tu l'aimes encore ; je l'ai vu tout à l'heure dans tes yeux" ; futur, passé, présent pour m' : "tu veux le voir" / "c'est bien lui qui me l'a donné" / "c'est mon mari") adoptent bien un style haché propre à ce mode de division. Si m et m' tournent bien l'un par rapport à l'autre et presque à égalité, on se demandera aussi quels "possibles" cela nous laisse : n , n' ou l , l' ? Chaque unité, modèle réduit du champ littéraire, doit projeter un "horizon" minime où le lecteur s'engouffre. Ici, il attend un récit de la duchesse-fille (n') et le changement de décor (l'). Ces deux facteurs n' et l' se teintent-ils des valeurs mythiques de l'Axe M (puisque V et E sont pris) ? Y-a-t-il un "inconscient" du texte ? Une expression semble l'indiquer : "quelques mots en langue espagnole... mêlés à ses cris de *bachante*". Cela colore la scène de quelque interdit transgressé (une faute a été commise qu'il faut découvrir).

On voit que $?E2$, venue après coup, est égale maintenant avec $?V3$ d'abord entrée en scène ; un retournement s'est effectué dont nous pouvons rendre compte. Ces changements créent cette instabilité appréciée du lecteur et qui rapprochent l'œuvre d'art de la vie.



c) le lieu initial (une chambre à Paris) est remplacé par un lieu de villégiature (Saint Jean de Luz) où le dandy a, autrefois, vu cette femme, alors distante et duchesse de Sierra-Léone. La reconnaissance qui caractérise les saillances de l'Axe V trouve ici tout son pouvoir.

Evocation de Louis XIV "le seul roi à avoir ressemblé à un roi d'Espagne", des "canéphores antiques" pour parler des Basquaises, de l'Asie et de la Grèce ; puis rupture : l'auteur songe au rocher de Leucade où mourut Sapphô, à une Messaline devenue Agrippine. Grandeur et décadence, hauteur et déchéance : la chute l'emporte sur la splendeur. Soit cinq évocations à partir d'un lieu (villégiature) en chassant un autre (chambre). Nous sommes au point A. L'équilibre est le même qu'en E (division, coupure) ; il n'y a eu que répercussion d'un point névralgique à un autre. L'auteur aurait pu en changer. L'unité composée en A se marque de 5 éléments assez éparpillés et inégaux. Présent, passé et futur (ce dernier réduit) montrent les facteurs l et l' sous leur jour temporel. Une formule clôt bien cette unité ("il la regardait comme s'il avait désiré assister à l'autopsie de son cadavre") tandis qu'un actant s'échappe (le but d'un tel comportement, le destinataire, son époux ignoble).

Commence alors une narration fortement articulée, commençant par les titres respectifs de noblesse (sa famille valait celle de son époux, question grandeur et gloire), puis par un mariage conçu selon l'étiquette, puis par un séjour en un château féodal, s'achevant par le poids de la religion. Encore ce rythme par cinq ensembles ou divisions. Tout, dans cette narration, révoque la chambre parisienne ; le langage est quasi stéréotypé (m'), archaïsant ou héraldique. Sa raideur contraste avec le mépris avoué de ses visiteurs. Le nombre d'adjectifs au superlatif (le plus grand seigneur), d'affirmations identitaires (je suis une Turre-Crémata), d'incises (dit-il, dit-on, il faut vous dire) crée une atmosphère exaltée factice. On en oublie la chambre (l ne se délite pas). Soit l : m' (le lieu écrasé par un flux verbal distingué). Point B. Répercussion affaiblie du même mode d'équilibre. Au style font défaut les possibilités de ce mode (aphérèse et apocope, oxymore, anacoluthie, hyperbate, toutes figures indiquant une rupture, un suspense, un rythme saccadé). Ici le lieu réel perd toute consistance, est remplacé sous l'effet de m' par un château féodal d'Espagne "au milieu des montagnes de marbre rouge qui entourent Sierra Leone" si bien que le délitement est banal (l est annexé par m' qui en fait un l' parallèle à son mouvement), ne se nourrit pas de la tension et ne peut être vraie zone d'inventions : la présentation de tant de noblesse tend aux poncifs. Le point B existe donc à peine pour la raison essentielle que la vie de la duchesse est sans rencontre jusque là, elle n'est qu'écoulement conventionnel ("Je ne soupçonnais pas que sous ces marbres dormait un volcan" - formule-clef clôturant l'unité tandis que "j'aimai Don Esteban. Avant de le rencontrer..." désigne l'actant-envoi). Plage conventionnelle de la nouvelle sans d'autre intérêt que d'évoquer le problème de la réversibilité :

faut-il être ennuyeux pour décrire l'ennui, faut-il être conventionnel pour la convention, etc.? Ce ne sont pas les pages les meilleures de cette nouvelle puisqu'on n'assiste même pas à la mise en place de ces conventions par une éducation imaginant le monde et le Bien. C'est un catalogue d'une faible originalité (plus pure que notre race, impossible...)

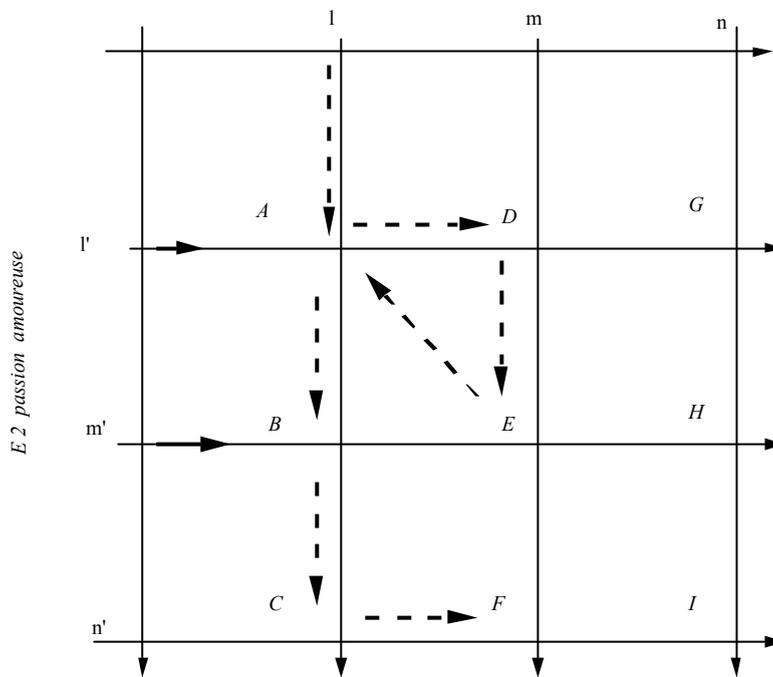
Le récit - n' - enfin commence, toujours immobilisant le lieu (l) sordide qui ne surgit qu'en deux instants : au début, par l'effet d'un corps retrouvant sa dignité ("Ah! la fille du boulevard était alors entièrement effacée... Elle avait ramené les plis de son châle sur ce sein *maudit* ...sa voix avait perdu la raucité qu'elle avait dans la rue"); presque à la fin du récit, par le geste frénétique de tirer d'une commode "à la poignée de bronze" "une robe en lambeaux, teinte de sang à plusieurs places". Cinq épisodes, d'autre part, scandent le récit : 1) l'aveu (elle ose dire à son époux qu'elle est attirée par un autre homme) ; 2) un amour platonique ; 3) "la jalousie de l'orgueil" du duc faisant qu'il tue son rival sous les yeux de sa femme (à noter que l'amant aura "la poitrine fendue, fouillée comme un sac", répercussion imagée du mode d'équilibre choisi depuis E, et tissant la nouvelle) ; 4) la dévoration tentée par la duchesse du cœur de son amant qu'elle dispute aux chiens (même image de coupure étendue à tout le récit puisque même l'existence du dandy sera alors brisée) ; 5) l'idée d'une vengeance inouïe (une duchesse se prostitue pour tremper un nom aristocratique dans la boue). Un rythme fait d'une surenchère permanente d'expressions exaltées ("nous vivions en plein azur" : "nous vivions la tête dans le ciel"...) est à observer. Tout nous est donné comme une série de spectacles immédiats dont l'arrivée est brutale et discontinue. Point C : l : n'.

Les caractéristiques suivantes sont repérables : outre les deux passages sus-nommés, l n'existe plus tel quel, c'est n' qui modifie la présence de l et le colore de son éclat : les références à la chasteté de leur amour, le refus de l'adultère et de la sensualité, l'insistance sur leur innocence et leur mysticisme sont autant de moyens de révoquer la chambre (" du fond de l'abîme de l'horreur où je me suis volontairement plongée", "quand la boue me monte à la bouche"...). Mais l encadre à deux endroits cette unité, et se déploie comme un présent, futur, passé (la fille se revêt, paraît retrouver sa noblesse, puis en seconde place, se souvient par le biais de sa robe). On obtient : l (présent-futur-passé) et n' (passé-futur-présent) tournant ainsi, ils dégagent ces 4 "possibles" m, m' et n, l' mais le témoignage du dandy comparant cette femme à une Gorgone ("il lui semblait voir autour de cette tête les serpents que cette femme avait dans le cœur") est d'une belle clarté pour indiquer des valeurs mythiques comme horizon et donc fait pencher pour le facteur m d'une saillance d'un Axe M. Une autre expression très forte énonce l'horizon de l'œuvre : la duchesse veut dévorer le cœur de son amant et elle s'écrie "Je voulais épargner, à ce noble cœur adoré, cette profanation impie, sacrilège. J'aurais communié avec ce cœur, comme avec une hostie. N'était-il pas mon Dieu?". Où se situe la transgression que la formule E + V ---> M indique? S'agit il plus d'un interdit sexuel que d'un acte de cannibalisme? Une hésitation se créerait si l'on ne savait que la sexualité est liée au sang, que l'inceste œdipien est affaire de meurtre de l'autre et de violence exercée contre soi (oublie-t-on qu'Œdipe se crève les yeux?). La prostitution sacrée sur fond de dévoration des passants est bien un élément mythique que prend en charge la saillance 2 de l'Axe M. L'héroïne veut détruire l'autre (son époux) en se détruisant elle-même ; si elle dévore les passants, c'est en l'honneur de ce projet (s'abolir non dans le dieu mais dans la Vengeance). En définitive, le point C est un creuset exemplaire d'éléments hétérogènes où naissent bien des formulations expressives et ici corrosives.

Le récit se poursuit (n') et rencontre le flux verbal m, abandonné depuis E. Le dandy, en effet, intervient et s'interroge sur l'efficacité de cette vengeance. Par cinq fois, il est présent, soit en interrogeant soit grâce à l'auteur qui le décrit. De même, (en suivant l'ordre futur-présent-passé) par cinq fois, lui répond la duchesse pour lui dire qu'une mort ignominieuse la vengera, qu'elle attend la contagion d'une maladie liée à son état, qu'elle jouit à chaque minute de la pensée de ce qu'elle est, qu'elle reprend force à la vue du portrait, et qu'elle a préféré fuir à Paris pour y déchoir. On peut donc dire que m interrompt n', refonde une certaine égalité entre les saillances V et E précédemment rompue au profit de E. L'auteur réaffirme ce mode d'équilibre de la division (n' : m) : "en jetant son histoire entre elle et lui, elle avait coupé, comme avec une hache, ces liens d'une minute qu'ils venaient de renouer". Point F. On revient à Paris, dans la chambre, devant la

carte posée sur la porte de la chambre disant le nom glorieux de la prostituée. Mêmes effets : référence à la Gorgone à nouveau (horizon m); même emploi d'un style de phrases haché et brutal.

V 3 - visée d'ubiquité



Parcours : .l : l' (point A) ----> St Jean-de-Luz
 .l : m' (" B) ----> Généalogie
 .l : n' (" C) ----> Amour fatal
 .n' : m (" F) ----> Vengeance

d) le récit oublie la duchesse, et passe au dandy (n). Son existence est marquée par ce qu'il vient d'entendre, et qui l'obsède (m'). Il décide de ne plus jamais revoir la duchesse (l') et d'en écarter le souvenir de lui, autant que faire se peut. (soit n V m' : mode d'équilibre d'exclusion non annoncé, se situant au point H, et donc sur un point non névralgique). Cette partie montre que la vie du dandy (son histoire n en général) a été affectée par l'histoire entendue (n') mais cela n'enclenche pas une action (l'auteur évite cette solution qui le mènerait au point I). L'histoire n' de l'ex-duchesse s'efface au profit d'attitudes passionnelles esthétisantes soit m' (" son esprit ne pouvait s'empêcher de savourer [cette soirée] comme un poème étrange" / "il scella [cette histoire] dans le coin le plus mystérieux de son être, comme on bouche un flacon d'un parfum très rare" / ...). On est loin du réalisme du début où le dandy était présenté comme ayant bien dîné et songeant à se distraire. Il reste de la saillance E ce flux m' qui atteint notre héros et colore le récit de son inactivité de ses couleurs amoureuses.

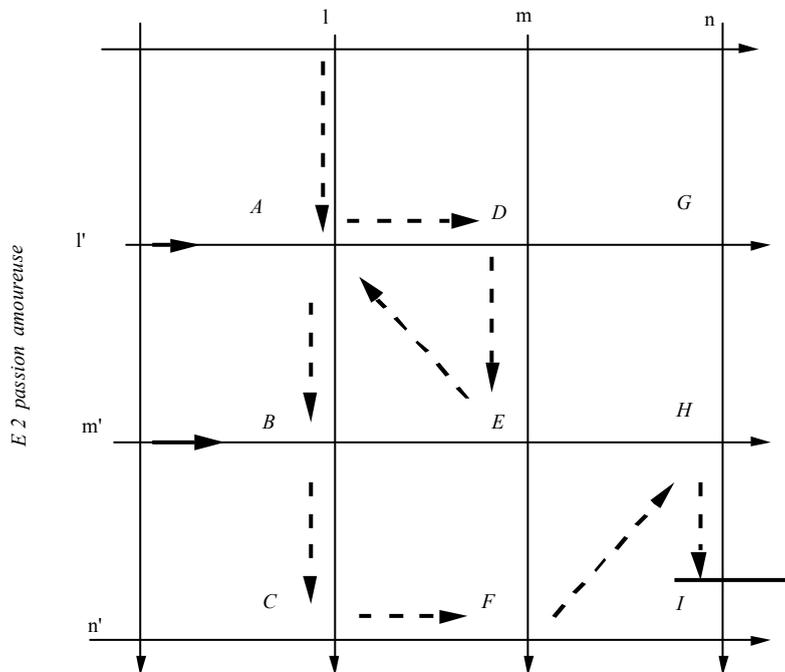
Cependant, au point H, il y a eu changement de mode d'équilibre (l'exclusion argumentative remplace la division dénonciatrice) ; le récit n est une énumération de la vie du dandy et les informations m' sont des allusions à des situations-types de l'amoureux transi de l'époque romantique (une vieille marquise déclare : "Je ne puis plus vous sentir quand vous prenez vos airs d'Hamlet"). La rencontre n/m' n'engendre rien de remarquable. La modification intérieure du personnage méritait un autre point où l'analyse de son cas trouverait toute son importance, soit qu'il refasse un examen de conscience au point névralgique E (m/m'), soit qu'il s'engage à agir auprès de cette duchesse au point aussi névralgique I (n/n'). C'est en fait l qui

devient l'éventuel horizon à portée mythique : sa présence est bien indiquée aussi ("[il] boucla sa malle en deux temps" et disparut en voyage).

Le point H donne l'impression d'un raccourci commode mais mal intégré à la nouvelle. C'est un ton argumentatif moralisateur (se convaincre d'une attitude, convaincre le lecteur du danger encouru par le dandy) qui caractérise ce passage, alors qu'auparavant tout trahissait la violence éclatant et brisant. On nous apprend que le dandy s'impose de ne pas revoir la duchesse (1), s'enferme (2), tait ce qu'il sait (3), aime les robes voyantes (4), paraît souffrant et absent (5), soit autant de manières de nous convaincre de son trouble. La nouvelle ne maintient pas le cap de l'énormité du crime annoncé dans le préambule qui s'imposait par une cassure de l'ordre existant et qui aurait pu auprès du héros trouvé une suite, cassure traduite par le mode de la division. Un autre mode d'équilibre s'est instauré qui ne conduit pas à la saillance convenue de l'Axe M parce que l'exclusion efface le rapprochement entrepris en niant ce qui a été dit. La passion amoureuse et l'ubiquité tissent un rapport avec le crime sexuel justement parce qu'elles s'opposent, se brisent (n'aimer qu'un, aimer tout) et de ce fait font surgir le mythe comme limite à leur mutuelle décomposition. L'exclusion endigue ce mouvement et l'affaiblit. Le style est caractérisé par un réseau de mots au sens négatif, trahissant bien ce changement de ton, mais le délitement par cinq demeure et fait illusion.

Le récit lié à la duchesse réapparaît (n') et détruit à nouveau l'équilibre précédent fait d'exclusion. En mourant comme une fille atteinte de la lèpre, avec un œil qui "avait sauté un jour brusquement de son orbite et était tombé à ses pieds" (même image sordide de la coupure, de la Gorgone dont Persée coupa la tête), la duchesse ranime le tourment du dandy qui se rend à l'hôpital (n). L'épithaphe transformée par le prêtre met le dandy dans la position d'être le seul à savoir dans quel esprit de vengeance et de haine est morte cette femme. Le point I est effleuré, ou approché sans mode d'équilibre bien net sauf celui à titre de possibilité où n est englobé dans n' (n' - n), c'est-à-dire où la vie du dandy pourrait être dramatiquement sous le poids d'un tel secret (" il se prit à sourire amèrement... car il savait, lui, qu'elle ne se repentait pas").

V 3 - visée d'ubiquité



Parcours : . n V m' (point H) ----> modification du
 comportement du dandy
 . n - n' (point I)----> vivre avec son secret à elle (?)

Signes : . ----> parcours, répercussions, oblicités.

Par cette analyse, nous nous rendons compte des changements qui interviennent au cours d'un récit (somme toute court), des relais et des perturbations qui ont lieu, afin que l'écriture se fasse.

Qu'en est-il, enfin, de cette œuvre? Que vaut-elle? La formule se construit ainsi :

p (?E2 + ?V3) ---->?M2

En effet, la saillance de l'Axe M, désignée dès le départ comme "inceste", est bien franchissement de limites sexuelles (la prostitution "sacrée", oser se perdre pour le Bien, vouer son corps à la perte moins par obligation sociale que par décision de provoquer une réponse des dieux). L'assimilation au mythe de la Gorgone est là pour nous aider à identifier le niveau (émasculatation - ici symbolique de l'époux -) et à universaliser le motif (la vengeance définit l'humain du non-humain ; par elle, on atteint au diabolique et au monstrueux ; en deçà, se tient le repentir). Il est curieux que ce ne soit pas le pardon qui s'impose mais le repentir : la vengeance c'est un refus de souffrir ; pour domestiquer la souffrance, la concevoir comme un moyen de repentir de fautes et de péchés. Nous sommes dans la thématique d'un écrivain catholique avoué. La vengeance est une Gorgone qui s'enracine dans une sexualité lubrique.

La formule se construit comme suit :

$$p(5) = 2$$

$$p = \frac{2}{5} \quad \text{ou} \quad -3$$

L'auteur a visiblement choisi la division comme mode d'équilibre principal (point E, et répercussions).

S'il aime tant donner cinq aspects à son récit, c'est que le délitement se fait bien par cinq effets (il est amusant de voir qu'il nous présente le duc en nous disant qu'il est "cinq fois comte"). Quant au rapport 2/5, le chiffre 2 doit s'interpréter comme l'expression de délitement de la seconde saillance : le conflit créatif entre les deux saillances veut que l'une d'elles soit plus influente que l'autre mais il ressort de cette nouvelle que le rapport est loin d'être constant à cause même des facteurs $m'm'$, $l-l'$, $n-n'$ qui s'échangent leur importance et expriment donc ainsi momentanément la supériorité d'une saillance. Le délitement voile donc cette différence théorique, par des renversements du rapport (la mineure devient majeure) en raison de l'enchevêtrement des facteurs, mais il est à parier qu'elle demeure comme structure agissant sur le lecteur. La maladresse de l'auteur est aussi en cause.

Visiblement, l'auteur en choisissant le bon mode d'équilibre, sait le répercuter convenablement, quoique certains points ne respectent pas la règle (faiblesses ? A notre sens, oui) : les procédés de style devraient être l'anacoluthie, l'hyperbate... mais l'impression générale est bien celle d'un texte saccadé, brusque et heurté. Il aurait pu opter pour la seconde solution de la soustraction (-3) dont le ton est plus dramatique et se fonde sur une dialectique où l'un tend à cacher l'autre et à l'englober, et donner une autre teneur à son récit (moins "expressionniste", plus "impressionniste", moins grinçant et halluciné, plus progressif et intériorisé qu'accidenté et osé). Le jugement esthétique est plus de type aristotélicien (catharsis) où l'on établit comment se propage une émotion, que de type platonicien où l'on chercherait dans cette histoire à dégager une tendance générale (certainement l'équilibre -3, où l'on enlèverait et suggérerait).

Des restrictions sont alors objectivement énonçables :

- pourquoi, en A, avoir choisi le même mode d'équilibre qu'en E (division) alors que ce point permet de varier le mode d'équilibre (point névralgique) ? Un choix (englobement, -3) aurait été possible.

- pourquoi, en H, le mode d'équilibre nouveau (exclusion) est-il imposé au lecteur, de façon artificielle et non préparée ? La réaction du dandy pêche alors en vraisemblance et en profondeur.

- pourquoi, enfin, en I, l'auteur n'ose-t-il s'avancer pour donner à la fin de son récit, l'envol d'une solution possible, d'un renouvellement offert, d'une ouverture ?

Ces remarques faites, nous établirons que cette nouvelle présente un corps central réussi, mais qu'elle est défectueuse en ces deux extrémités. Un jugement esthétique s'objective ainsi et établit la réussite partielle de cette nouvelle.

Cette méthode sensibilise aux conséquences d'un choix, à ses déviations. L'œuvre demeure ce système de possibilités qui s'ouvrent et se ferment, et de contraintes qui amènent une solution et l'imposent. Ce n'est qu'un moyen d'accès, pour désigner seulement un aspect : les déséquilibres successifs et leur résolution. La littérature paraît y gagner une dynamique, ni simple ni efficace mais fidèle à la multiplicité qu'elle invente.

Mais en plus, il sera possible d'agrèger les formules de plusieurs œuvres, soit liées par une même histoire, soit par un thème ou des saillances, et de constituer ainsi des chaînes d'un intérêt historique ou propres à définir des processus imaginaires (la combinaison de certaines saillances impose certains modes d'équilibre dont les tensions ne se résolvent peut-être pas dans la vie réelle aussi bien que dans la Littérature).

Enfin, le domaine littéraire, pour aussi désordonné qu'il soit, n'est point anarchique. Son existence (dépendante de certaines conditions) manifeste une volonté de formes en évolution (certes invisibles et abstraites), dont le foisonnement cache des obligations de processus dignes d'une physique. Outre la nature achevée ("natura naturata") et nuancant la création d'infinies mutations, il y aurait, dans le littéraire, proprement idéal et immatériel, une "natura naturans" continuant sur un autre plan, un processus engagé ailleurs mais s'en inspirant.

Annexe 2

J. Du Bellay, Les Regrets (Sonnet XXXI)

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestui-là qui conquiert la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge !

Quand reverrai-je, hélas ! de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup davantage ?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux
Que des palais romains le front audacieux ;
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine,

Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

De ce poème, tout a été dit certainement mais comme son jeu d'oppositions est évident, il se prête à des analyses de type structuraliste (deux séries parallèles où les relations entre les éléments de chacune des deux séries seront identiques ; telle celle-ci : "ce que l'ancienneté antique est aux palais romains, la tradition ancestrale est à mon humble maison, i-e une source de noblesse) débouchant sur l'obtention commode de deux réseaux lexicaux s'opposant. Mais il s'avère que l'explication laisse de côté, au profit d'un sens immédiat ne nécessitant pas beaucoup cette armature stricte pour se décider, la raison même du pouvoir enchanteur du texte.

Nous avons posé que le principe de la poésie résidait, dans sa forme actuelle la rapprochant au mieux de son hypergenre, à "creuser" un point névralgique (sans avoir besoin d'en changer), à révéler le mode d'articulation et de solution qu'il est, à faire même de ce mode l'objet du poème. Nous allons tenter de rendre compte de cette position, quoique sur un poème ancien. L'analyse opère un contrôle a priori : les points névralgiques sont au nombre de trois (l et l' ; m et m' ; n et n') et les résolutions sont au nombre de cinq (les cinq types de rencontre : l^2 , m : m' , $n+n'$, $m - m'$, etc.), ce qui délimite quinze sortes de poèmes réussis et rend compte par défaut des nombreux autres poèmes (n et l' sur mode d'addition ou de fusion, m et n' sur mode de division, etc.).

On a donc l'équivalent d'un spectre sonore discrétisant des états de poésie dont le rangement s'effectue de la fusion synergétique (l^2 , m^2 , n^2) à l'exclusion radicale (l V l' ...). A l'intérieur, nous plaçons d'abord l, puis m et enfin n, selon l'évidence que dire quelque chose nécessite une localisation, une façon de raconter préalablement choisie et enfin l'histoire elle-même qui ne s'engendre que par la mise en place des facteurs précédents (elle a besoin de leur support pour exister).

Cette typologie correspond à une démarche que l'Europe récuse ou n'admet qu'en fonction d'une rhétorique (genres de discours ou niveaux stylistiques). Seule la poétique hindoue fondée sur le *rasa* (Saveur) et sur le *dhvani* (Résonance, Suggestion) présente ce caractère codé à partir de degrés différents de signification construits par un nombre limité de sentiments évocables et de moyens expressifs utilisables. Son classement ne se fonde pas sur des critères extérieurs au poétique comme peut l'être l'idée sociologique qu'un genre noble s'appuie sur un vocabulaire noble (cf. la roue de Virgile). Dans l'étude que donne R. Daumal⁷⁴ du *Sâhitya-darpana* (de Viçvanâtha Kavirâja, auteur à situer entre le XIIème s. et le XVIème s.) ou Miroir de la Composition, on découvre que le but de la poésie est de créer chez le lecteur un état de surconscience, de l'amener à connaître la joie non-mondaine que les textes sacrés accordent mais selon une voie plus agréable (plus "suave", "ardente", "illuminante" ; cette joie tient à *voir naître en soi* des sensations, des émotions, des idées sans avoir à s'identifier à l'histoire ou au héros), de donner une saveur à goûter qui serve à éclairer et à créer une connaissance. Cette *rasa* se divise en huit ou dix saveurs ou états psychiques particuliers ou sentiments principaux (amour, fureur, dégoût, bravoure, gaieté, chagrin, émerveillement, terreur, et aussi calme et amour maternel) et pour les exprimer on se servira des trois pouvoirs du langage (sens littéral, figuré, suggéré), on dégagera ainsi par exemple les 5355 espèces de suggestions possibles, on y ajoutera les ornements stylistiques voulus (par ex. les 79 figures de rhétorique recensées) et les mouvements de phrase, etc. L'école du *rasa* étant très proche de celle de la *dhvani* ou résonance, nous comprenons qu'un tel projet s'attaque à saisir une "immatérialité", une vertu que des combinaisons ne sauraient dégager, que des relations entre éléments jugés entiers manquent. Des rencontres de sons, de sens, de mouvements de phrases et de figures s'ordonnent autour de huit ou dix de saveurs (4 actives et 4 passives ou 5 et 5) qui en sont moins le but recherché que l'opération qui anime ces rencontres. L'on n'est pas loin des cinq modes de résolution que nous avançons (exclusion pour dégoût, fusion pour bravoure héroïque, alliance lyrique pour amour, etc.).

C'est la notion si délicate de *sphota*⁷⁵ qui peut aussi éclairer ce qui a lieu en ces points névralgiques, à savoir ce passage d'un plan à un autre, cet acte de dégagement d'une énergie. Le mot signifie "bourgeonnement, explosion, apparition" et énonce ce fait qu'un terme ne peut être réduit aux phonèmes qui, matériellement, le composent ni, psychologiquement, à l'image mentale qu'il évoque. Le sens est une explosion de manifestation parce que dans les mots se cache ce pouvoir d'amener à l'existence, de façon aussi bourgeonnante que le mode choisi par l'univers entier. Si le son et la forme donnent au mot sa clarté manifestée, le sens ne tire son origine que du fait que le mot possède une vertu clarifiante et bourgeonnante qui l'apparente au principe de l'univers de se manifester sous mille formes. A l'intérieur de nos points névralgiques, se situe ce germe idéal (*sphota*) qui donne à un poème cette puissance attractive inimitable, cette densité que Heidegger voyait en rapprochant l'allemand "dichter" (poète) de l'idée de condenser ("dichten" : rendre compact). Ce qui revient à proposer que *le poème fonctionne comme un "bourgeonnement" très spécial, plus fait de repliements internes que d'occupation spatiale*. Ce type de germination est donc une façon de construire le monde, parmi d'autres. Le point névralgique agit comme lieu de resserrement de plus en plus fin.

⁷⁴ R. Daumal, *Bharata, L'origine du théâtre, La poésie et la Musique en Inde*, Paris, Gallimard, 1970, p. 38-93.

⁷⁵ Cf. l'article de P.-S. Filliozat, "Le Sphota", in *Les Cahiers de Philosophie*, n°14, Paris, 1992, p.155-169.

R. Daumal, *op. cit.* p. 85, parle de "mots-germes, idéaux, inaltérables, qui sont les modalités de l'âtman universel, les divisions réelles de l'univers". L'idée que l'univers soit en expansion, i-e tend à s'étendre et à se manifester, ne peut que nous aider à comprendre ce pouvoir inclus dans les mots de résonner et de s'épancher. Cela expliquerait cette adhésion du langage au monde, non comme un outil ou un étiquetage, mais selon une similitude de principe. Car ces manifestations empruntent certains chemins, "les divisions réelles de l'univers".

La lecture du poème de Du Bellay délimite immédiatement que la rencontre est entre deux lieux rivaux, l'un réaliste, l'autre plus mythique, ce qui dégage l'horizon d'une attente du bonheur. Or l'évocation d'un lieu, qu'on le prenne pour point de départ d'un charme ou comme décor suffisant pour donner à l'histoire sa beauté, produit très vite une désagréable impression de "superficie", comme si le vernis doré des images recouvrait l'endroit et l'emportait sur toute réelle perspective redéfinissant des proportions nouvelles entre les étants. C'est en réduisant le lieu, en l'obligeant à se mobiliser autour d'un axe de représentation qu'il devient acte de naissance et non lieu de naissances déjà faites. C'est pourquoi il n'existe pas de véritable poésie dans la célébration des lieux, mais une vague sentimentalité touristique. Ce point de vue ne peut que provoquer la contradiction si l'on a en esprit tous ces textes descriptifs portant sur des lieux que l'on se met alors à aimer tant l'écrivain a réussi à en évoquer la splendeur. Mais nous dirons que ces textes sont tributaires, avant toutes choses, d'une articulation qui mobilise le lieu, lui ordonne de s'organiser autour d'un axe et de se mouvoir par rapport à lui. Cet axe est une autre manière de dire le point névralgique.

Ici, l'évocation d'Ulysse et de Jason préparent à la beauté de Rome et renforcent le caractère mythique de cette ville. Mais une narration ou une histoire en ce lieu ne mobiliseraient point le sphota du poème. C'est l'entrée du lieu natal bien réel ("un petit village") qui fait du heurt entre ces deux lieux l'occasion d'articuler un nouveau partage. L'identification des saillances se fait sur l'Axe M et sur l'Axe V en prenant M^5 et V^3 : la référence à Ulysse renvoie à l'idée d'une transgression temporelle (un ordre temporel a été rompu au profit d'événements exceptionnels ; un retour à la normale, au temps humain régulier, est nécessaire) qu'exprime la saillance 5 (transgression d'un ordre temporel) : l'apparition du petit village renvoie de son côté à l'aspiration à quitter un lieu pour un autre, à la difficulté d'associer ici et là-bas, l'enracinement et le voyage, soit cette saillance 3 (déterritorialisation) qui tend ici à idéaliser l'image virtuelle du village (embellissement renforcé par la nostalgie) bien plus qu'à corriger la représentation réelle de Rome (la Rome présente a sa beauté) ou à modifier et la réalité romaine (y voir autre chose que la puissance) et le souvenir de l'Anjou (en découvrir la majesté). Ces deux saillances ne sont alors délitées que par le facteur 1, celui qui installe un lieu : en effet, on ne retient d'Ulysse et de Jason que le fait d'être revenus chez eux ; l'aspiration à surmonter l'opposition d'ici et de là-bas s'exprime, quant à elle, par des détails très localisables (fumée, clos, ardoise, Loire...).

L'horizon appartient dès lors à E (quête du Bonheur, de soi, de sa spécificité) comme l'indiquent ces expressions "heureux", "quand reverrai-je, hélas", "plus me plaît") et la passion qu'on y devine se rapporte au besoin de retrouver une plénitude harmonieuse, un état de pureté et de sagesse ("plein d'usage et raison") qui correspond à la saillance E 6 (le temps est aboli, une plénitude d'être se dévoile).

La formule se crée alors : $(M^5 + V^3) = M^6$. La division $\frac{6}{8}$ ou la soustraction -2 sont les modes de résolution possibles. On dira aussi que la saillance de M est dominante sur celle de V (la Renaissance en est la cause) et que la formule n'est pas celle de l'opposition-exclusion (une lecture structurale pousserait à cette option) mais est celle de la soustraction (-2) puisqu'une résistance à un mouvement d'englobement constitue le poème (la splendeur romaine ne peut anéantir l'image du village natal comme l'île de Calypso ne peut effacer dans la mémoire d'Ulysse l'île d'Ithaque). Une coloration dramatique doit dominer et une dialectique s'instaurer où l'un subvertit l'autre au moment même où il croit gagner. C'est ce qu'exprime le rapport 2 voulant dire que l'un est deux fois moins fort que l'autre (M est représenté par Ulysse et Jason, par palais et marbre, par fleuve et colline - seul "l'air marin" va sans double mais c'est à la fin quand le rapport -2 est détruit). Telles sont les données que la formule nous permet de déduire.

Cette formule soustractive est le "moteur" animant ce point névralgique car elle "déforme" la saillance de M et celle de V, d'abord en les donnant sous la forme de 1 et de 1', et surtout en les plaçant l'une sur l'autre ou plutôt en les déplaçant (le fond devient le motif, le motif devient fond). A la différence d'un texte en prose, la poésie fait, disons-nous, de toute formule l'objet de sa réflexion (plus que d'un usage), ce que l'on voit ici dans le fait que Du Bellay concentre en une

seule expression répétée "plus que" l'événement qui a lieu (soustraire l'influence que Rome et l'ailleurs exercent de la fascination du retour et découvrir que le résultat est en faveur du dernier membre) de même que les deux premières strophes signalaient le *résultat* de cette opération par "plein d'usage et raison"/"le reste de son âge"/"et beaucoup davantage" - autant d'appels servant à clarifier ce qu'est la formule : une opération de comparaison arrachant à une partie le pouvoir qu'elle détient injustement.

L de M et l' de V subissent de par ce moteur des altérations que l'on se doit de remarquer. La suggestion, l'euphémisme, la litote et l'allusion sont requis en général par ce mode d'équilibre et en raison de leur refus de contours nets deviennent des moyens dont le point a besoin pour agir sur les deux saillances, obtenir cette altération souhaitée. La physique à laquelle nous en appelons est une superposition telle que l'englobant se distend au point de devenir translucide pour que l'englobé puisse apparaître. L'évident s'estompe et l'invisible est évoqué. C'est ce que le fragment 21 d'Anaxagore de Clazomènes ne cesse de nous dire : "ce qui se montre est vue de l'invisible" ?

? Ainsi, si l'allusion au voyage d'Ulysse et à celui de Jason donne à Rome la coloration des terres fabuleuses que ces héros visitèrent, très vite la splendeur des palais est réduite à "des fronts audacieux" (une façade) et à un revêtement glacé ("le marbre dur"), et le paysage est suggéré par deux noms (Tibre, Palatin) et par une bise marine (sa consistance semble s'évanouir). L'englobant - évoqué mais non décrit - perd peu à peu de son prestige au cours du poème et l'on dira qu'il subit une altération convenant à la nécessité de lui soustraire de son pouvoir.

Ainsi, le lieu natal parallèlement fait référence à Ithaque et à Iolchos mais il est précisé qu'on y vit "entre ses parents", ce que ni Jason ni Ulysse n'obtiennent de fait et qui semble bien supérieur ; tout le second quatrain manie l'atténuation, le détail ("petit village"/ "le clos de ma pauvre maison"/ "fumer la cheminée") pour mieux faire ressortir le mot "province" qui manifeste comment l' s'amplifie et prend de l'audace ; quant aux deux tercets, c'est à la construction des comparaisons qu'il faut s'arrêter : le lieu natal précède (vers 9 et 10 : séjour des aïeux/palais romains) à quoi succède l'inverse (d'abord le marbre, ensuite l'ardoise), puis à nouveau le lieu natal par deux fois (Loire/Tibre et Liré/Palatin) à quoi succède à nouveau l'inverse ("l'air marin" face à la "douceur angevine" - de terminer par ce terme montre bien que l'englobé a gagné, a renversé le rapport et s'impose). Cette construction révèle le conflit en cours, l'hésitation quant à l'issue, et la déformation anoblissante que le lieu natal subit de son rapprochement d'avec Rome (l'ardoise ne vaut-elle pas le marbre?)

Loin d'opter pour des oppositions figées, nous dégageons un double mouvement, des échanges progressifs dont l'origine est à chercher dans un mode de résolution qui s'avoue ici comme tel et anime le délitement. Si la saillance M⁵ déploie sa réflexion sur le temps brisé qu'il faut recoudre à travers le facteur l, la saillance V³ déploie par l' sa préoccupation spatiale disant que l'homme n'aime point ici et ne se satisfait que d'ailleurs. Et le style (rythmes et sons) rend compte du but de cette double guerre (celle du temps et celle de l'espace) : les sonorités dures en k, r et p qui dominent le poème, l'extrême variation du rythme des vers (6/6 ou 3/3/6 ou 4/2/2/4 où aucun hémistiche ne stabilise un rythme en le répétant) ne peuvent qu'énoncer, à titre d'équilibre souhaité, la saillance E⁶ (passion pour la sagesse et l'harmonie).

En effet, nous devons rompre avec cette coutume qui fait croire que les effets de construction et de style sont conformes aux composants que l'on dégage d'un texte, selon une propriété de redondance (ex. : le poème évoque la joie et tel vers contient nombre de sons "i"; en conclut que ces "i" sont joyeux). Il ne saurait non plus être question d'aboutir à l'inverse, comme les déconstructionnistes, que le discours conscient de l'auteur voile un inconscient du texte qui n'a rien à voir avec le discours rationnel affiché. Nous dirons que le point névralgique organise la rencontre des deux saillances mais avec le projet d'atteindre la saillance de l'Axe 3 de sorte que soit les images (l) soit le rythme (m) soit le récit (n) servent à ce projet. Si l et n sont mobilisés, il restera à m de se proposer mais si c'est l et m, alors ce sera n, et ainsi de suite. Une mobilisation des facteurs dans un seul sens ne peut que nuire à l'équilibre engagé : de quoi révéler les mauvais passages d'une œuvre. Dans notre poème, l et l' laissent libres les couples m-m' et n-n' mais en fait surtout m-m' puisque le poème n'est pas le genre du récit (toujours avorté

entre ses mains). Comment donc lier ces sonorités dures et ces rythmes changeant à la passion pour la sagesse, comment voir en eux une expression de cette saillance ?

Si l'on définit la sagesse comme une ataraxie, un état pacifié ou une inertie heureuse, ce ne sont pas ces effets sonores qui peuvent l'évoquer. Mais la saillance est "passion", elle polarise tout le désir vers un seul but et ignore toute autre attention au monde. C'est son caractère exceptionnel et fou qui la manifeste à notre regard. Déjà vigoureusement avouée dans le poème par les coups d'envoi successifs de "heureux qui" / "quand reverrai-je" / "reverrai-je", "plus me plaît", cette passion (l'exil romain fait naître ce désir violent et excessif d'en finir avec la folie qui a conduit le poète à partir) d'une harmonie retrouvée reste tout aussi insensée : le rythme et les sonorités n'ont rien de pacifié pour cela même que l'attente est devenue un besoin irrépissible. Mais il serait sot de dire qu'ils évoquent et imitent la splendeur romaine, la simplicité d'un petit village, ou les sentiments de tendresse pour son pays natal, la mélancolie et la nostalgie, le dégoût du poète. Les composants du poème - que ce soit les saillances, les facteurs de délitement ou les sons et les phrases - sont tous animés par la force de résolution du point qui les disposent non pour qu'ils se répondent mais pour qu'ils amènent un dynamisme. Ici, Du Bellay a su mêler deux saillances en altérant leurs images mutuelles et en inversant le rapport de domination tandis que constructions et sonorités n'avaient point pour tâche de redire ni de nier ce travail de renversement mais d'énoncer l'émergence *amère* d'une passion nouvelle chez le poète, celle d'acquérir de façon toute brutale car immédiate quelque sagesse qui ne soit ni transgression temporelle ni correction de la représentation spatiale mais une capacité à se suffire hic et nunc. Expression sans retenue ni temporisation d'un désir exclusif.

L'on conclura en disant qu'un vrai poème visiblement interroge et dévoile le mode de résolution qui le constitue et qu'il dégage les éléments d'un micro-champ littéraire condensé. En ce sens, il est proche du *sphota* dont il décrit la puissance et les modes de bourgeonnement en nous.

???

Annexe 3

Des 5 rencontres-types

Le double investissement du créateur localisé par deux saillances provoque une "tension" associée d'une "rencontre" dont la solution ne s'obtient qu'après la découverte d'une direction concrétisée par une saillance extérieure (celle de l'Axe 3). Cela est des plus naturels : la voile du navire rencontrant le vent ouvre la possibilité d'atteindre la côte. Il faut ajouter que l'on ne maîtrise pas comment cette rencontre se détermine : soit c'est le choix de la troisième saillance qui influe sur le type de rencontre et fait adopter une des cinq formules possibles (soustraction, division, ...), soit c'est le choix d'une des ces formules qui détermine la troisième saillance adaptée. Selon le créateur, la clarté de son projet ou son tempérament intuitif, une des deux possibilités est privilégiée.

Cependant ces rencontres-types correspondent à des instants et lieux singuliers du processus d'altération d'une saillance par l'autre. La tension dit que l'une est supérieure à l'autre et que le travail créatif est de trouver comment gérer ces deux entrées. On se retrouve donc devant la situation de "boîte noire" dont parle R. Thom puisque l'on connaît les entrées (deux saillances) et la sortie (la troisième saillance appelée, réactivée) et que l'on comprend qu'un processus caché a eu lieu. Imaginons une expérience où deux liquides - eau et huile - sont mis en contact et que pour réussir ou évoquer leur contact il soit fait appel ou référence à un solvant. Selon certains paramètres (température, pression, agitation...), le solvant a agi ou le processus obtenu n'est pas sans évoquer l'action d'un solvant bien connu. On a intérêt alors à définir les paramètres qui agissent à l'intérieur de cette boîte noire car cela renseignera sur la nature des formules nécessaires : le nombre des paramètres, leur intensité ou leur interaction feront surgir telle ou telle formule comme le seul moyen de sortir de la tension et de lui donner une solution.

Le premier paramètre retenu est celui du *délitement*, c'est-à-dire le nombre de points non névralgiques où se répercute la formule adoptée en un point névralgique. Sur le damier de neuf points constitués des combinaisons l, m, n et l', m', n', rappelons que les couples l-l', m-m' et n-n' sont dits "points névralgiques" (le heurt des deux saillances rivales se concrétisant y est plus fort). Avant d'atteindre un autre point névralgique, la formule se répercute en des couples hétérogènes (l et m', n et l', ...) au nombre de 6. L'on considérera que le délitement est alors maximal si ces 6 points sont touchés une fois (le fait qu'un point soit touché deux fois ou plus ne sera pas plus pris en compte qu'un effet d'insistance d'ordre esthétique maladroit ou réussi). Le délitement croîtra de 0 à 6 et ce, même si un autre point névralgique est atteint avec à nouveau 6 répercussions car il sera établi une moyenne par convention : puisqu'il y a 3 points névralgiques et trois fois 6 points répercutables, le délitement sera constitué par le nombre de points touchés divisé par le nombre de points névralgiques employés. Il suffit de mesurer l'altération des saillances entre elles et d'en noter l'extension.

Le deuxième paramètre correspond à l'*égalisation des actants* puisque l'on sait qu'une œuvre naît du démembrement de l'Opus et d'une direction vers un hypergenre qui privilégie un actant comme potentiel de visée. Cette disposition particulière de l'œuvre naissante se donnant de telles préférences actantielles au fur et à mesure du délitement se trouve affaiblie grâce à la résurgence des autres actants dont la raison d'être se réaffirme comme nécessité du récit s'étoffant. Considérant qu'il y a 6 actants et que l'actant initial tend à s'emparer de tout le pouvoir des autres, l'on dira qu'il a alors la valeur 6 et que le délitement le fait décroître jusqu'à ce que les 6 actants soient à égalité et partagent la valeur 1 avec toutefois cette particularité de pouvoir

doubler leur valeur lorsque l'on s'approche des contes, mythes et épopées (comme si le même personnage cumulait *simultanément* deux rôles actantiels ou devenait le *germe* d'un double mouvement qui le fait osciller). Plus le délitement sera faible, plus l'inégalité actantielle sera forte et plus l'œuvre restera en instabilité fonctionnelle nécessitant la présence de la formule.

Le troisième paramètre traduit *l'accaparement bi-modal* d'un Axe par un autre, à savoir que sa forme et sa substance (cette relation entre défense et attraction) ont un impact supérieur à la forme et substance de l'Axe opposé. On rappelle ici qu'un Axe possède des valeurs (soit dix graduations : on se sert d'une saillance de cet Axe pour des raisons "scolaires", de "mode", de "jeu", de "marquage", d'"analogie", de "justification", d'"enchaînement", d'"adéquation" avec un seuil médian de prise de conscience et un seuil-limite de sortie du champ littéraire) dont l'emploi entre en concurrence, lors de la création, avec les valeurs de l'autre Axe mobilisé. La jonction de ces deux sources de valeurs produit un positionnement de l'œuvre : si l'addition des valeurs est inférieur à 5, le choix d'un Axe est clairement défini ; au voisinage de 5, l'hésitation entre les deux Axes est maximale, au-delà de 5 un choix plus net se refait. La relation entre ce paramètre et les deux autres est de cet ordre : en augmentant le délitement et en accentuant une juste répartition entre actants, le rapport entre les deux Axes se modifie pour se consolider ou s'inverser après l'épreuve d'une instabilité (voisinage de 5). Le choix initial soumis à l'épreuve du délitement et de l'apparition actantielle fait glisser le positionnement vers la zone 5 (milieu du paramètre) et cela impose de confirmer le choix (la saillance dominante garde sa valeur comme l'autre) ou d'essayer un échange de valeurs (la saillance dominante emprunte la valeur de la dominée et vice versa). Il est normal de penser que l'œuvre se constituant fragilise les solutions de départ à force d'en inclure les éléments dans des situations nouvelles si bien qu'un revirement peut avoir lieu ou une remise en ordre du projet initial.

Le quatrième paramètre sera *l'accès et l'accrochage à une saillance du troisième Axe*, cet horizon que l'auteur se donne pour issue à la tension qu'il gère. Mais cela pourrait être la formule de rencontre-type qui détermine la saillance d'arrivée (principalement dans le cas de la poésie). Il s'agit surtout d'indiquer que le système cherche une issue, veut éviter l'échec, joue sa survie. Ce tâtonnement pour une fin alors que la complexité interne s'accroît possède trois intensités maximales : soit un pic au début de l'œuvre, soit au milieu, soit à la fin selon que l'auteur voit la solution immédiatement, ne la devine qu'une fois la crase des saillances bien engagée, ou ne la découvre qu'à la fin parce qu'elle a agi à son insu. Ce paramètre mesure une prise de conscience avouée, la révélation de la solution, cette perspective enfin unifiée et évidente (que d'introductions ne voient le jour qu'une fois la fin achevée !) qui s'était imposée par d'autres voies sans être conscientisée.

A l'intérieur de la "boîte noire", ces quatre paramètres agissent conjointement ou non, seul, par couple, triplet... L'intérêt est maintenant de saisir que leur emploi correspond à une modification de l'espace interne de l'œuvre et à un changement d'état : les deux saillances rivales ouvrent un espace de tension qui entraîne dans le meilleur des cas une altération des saillances, gage de l'œuvre en cours. Ce qui était inconciliable (les deux saillances) trouve ici de quoi constituer une phase énergétique. Ce qui était posé côte à côte trouve à se superposer, se plier, se déchirer. L'idée de faire correspondre les cinq formules (ou rencontres-types) avec les catastrophes thomiennes (en tant qu'elles surmontent une discontinuité et expliquent une genèse formelle) n'est donc plus gratuite. On aura de plus, non pas une mathématisation des faits littéraires, mais une extension vers les concepts associés à ces catastrophes dont l'utilité métaphorique ne manquera pas d'expliquer le travail même de la formule. Un classement est dès lors possible.

catastro--phe	facteur de contrôle	change-ment d'état	concept associé	formule de rencontre	tonalité littéraire
Pli	1	1	disparition	exclusion	convictif
Fronce	2	1	capture	soustrac--tion	dramati-que
Queue d'Aronde	3	1	coupure	division	critique

Papillon	4	1	éclosion	addition	lyrique
Ombilic	3 (ou 4)	2	éjection	multiplification	épique

Les concepts associés renvoient à des modifications spatiales dont l'apparence suffit ici comme représentation du travail de la formule, détruisant, retirant, fragmentant... afin de joindre les deux saillances. On les amène à un changement d'état, celui où une énergie est issue d'elles alors qu'elles avaient arrêté le désir du créateur et l'avaient bloqué. Leur "frottement", pourrait-on dire, en est la cause. Il faut aussi se souvenir des images réelles que représentent ces catastrophes (l'image d'un pli, celle d'un jet d'eau pour l'ombilic, celle d'une torsion inversement vrillée pour un papillon...) de façon à les utiliser pour comprendre le travail de la formule et mieux approcher cette tonalité littéraire dont nous voulons ici montrer l'origine.

Ainsi le ton épique provient de la présence simultanée de 4 paramètres (parfois 3 ; le paramètre de l'accaparement bi-modal peut ne pas intervenir puisqu'une nécessité finale domine et se maintient), ce qui a pour effet de contraindre d'autant les saillances, de les amener à se dévoiler en entier mais ce processus n'est possible qu'en raison d'une "élévation" parce que la place disponible interaxiale est insuffisante, et donc se gonfle, est soumise à un débordement ascensionnel. Cette élévation (comme un liquide en ébullition est à l'étroit dans son récipient) est synonyme de sens très capitaux pour dire ce qu'est un mouvement épique : il y a toujours un sentiment d'oppression, d'inéluçabilité et d'agrandissement. Les faits s'accumulent, les tentatives pour retarder l'échéance ne font que la rendre plus brutale. Car ce processus a une fin lorsque le système arrivé à son paroxysme expulse une partie, éjecte ses gouttes brûlantes, devient crête hérissée ou lame acérée se brisant. Une projection se fait tandis que le système retombe dans sa masse. C'est pourquoi l'on note un double changement d'état dans le genre épique : oppression et éjection. Et l'exemple que nous verrions serait de façon paradigmatique la veine rompue de Roland à Roncevaux dans la chanson de geste du même nom, mais aussi dans le Mahâbhârata l'apothéose des cinq héros (exactement une ascension sur le mont Mérou, montagne des dieux) bien seuls après l'immense guerre menée, ou encore la mort annoncée et réalisée d'Achille malgré son retrait et les précautions maternelles dans l'Illiade, etc. L'image catastrophique rend ce service de dégager ce qu'effectue la formule, de le visualiser, sans compter que thèmes, images et style s'en trouvent éclairés. La leçon mérite d'être entendue pour les autres tons littéraires.

TROISIEME PARTIE

Ontologie littéraire (esquisse conclusive)

Le regard que nous nous imposerons sera tout extérieur. Si nous avons les instruments nécessaires pour saisir la complexité du champ littéraire et celle d'une œuvre, c'est pour être resté à l'intérieur de cette activité, au sein de sa macro et micro-physiques, même si nous avons vu que des échanges avec les domaines voisins existaient. Mais il y a mieux maintenant à se demander ce que ce champ "instrumente", à le considérer comme un ensemble articulé et donc articulant "quelque chose", à se dire qu'il est semblable à une "loupe" dont l'usage révélerait ou voilerait une réalité quelconque. A quelle ontologie nous renvoie-t-il qui puisse le rendre utile et précieux, illusoire et fallacieux, émanation d'un Malin Génie et donc apte à éveiller notre doute quant au réel qu'il permet ? Car plus même qu'une "loupe", c'est une lentille kaléidoscopique qui le caractérise et dont nous ne savons que faire pour n'avoir pas justement la clarté de définition d'autres instruments conceptuels élaborés par l'homme. Alors restent l'indulgence de le supporter et une bienveillance amusée pour ses multiples facettes, autant de miroirs aux alouettes.

Cependant nous le pressentons aussi comme une représentation vitale parce qu'en lui se fabriquent des témoignages bloquant l'œuvre destructrice du temps et parce que des vérités humaines constantes y trouvent leur expression, de même que des émotions et des songeries. A la différence de tant d'activités propres à l'homme où une valeur chasse l'autre, le champ littéraire semble posséder selon le commun avis cette vertu de plus de permanence et la partager d'ailleurs avec le champ artistique en général. On pourrait d'ailleurs postuler que ce dernier fonctionne comme le champ littéraire s'il ne fallait se méfier de généraliser et de vouloir étendre un empire. Mais dire qu'il s'agit d'une représentation ne nous suffira pas car ce que nous voulons, c'est moins savoir de quoi est faite cette représentation (ensemble de données internes) que d'user de cette représentation en des domaines qui ne sont pas le sien.

Si nous avons à définir la nature de Dieu, son existence et son essence, si nous devons parler de la vérité ou du but de la vie humaine, s'il s'agissait de définir l'évolution des espèces animales, l'origine des maladies, ou la forme de l'univers, et que pour ces nobles objectifs, nous fissions appel à ce champ littéraire, à son grand dam certainement, que pourrions-nous véritablement penser qui mérite le temps passé à ce détour intellectuel ? Pour aussi étrange que cette problématique soit, pour ne pas plus mal l'adjectiver, c'est à elle que nous tenterons de nous raccrocher afin d'aboutir à cette "ontologie littéraire" qui demeure inconnue. Les précédents manquent et le risque d'amener dans les filets qu'une maigre pêche est majeur.

On peut penser des résultats de la Littérature ce que l'anglais Thomas B. Macaulay⁷⁶ pensait de l'apport des textes sacrés de l'Inde : " Devons-nous, alors que nous patronnons la philosophie rationnelle et l'histoire véridique, encourager officiellement des enseignements médicaux dont aucun palefrenier anglais ne ferait cas, une astronomie qui serait la risée de tout un pensionnat de fillettes en Angleterre... une géographie faisant état de mers de sucre et de mers de beurre ?" L'efficacité de la formule est imparable mais c'est nier au champ littéraire sa capacité d'organisation globale, son existence d'ensemble articulé, au profit de ses ornements, de ses

⁷⁶ Cité par H. de Glassenapp in Les Littératures de l'Inde, Payot, Paris, 1963, p. 31.

images simplifiées et de ses composants internes. Les mers de sucre traduisent le développement d'une saillance de l'Axe M dont l'effet n'est pas de représenter le réel (Axe V) mais de délimiter le propre de l'humanité. Faux procès mais aussi problème à reposer ainsi : en quoi la coexistence indissoluble des trois Axes (définissant seule le champ littéraire) constitue la seule voie pour doter d'une utilité conceptuelle la Littérature ?

C'est cette coexistence qui n'est pas pensée, qui ne se retrouve nulle part ailleurs et dont il faut permettre l'émergence. L'illusion demeure à juger les choses par les critères de la véracité, de la salvation ou de l'extase quand l'on a affaire à un mixte - parfois réussi - qui présente au moins l'avantage d'un dispositif plus complet. Il est certain qu'un peu de relativisme culturel permet de comprendre que l'on demande à l'Art (et à la Littérature en particulier) des objectifs fort variés : si l'Europe réclame la peinture de la réalité (matérielle, spirituelle, psychique, imaginaire) à des fins morales, cognitives, ludiques (reconstitution évidente des trois directions axiales du champ), l'on découvre vite qu'ailleurs c'est l'intégration aux lois du cosmos (Chine) ou l'accès au Salut et à la Délivrance (Inde), c'est la mémoire célébrée d'un peuple ou le temps social de la palabre, et encore, avec pour certitude que de tels objectifs majeurs se subdivisent en nécessités morales, cognitives et ludiques aussi. Ce qui se produit, c'est donc le sur-développement d'une direction axiale qui fait sortir du champ littéraire pour un autre domaine et alors la récupération de ce champ comme moyen d'accéder au but considéré. Mais l'extension du modèle culturel occidental ne doit pas faire oublier ces autres objectifs, d'autant qu'ils existent aussi de façon latente dans la tradition européenne⁷⁷. La nature des trois Axes en explique parfaitement la raison. Mais telle ne sera pas notre démarche puisque nous considérerons l'ensemble du champ littéraire comme doté d'un mouvement rotatif aux effets perturbateurs.

Les trois Axes, pour ce faire, vont enfin retrouver leur nature d'axes tournant sur eux mêmes alors que nous les avons immobilisés pour les paramétriser. Entre eux se tenaient des échanges, des transferts et des passages là où nous allons établir des tourbillons ayant pour conséquence l'apparition d'un mouvement contraire, sorte de rouleau les englobant que leur mouvement fait apparaître. Image de la vis archémiennienne s'enfonçant dans un sens et faisant surgir dans le sens opposé le bouchon ainsi moulé et animé. Ou plutôt image d'une rotation construisant autour d'elle un rouleau, la surface d'un cylindre que l'allure irrégulière du mouvement bosselle, creuse, distend mais maintient quand même en sa forme.

Ce seront ces déformations qui auront un intérêt car elles manifestent une mise en évidence, un phénomène au sens premier du terme. Ce qui apparaît pourrait être nommé "réel" si ce mot n'était entaché des valeurs de l'Axe V, s'il n'était point trop commode ou ethnocentrique. Ce que nous voulons cerner, c'est le résultat de l'activité propre au littéraire qui, à l'instar d'une expérience chimique visant à colorer des tissus cellulaires, inocule donc d'une certaine façon ses réactifs aux fins de faire voir et de différencier. Nous opterons pour le mot de "substance" pour regrouper en lui à la fois une concrétude et une abstraction. Déformations d'une substance qui, ainsi, se révèle.

Les conséquences de cette position doivent être un renouvellement de nos questions :

a) établir la rotation des Axes ; donner un sens de rotation à chacun d'eux ; dégager la forme globale du champ littéraire assemblant une substance ; noter les irrégularités comme autant de signes de périodes et de lieux appelant un complément (l'œuvre) ;

b) considérer que cet ensemble champ-œuvre agit comme un pouvoir déformant quant au monde s'il était abordé par une autre discipline ; décrire les aspects de la déformation ; en dresser la carte et la comparer à d'autres cartes de déformation ;

⁷⁷ Que faire sinon de toute la poésie mystique, des poèmes de Jean de la Croix (1542-1591) et de tant d'autres ?

En Inde, toute une littérature s'est développée autour de Krishna enfant, amoureux de sa parèdre Radhâ, jouant avec les bergères... L'objectif est avoué, il convient d'adhérer à ce culte mais le dévot est aidé dans sa progression par les mille histoires racontées sur Krishna et qui renvoient alors à une réflexion sur le monde, à la recherche du bonheur et à une définition de l'être humain. En ces sens se situe la possibilité d'un champ littéraire.

c) appréhender le résultat de cette activité comme projet à instaurer.

La topologie nous enseigne la non-gratuité de toute déformation tant au plan formel où la déformation suit des modèles ou figures-types qu'au plan fonctionnel où elle dégage des résistances ou propriétés cohésives inavouées autrement. Concevoir la littérature comme activité déformante, c'est la charger de manifester des propriétés invariantes qui gisent dans le monde parce que la "substance" qu'elle assemble s'introduit dans le monde (pouvoir de rotation) en rompt l'opacité compacte. Une autre manière de dire ces invariances est de considérer l'œuvre de symétrisation qu'elle permette puisqu'entre deux formes que plus rien d'extérieur ne fait ressembler, reste cette propriété inaltérable découverte. Certains lieux sont "lourds" de nouvelles symétries (ces dernières sont toujours partielles) jusque là oubliées ou jamais vues.

Nous savons par expérience qu'un excès, une insuffisance et une polarisation (transgression mythique, aspiration compensatoire, passion) définissent des obstacles (saillances) organisateurs de formes nouvelles, ou créations. Comme dans un écoulement même régulier, il y a place dans le détail pour des densités inégales, la substance du littéraire sera faite de ces lieux qui organisent de nouvelles symétries partielles, en raison de l'activité déformante de la Littérature. L'excès évoque une distension des surfaces, l'insuffisance une perforation et la polarisation un plissement. On notera donc à la surface du cylindre né de l'activité du champ des zones irrégulières marquées par ces altérations, signes d'une égale perturbation au sein d'un réel mondain visé.

On partira du champ littéraire considéré comme un tout agissant, puis on immobilisera certains morceaux de la surface entourant le mouvement du champ en autant de cartes possibles, enfin on tentera de généraliser les acquis de cette activité.

A. Homéomorphies relatives :

1) Du mouvement des Axes :

Nous avons dit que le champ littéraire naissait d'une décomposition du domaine religieux se subdivisant selon un processus de catastrophe généralisée si bien que l'Axe M qui garde le souvenir de son origine demeure dominant ou tout au moins prêt à dominer. Commencer par lui, c'est peut-être retrouver plus facilement ce mouvement rotatif propre à tout axe que nous avons jusque là occulté pour ne conserver que celui de vecteur, de direction ordonnée (implantation de saillances de plus en plus complexes, valeurs successives), parce qu'il fallait définir un plan et des positions. Mais si ces Axes n'étaient que des vecteurs, parler de champ, lequel suppose des échanges d'énergie et des entrelacements d'influence serait abus de langage. L'Axe M évoque la possibilité pour le langage d'ordonner le monde (en instaurant des catégories grammaticales et en se dotant de règles de constructions) et par là même d'adhérer à l'ordre caché de l'univers, de lui correspondre, d'y participer. Ce qui se produit c'est un processus grandissant lié au pouvoir du langage de se diversifier et de s'amplifier à partir de lui-même si bien que la meilleure manière de rendre compte de ce mouvement d'amplification est d'appeler à la rescousse d'abord des images de colonne d'air chaud montant dans le ciel sous la pression de l'air froid (cris, chuchotements de terreur, onomatopées, tout ce qui reste langage inarticulé et sauvage), puis des figures géométriques plus pures de spirale tournoyante qui unifie dans un constant brassage les mots séparés et les emmène vers des polysémies infinies et contextuelles car changeantes.

Dans toutes les civilisations, la religion est réflexion sur le langage (Parole, Verbe, Signes) à quoi le terme de "mythe" fait encore écho. Ce pouvoir d'agrandissement infini et divers que détient le langage est parfois stabilisé et arrêté (on imagine une sphère) mais on garde de lui l'idée que l'homme se tient à l'intérieur de ce mouvement qui présente l'avantage d'offrir un point fixe

(les mots stabilisent l'existence des objets) et aussi de permettre l'évolution (les mots s'inventent, se diversifient et se multiplient à l'égal de la vie). On sait que la spirale n'est que l'intuition d'une toupie dont l'axe paraît stable et la circonférence mobile, qu'elle se déplace sur elle-même et ne devrait pas s'arrêter si des frottements n'existaient. C'est pourquoi bien des religions font de la danse et de la transe une composante de leur culte, de la récitation de textes l'occasion de connaître l'univers, de la mélodie et du chant une approche du cœur du monde. Accélérer le mouvement pour atteindre une conscience cosmique (bordure de la spirale) ou pour s'unir à l'énergie centrale (se rapprocher de l'infini de vitesse de l'axe). Le mythe (défini ensuite comme récit sur des hommes et non récit sur des dieux) en se désacralisant emporte avec lui un peu de ce mouvement et dote la littérature naissante de cette rotation axiale essentielle au langage. L'Axe M peut vraiment être conçu comme l'axe d'une rotation spiralée mais d'une étendue et d'une vitesse limitées puisqu'à partir d'un certain seuil (valeur 10) l'on replonge dans le mouvement plus profond et puissant du religieux. Il doit s'agir d'une différence de vitesse permettant l'éclosion du temps humain moins rapide et immense que celui de l'univers traduit par la puissance démesurée du langage (système trop efficace).

Telle l'opposition chez Hésiode entre Les Travaux et les Jours (la vie des hommes se fonde sur des rythmes saisonniers imposant des vitesses diverses, se nuance d'activités et de désirs multiples qui se freinent mutuellement) et La Théogonie (la création des dieux est un processus polarisant toute l'attention propre à des effets de vertige - parentés réversibles, démultipliées, interagissantes - pour une conception du temps basée sur la seule génération : vitesse constante infinie).

Le système s'il continue à se dégrader par ralentissement fait apparaître de petites unités identiques tournoyantes mais aussi permet qu'elles s'agglutinent ou deviennent des lamelles. C'est le propre d'une dégradation répétée (spirale) sur des substrats différents, qui permet l'éclosion de formes annexes nouvelles et que nous voulons voir ici se manifester après l'Axe M. Le substrat du mythe reste le langage mais ce n'est pas le seul substrat car le langage non seulement ordonne le monde, mais, a-t-on dit, l'évoque ou le simule, et sert à exprimer le caractère unique de toute expérience humaine. La vitesse inférieure de la spirale de l'Axe M par rapport au Religieux se ralentit encore et s'agrège en phases superposées (Axe V) ou se dénoue en mini-mouvements ponctuels circulaires (Axe E), ce qui physiquement est facilement conceptualisable à considérer des substrats différents. Il convient d'attribuer des effets de frottement inégaux pour décider de trois formes de vitesse et donc de nos trois Axes qui s'orientent dans trois directions après bifurcation (rencontre de résistances). Le substrat que le langage rencontre n'a pas la même résistance selon qu'il s'agit de faits humains, réels ou existentiels, selon que le langage privilégie l'ordre, la simulation ou l'expressivité. Le mouvement reste bien dans les trois cas un mouvement rotatif parce que le langage creuse et attire, avance et revient, fait écho à lui et à un extérieur, mais chaque Axe aura sa vitesse : la plus forte pour l'Axe M (il ne rencontre comme résistance que d'autres mythes dont la nature identique prête à l'amalgame), la moyenne pour l'Axe V (la réalité se prête moins à la torsion mais plutôt à l'enchaînement et à la cohérence), et la plus faible pour E (elle rencontre comme résistance un émiettement constant fait d'éléments infinis en désordre et ralentissant toute progression : peut-on parler de succession dans les sentiments, de progrès humain psychique ?). On se souviendra que nous avons défini les zones des Axes par les images de l'îlot (E), de la strate (V) et du tourbillon (M) et cela correspond donc à trois mouvements rotatifs affectés de vitesses différentes.

L'avantage de cette position est de donner au langage ce pouvoir d'amener *circum se* de la substance, d'être un mouvement dont les tours réguliers travaillent ainsi le monde et en collationnent la forme. *Le champ littéraire naît de la coexistence de ces trois Axes et de leur jonction en un point d'origine qu'il faut poser abstraitement comme le lieu d'articulation de l'unité du langage et comme le centre théorique d'une triple activité acceptant de réconcilier par des œuvres cette unité décousue. Car l'on sait que les trois Axes sont activés par l'œuvre, ce qui renvoie à ce point idéal ainsi reconstitué et chaque fois redéfini.* Les hypothèses qui alors viennent à l'esprit sont de comprendre à quoi peut correspondre le fait que les trois Axes aient le même sens de rotation, ou que deux Axes tournent en sens contraire et un s'immobilise, car ces deux situations ont été rencontrées dans notre

analyse du champ : situation initiale et finale ; situation excitée par la naissance d'une œuvre où deux Axes s'affrontent et le troisième attend.

2) Le sens de rotation :

Par définition se doter d'un sens, par exemple dextrogyre, pour les trois Axes. Considérer que l'union de ces trois rotations donne un cylindre se développant dans ces trois directions au gré de la suprématie de l'un d'eux (la vitesse supérieure de M n'entre plus en cause puisque chaque Axe peut se voir immobilisé ou réduit en fonction des emplois qu'en font les écrivains ou une époque). Des embryons de cylindre se développent sur le corps principal. Image d'une église byzantine (égalité des branches de la croix grecque), ou romane (allongement de la nef), ou gothique (élévation du chœur). Mais considérer que cette même union construit autour d'elle un cylindre global où les différences internes conservent l'essence de la forme (si l'un des fouets de la mayonnaise fonctionne moins vite, cela affecte peu le goût pris par le mélange). Ce cylindre sert d'étalon comme surface lisse quoique manifestant çà et là des densités plus fortes, celles des Axes selon leur prépondérance.

Considérer maintenant le cas où deux Axes tournent en sens inverse. Soit vers l'extérieur, soit vers l'intérieur. Cela correspond au fait que l'œuvre naît de la tension entre deux Axes que nous représentons ici comme deux rotations inverses. Mais s'ajoute cette possibilité de tours internes ou externes. L'incidence sur le cylindre sera : il se dilatera ou se condensera. Centrifuge ou centripète. Enfin, posons l'immobilisation ou la rotation du troisième Axe comme un mouvement alternatif dans un sens puis dans l'autre. Equilibrant les déformations du cylindre, les égalisant, il ne peut le faire qu'en provoquant des revirements, des cassures ou torsions, des plicatures de substance.

Soit une autre façon d'appréhender les Axes :

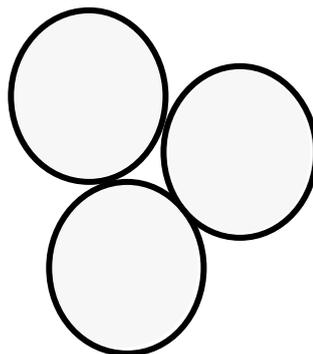
- l'Axe M est de nature centripète (tourbillon) et construisant des limites, note tout ce qui les transgresse (excès, échappements à son emprise) ;
- l'Axe E est de nature centrifuge (îlots indépendants) et cherchant à particulariser, n'accorde d'attention qu'aux entités les plus "excentriques", les plus lointaines et séparées des autres (dilatation) là où le "grain" de la substance ne se dilate plus mais résiste (polarisation) ;
- l'Axe V est de nature à opérer des rabattements, appliquant un plan à un autre, parce que son mouvement alterné prend la substance et la tord, retourne un dos en un ventre (strates) et il se crée en ces endroits des fissures et des brisures (insuffisances) que l'on cherche à colmater.

Donner un mouvement aux Axes ne modifie donc en rien ce que nous savons d'eux.

3) Périodes du cylindre :

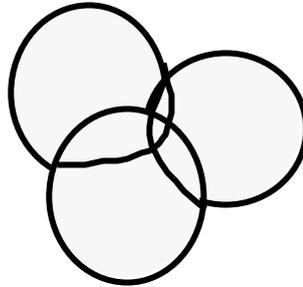
Parler de cylindre est économie de langage puisque la forme créée par la rotation des Axes se rapproche en fait de trois bourrelés s'unissant entre eux si bien que la surface avant d'être lisse présente des lignes de dénivellation d'un intérêt capital. Le cylindre est le produit de cette jonction. Un processus se dessine qui d'abord juxtapose les trois Axes, ensuite les rapproche et les mêle, enfin tend à leur superposition. Ces trois moments où le cylindre reste inachevé et où des points de contact doubles (qui pourraient se réduire et être triples) s'instaurent, délimitent notre réflexion. Il suffira de reporter ces trois moments sur le cylindre se constituant pour obtenir trois segmentations.

a) Figure 1 :



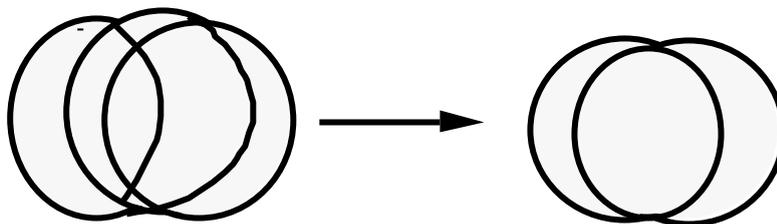
Les points de contact sont au nombre de trois et sont doubles : le cylindre se dessine, sa forme est encore privation.

b) Figure 2 :



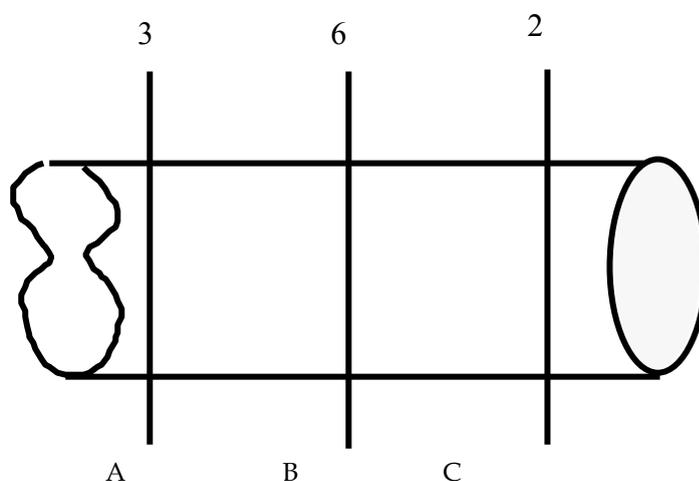
Les points de contact sont au nombre de six et sont doubles ; le cylindre tend à se former (diminution des dénivellations).

c) Figure 3 :



Les points de contact de six évoluent vers deux (triple contact) là où les Axes se rassemblent achèvent presque le cylindre.

d) Figure 4 :



Les points - 3 - 6 - 2 indiquent les phases A B C de constitution du cylindre, la disparition des bourrelés vers la forme achevée. La substance que le champ littéraire agglutine autour de lui ne peut être prise comme un ensemble uniforme mais il se détermine sur le champ des zones et une évolution qui serviront à expliquer la nature des œuvres. L'altération du champ nécessitera la reconstitution du cylindre et donc le travail renouvelé des œuvres. On objectera que les durées ne sont pas fixées, que le passage d'une phase à l'autre est seulement indiqué mais le champ littéraire n'existe pas sans d'autres champs historiques et politiques qui lui mesurent à leur propre aune des durées extérieures. Le renvoi à une figuration spatiale a toujours l'avantage de promouvoir des distinctions nécessaires et continues dont l'utilité est ici de manifester l'existence d'une carte (reliefs et accidents) dès que l'on reportera la surface du cylindre sur une surface plane.

Avant donc de tenter l'interprétation de ces phénomènes, il convient de d'interroger sur les altérations que peut subir ce cylindre de façon à mieux saisir le rôle de l'œuvre par rapport au champ littéraire. La forme inachevée du cylindre est de nature à faire sens.

4) Altérations du cylindre :

L'existence d'un champ littéraire n'est pas assurée et la preuve en sera ici amenée d'une autre façon par les déformations spatiales dont l'effet est la disparition de la forme cylindrique. Le volume sous l'action dé耦plée ou amenuisée des Axes s'altère ainsi :

- la surdomination de l'Axe E transformera le cylindre en une *fibre* de plus en plus ténue à pointe elliptique puisqu'il s'agit par cet Axe de gagner le plus lointain, de fuir le centre, de tendre vers l'isolé (la substance convoiée s'amenuise vers l'hapax) :

- la surdomination de M imposant aux deux autres Axes le même sens de rotation fait du cylindre une *sphère* puisqu'il s'agit de tout recentrer et de tout mettre à la même distance du centre jugé essentiel (Dieu) ;

- la surdomination de V obligeant les autres Axes, par heurt, à se déplacer latéralement, réduit le cylindre à un *disque* tournoyant étant donné que V stratifie et découpe des plans superposés.

Le point commun à ces altérations du volume de substance groupé par le champ littéraire est d'aboutir cette fois-ci à des surfaces lisses achevées là où le cylindre en cause ne faisait que tendre à sa forme et restait donc "ouvert". Ici structures "fermées".

Cette différence est capitale : elle rend compte du rôle à accorder à l'œuvre. Dans le cas de ces dernières formes fermées, l'œuvre n'a pas de place, la substance regroupée s'autosuffit et entretient avec le monde le même caractère de plénitude et non-privation. A contrario, les formes ouvertes précédentes typiques d'un champ littéraire en acte donnent à l'œuvre la possibilité d'achever la forme cylindrique recherchée de façon virtuelle, en pointillés pourrait-on dire.

D'autre part, l'existence de ces altérations est à comprendre comme l'évolution avant et après du champ littéraire dont la forme cylindrique n'est qu'un moment intermédiaire. Cela est capital aussi pour décrire une histoire littéraire qui n'aura pas besoin d'être exhaustive, de cataloguer toutes les œuvres pour définir un état d'esprit que l'on ressent d'ordinaire par intuition, devinant que la ressemblance d'œuvres d'une époque correspond surtout au creusement d'une même problématique, et donc qu'il faut situer, s'il y a carte, dans la même zone.

5) Interprétations :

Le modèle offre ses solutions à explorer. Ainsi, il y aura continuité incessante d'altérations et de constitution du cylindre selon des enchaînements de gonflement (d'une fibre et d'un disque à un cylindre) et d'élongation (d'une sphère au cylindre), et d'autres enchaînements d'amenuisement (du cylindre à la fibre et au disque) et d'arrondissement (du cylindre à la sphère). Les bordures du cylindre seront représentées par les points doubles -3- et les points triples -2- tandis que le centre sera fait des points doubles -6-.

Les bordures rappellent que le champ a une origine et une fin (valeurs 0 et 10), qu'ils s'enracinent dans un "avant" et s'éteint dans un "après". La disparition d'un champ littéraire peut être due à des causes historiques majeures (destruction d'une culture, d'une nation), à des processus plus lents d'acculturation (effacement d'une langue), à des orientations politiques de société (la tyrannie supporte mal ce champ moyen), à des conditions matérielles obsédantes (famines et guerres), mais aussi au fait que le champ est si près de parfaire son cylindre que plus rien n'est à ajouter (byzantinisme et culture des mandarins).

L'œuvre, remarque-t-on, est souvent liée à des situations sociales marginales. Ecrivent ceux que la vie a mal placés, en instabilité quelconque, à condition qu'existe cette possibilité d'un champ littéraire (s'enrichir est aussi une solution pour gens déclassés ou minorités fragilisées). Mais, d'une façon plus globale, on verra dans le fait que le cylindre est le produit de brouillades se joignant l'exacte reproduction par ces dénivellations de lieux de manque et d'insatisfaction où s'installer. L'inverse est évident lorsque la fermeture du cylindre s'effectue : développement du champ pour lui-même à ses propres fins de louange d'autant que l'apport de l'œuvre est devenu minime (la dénivellation est très faible) et n'est que consolidation d'acquis et vernissage de surface. L'écrivain hérite donc d'un champ fécond parce qu'inachevé, ou bien (situation plus difficile) d'une forme de champ lissé (gonflé en sphère, amenuisé en fibre et disque) qu'il doit remodeler par son acte même. Même s'il est médiocre, il effectue un ajout, une excroissance virtuelle (finir le cylindre même à satiété/donner un volume à la fibre et au disque/ étirer la sphère).

Cela nous conduit obligatoirement à voir que l'œuvre complète le champ pour le cylindriser, dessinant autour de lui cette auréole dont elle a besoin. Elle est déformation positive d'une plus ou moins grande amplitude qu'il nous faut interroger. C'est en s'installant au milieu du cylindre réel ou constitué que l'œuvre est la plus ample (les bordures sont plus fragiles et denses) et c'est donc là que s'indiquent des périodes de créativité littéraire plus grandes. L'établissement d'une carte préservera l'observateur du recensement total puisqu'il pourra

prévoir l'évolution (de "3" en "6" et "2"), et surveiller comment une altération du cylindre due à des causes externes impose de recommencer ce cycle.

Exemple : du classicisme à la Révolution française : au cours du XVIIIème s., le champ se colmate de points de vue intertextuels et autoréférentiels (les Lumières forment un agrégat s'autoglorifiant) - point double -6- / la Révolution et l'Empire rompent le processus, le champ s'amenuise à être un disque - image du pouvoir ne partageant pas son autorité soit point double 3 - / le romantisme le redessine et lui redonne son volume d'abord idéalement puis réellement - point double 3 puis 6 : l'amplitude maximale étant la génération seconde du romantisme, celle de 1830).

L'expérience révèle ces périodes d'"éclosion" que le modèle ici explique comme il est de la nature du champ de se développer selon un ordre et de risquer des formes l'épuisant.

6) Homéomorphies relatives propres à l'œuvre :

Comme question subséquente, savoir à quoi rime cette activité compensatoire de l'œuvre. On devine que par elle, s'articule dans le meilleur des cas, une interprétation du monde selon des colorations particulières. A la fois articulation et interprétation. Chaque articulation révèle le monde ; chaque interprétation est un écran. Autour d'une articulation, s'agglutinent ad libitum faits et problématiques, thèmes et ordonnancements. La validité de tout écran est momentanée. Son opacité est due à la venue d'une nouvelle articulation dont la capacité d'éclaircissement se manifeste à l'étendue de sa collecte de signes. On retrouve là ce que nous disions du cylindre à compléter ou à réinventer (l'articulation invente, l'interprétation complète). L'articulation, loin d'être un placage (arbitraire, conventionnel, déréalisant), est de l'ordre de la déformation spatiale : différences de plans, cassures locales, inclinaisons, segmentations, courbures, etc., tout ce qui servira à être cylindre.

Il n'empêche que ce rapport de l'œuvre et du champ est significatif d'une volonté de plénitude et d'évidence dans l'existence qui ne peut que rappeler cette même évidence d'existence du monde qui nous environne. C'est pourquoi l'image que l'œuvre et le champ tentent de réaliser a valeur d'exemplification : la plénitude provoquée se doit d'être dans le monde et en ce sens la montre et expose. De plus, l'accès au monde peut se fonder sur la notion d'homéomorphisme traduit par cette image naïve d'un élastique tendu sur lequel trois points ont été choisis et que l'élongation de l'élastique maintient dans le même ordre, en dépit d'un environnement différent : toute déformation conceptuelle (ou articulation) adhère à un réel déformable, et n'altère en rien la qualité de ce dernier : cela aide à décrire ses invariances qualitatives (quantité et substance demeurent aussi des qualifications).

L'articulation est, en soi, déjà un réel, et non un arbitraire parmi d'autres.

Or. les articulations scientifiques visent à être des isotopies (homéomorphies continues : la déformation ne vise pas à changer la nature du monde réel). Celles des arts créatifs seront des homéomorphies relatives car on introduira dans le réel une "prothèse" (l'œuvre) assurant l'homéomorphie. Entre la figure initiale et la seconde figure, plus rien n'apparaît de ressemblant si ce n'est cette propriété mystérieuse qui les fait correspondre et donne à voir (tel point de l'une s'étale en surface en l'autre et donc déploie son secret). Dans certains cas, l'opération de transformation de la figure initiale suppose une discontinuité (cassure) qu'il faut alors recoudre pour retrouver la similitude nécessaire et féconde.

La question qui s'impose à l'esprit sans que la solution se présente pour autant est de savoir quels plans articulatoires montrent mieux le monde, quelle hiérarchie adopter ? Combien sont-ils ? (Mais ces deux questions sont déjà des articulations donnant au réel la possibilité qualitative de s'étayer).

Toutefois les conséquences sont déjà celles-ci :

- l'accès au monde est possible ; le réel n'est pas forclos (il se livre) ;
- la production d'articulations quoiqu'incontrôlable dans leur apparition (combinaison de saillances et modes de résolution) est fondamentalement désignatrice des qualités invariantes du réel.
- les plans articulatoires sont indépendants des disciplines intellectuelles ; ils sont à l'œuvre partout (ce qui varie, c'est la manière dont ils s'instrumentent, quoique cette manière en se

renouvelant participe au renouvellement des plans ; leur nombre, leurs intrications, leur connexité assurent à un système une relative avance).

- un système est un ensemble d'articulations conceptuelles ; une discipline est un ensemble d'axes articulatoires faisant surgir le réel (unités saillantes).

Le système réunifie ces unités en des réseaux.

- les articulations conceptuelles sont nombreuses ; les déformations spatiales qu'elles impliquent, sont heureusement d'une typologie limitée ; extension, réduction, cassure (haut, bas) ; courbures (plissement, spirale, cercle, courbes).

7) Positions de la discipline littéraire :

La "substance" que le champ littéraire modèle, présente donc des qualités propres à éclairer le monde. Elle le déforme parce qu'il est déformable, elle tend à la plénitude parce qu'il possède cette plénitude, ce qui va rendre son étude précieuse puisque l'image qu'elle propose du monde sera plus malléable et apte à s'immiscer dans les interstices non-pensées. Il faut poser à titre provisoire qu'aucune discipline ne prévalant pour cette tâche de penser, la discipline littéraire a son mot aussi à dire pour les raisons suivantes :

- en tant que discipline, elle formule le monde non uniquement par référence des mots au réel, ni par ses structures phonétiques, syntaxiques ou sémantiques, synonymes d'un réel également structuré mais par *ses capacités d'articulations - déformations lui livrant des états du monde, des qualités ou essences.*

- la déformation articulatoire du littéraire n'empêche pas l'absence progressive du monde qui se retire (après avoir livré quelques qualités). L'articulation fait d'abord apparaître un réel, qui s'évanouit, c'est-à-dire perd ses formes, et redevient force continue et mystérieuse. Toute discipline rencontre cette difficulté.

- cette discontinuité (cassure dans l'adéquation des cartes) provient de l'insuffisance du logos : inférieur au réel, inachevé, immobilisant et fragmentaire : a) lorsqu'un feuillet du logos - ici la littérature - vient représenter une strate du monde - disons un vécu humain - ce qui apparaît n'est que momentané et partiel : ce qui d'une existence par exemple racontée, peut correspondre à une autre existence et l'intéresser, alors que tant d'autres existences vont avoir lieu et ont lieu autrement. Ainsi, la littérature, si l'on savait associer tous les rendus du réel qu'elle a permis depuis son origine, et en tous lieux, ne détient qu'une part minime de l'ensemble des vécus réels ayant existé.

b) Le monde se retire de la littérature ; il s'en absente non seulement au fur et à mesure mais aussi essentiellement : les signes émis par le littéraire interprétant le réel, et le contorsionnant, lui enlève sa liberté, si bien qu'une résistance du réel s'accumule et l'amène à s'écarter de ce mode étroit. Le monde s'éloigne de cette représentation, bifurque ou s'en échappe : une de ses branches demeure "ridée" par le moule, l'autre s'effondre en un autre plan. Qui ne connaîtrait le réel que par la littérature, comme Don Quichotte, serait inapte à comprendre le réel. Soit 2 points A et B sur une figure du monde. Sur la carte du littéraire, la distance entre A' et B' (image de A et de B) est quasi identique au plan réel. Toutefois, l'application de A' et de B' sur le réel (le rapprochement d'un plan vers l'autre, comme volonté de faire adhérer le monde à un schéma prévisionnel, préconçu, contrôlé) provoque une perturbation : ce qui était une image, devient une direction propagatrice. Le réel tend à fuir. Différentes possibilités sont offertes : émiettement de A et B, B immobilisé et A mobile, ou l'inverse, fusion de A et B, etc. Le schéma littéraire ouvre le monde et le laisse s'échapper. Il en constate aussi la fugitivité, qualité qu'il possède aussi en soi.

- *le rapprochement du plan littéraire et du plan réel est inévitable.* C'est le passage d'une articulation (révélant le monde) à une interprétation (écran) : accumulation de faits, remplissage de données, association et chaînage de signes, peuplement de l'espace (ouvert sur le mode articulatoire). Le "poids" finit par briser le réel, engendre de nouvelles formes dont le schéma ne rend plus compte.⁷⁸ L'attraction d'un plan modifie l'autre, en repousse l'adéquation. De plus, le plan

⁷⁸ Imaginons la description d'un comportement : au début il est rare, voire unique. Le comportement plaît, devient une mode, on veut l'imiter. Cela impose au réel de se plier à ce

littéraire applicable sur un segment du monde ne peut couvrir tous les segments : le segment initial subit donc d'autres attractions, celles d'autres articulations. Les deux mouvements font que le littéraire déforme le réel qui, de lui-même aussi, s'éloigne et s'absente du littéraire. On aura donc un réel mondain redevenu informel ou d'une forme inconnue (présence de forces opaques), déformée par rapport à une image antérieure fixée littérairement. Quelle continuité peut-on tenter entre cette image littéraire insuffisante et cette nouvelle forme mondaine ?

- l'œuvre littéraire a pour fonction d'assurer l'homéomorphie entre l'image littéraire devenue inadéquate et le réel mondain reformulé. Elle rétablit une continuité rompue où les points A' - B' seront à nouveau image de A - B, c'est-à-dire seront dans une relation de dépendance, là où dans le monde ils étaient devenus discontinus et dans le littéraire, d'une continuité arbitraire. L'œuvre est bien un supplément de carte, posé sur le réel, le complétant et en même temps le désignant à la discipline littéraire pour qu'elle dégage les qualités invariantes, propres au réel.

- l'œuvre absolue n'existe pas qui achèverait toutes les homéomorphies permises. D'où la multiplicité des œuvres et leur renouvellement. Ce qui est insuffisant, c'est la carte fournie par le littéraire ; ce qui paraît insatisfaisant à l'écrivain, c'est aussi le monde. Cela provoque chez l'écrivain l'envie d'écrire, comme possibilité de se désaliéner, mais sans qu'il le sache, seule l'inadaptation des œuvres précédentes fera que son œuvre sera reçue comme nouvelle et originale. (Si son histoire était déjà racontée, recommencerait-il ? Seules les grandes histoires mythiques sont reprises pour cette raison qu'il faut les resituer par rapport au contemporain : preuve, s'il en faut, de l'écart des deux cartes). Rien n'est pire que trop de méconnaissance des œuvres antérieures (comme peut-être trop de connaissance) qui fait croire qu'il y a un vide là où le réel est abondamment représenté. Pour cette raison, tout nouveau mouvement littéraire relit le passé et recrée un horizon à son émergence⁷⁹. L'œuvre véritablement homéomorphique considère d'abord la validité des articulations précédentes, en saisit les insuffisances, et par la création d'une articulation transformée ou nouvelle, même peu discernable à l'auteur au départ, rétablit entre le monde et le littéraire la ressemblance topologique qui est le but de toute discipline. Les surfaces de l'une ont leur répondant en l'autre, même si les formes sont très différentes. Une distance idéale (non-dépassement de la valeur 10 de chaque Axe) entre les deux, évite toute perturbation mutuelle.

- la relation entre l'œuvre et le champ littéraire est égale à celle entre le champ littéraire et le monde : l'œuvre dénonce une insuffisance du littéraire, qu'elle comble - comme le littéraire dévoile ce que l'on a oublié du monde, qu'il remonte à la surface.

modèle et provoque, de fait, l'apparition de formes imprévues dues aux différences de lieux, de cultures, de situations.

⁷⁹ On relit les passés littéraires sous ce nouvel angle, de même qu'une découverte modifie notre compréhension du passé.

La proportion est la suivante :

$$\frac{\text{Œuvre}}{\text{Littéraire}} = \frac{\text{Littéraire}}{\text{Monde}}$$

Mais l'intérêt n'est pas dans l'exactitude des cartes où le littéraire serait toujours en retard par rapport au réel. L'œuvre n'a pas seulement reformé le cylindre du littéraire, elle a formulé une représentation du monde, par quelque déformation spatiale complétante : de même, c'était un réel en pointillé, absent de toute représentation littéraire, épars ou tout au moins non unifié littérairement, jamais traité par cette discipline s'en emparant et donc la manifestant à sa façon. Puisque toute discipline peut nous aider à rendre le monde intelligible, voilà un pan de monde (ayant peut-être subi différentes déformations non littéraires) qui ne peut dégager ce qui, de lui, est, littérairement, intelligible. Décrire les acquis du littéraire là où règne un grand vide théorique n'est qu'une des propositions de notre modèle qui devrait en rendre la tâche possible.

On ne saurait, toutefois, avancer plus, sans l'aide à nouveau d'une projection spatiale de ce cylindre qui rende compte des "reliefs" existants que l'œuvre justement révèle puisque, dans son effort de complétude, elle montre ce qu'il faut compléter.

B. De la carte littéraire :

1) Traces et représentations :

Tout ce qui suit n'a d'autre garantie que de proposer une direction de recherche là où manquent même les moindres hypothèses conductrices.

On définira deux cartes : une carte de la mondanité (réels et imaginaires et symboliques accumulés : tout ce qui nous sert à interpréter et saisir notre environnement et à lui accorder une consistance) et la carte issue de la surface du cylindre mis à plat, carte spécifique à l'activité littéraire.

La carte de la mondanité sera dite continue, faite de points identiques à l'image d'une surface unifiée, parce que nous lui accordons d'être consistante et d'exister ; la carte littéraire sera accidentée, discontinue, habitée par un relief, parce que produite par la rotation irrégulière des Axes et l'apparition des œuvres. Certes, le monde n'est pas tel mais nous le disons ainsi pour savoir ce que l'articulation-interprétation du Littéraire lui apporte (conditions d'une expérience). A la conscience, il doit être "blanc", et après cette déformation littéraire, comme il a été dit, il prendra une forme inconnue à la conscience, significative de potentialités cachées mises en évidence puisque nous reporterons tout point de la carte littéraire sur cette carte mondaine selon le principe de l'homéomorphie qui établit une similitude entre des formes distinctes mais unies par des règles de composition et de déformation (les règles du champ littéraire renvoient à une physique). L'exemple est celui d'une "crêpe" appliquée sur une sphère de façon à la recouvrir totalement et de considérer alors les zones où les surfaces sont lisses et celles où des plis se sont formés : ces dernières présentent l'avantage de donner à une zone lisse de la sphère un relief et de dévoiler ce que cache cette apparence unie qui est peut-être le résultat de processus invisibles ou bien une possibilité d'évolution en sommeil si certaines attractions se présentaient. Relevons donc les principaux reliefs de la carte littéraire qui seront donc autant de déformations qu'il peut y avoir sur la carte mondaine, considérant qu'elles sont le propre des œuvres (sans elles la carte littéraire est incomplète par rapport à la carte mondaine si bien qu'il faut comprendre que les œuvres sont les "plis de la crêpe", les endroits où l'on croit superposer un excédent alors qu'il s'agit d'un dévoilement).

Relief Un :

Imaginons deux êtres humains se rencontrant et s'aimant. Sur le plan mondain-réel, cet "hérissément" ou "pincement" du réel est imperceptible : le réel reste plat, uniforme (il s'agit par l'accouplement d'assurer la perpétuité de l'espèce). La carte littéraire, en revanche, peut choisir d'être une mise en évidence de ce fait. De plus, considérant qu'il est de la fonction de l'œuvre de permettre l'homéomorphie entre ces deux ensembles (tout élément de l'un a son image en l'autre par déformation continue), une certaine œuvre peut montrer qu'entre le mondain-réel et le littéraire, il y a adéquation, parce que l'on dévoile dans ce mondain-réel, une qualité i.e. la passion (forme d'attraction propre aux hommes, quoiqu'Empédocle ait déjà dit qu'Amitié était le principe de la physique !)

Nous dirons que toute rencontre correspond à un point-signé de la carte littéraire tandis que l'œuvre s'en inspirant construit un volume sphéroïde (à l'intersection de la rotation de deux Axes) utile à l'homéomorphie tentée. Ces points-signés seront infinis : rien n'épuisera le nombre de rencontres que l'esprit humain peut concevoir (rencontre d'idées, de sentiments, d'êtres à des âges variés, de destinées, de malheurs...). Toutefois, dans certaines cultures, ils s'agrègeront en des nuages de points parce qu'un choix culturel les rend plus fréquents. Cela provoque par ricochet l'évasion du mondain-réel qui ne sait en envisager autant ni de cette nature et attend qu'on lui découvre d'autres potentialités : par exemple, une littérature de mandarins, très raffinée dans l'expression de certaines rencontres codifiées, s'avère incapable de "dire" le monde moderne. Analogiquement, ce point-signé est comme un îlot développant à son pourtour une structure coralline (aura de points de même nature). La densité des points-signés finit par provoquer un effondrement du lieu, son recouvrement marin, le retour au lisse.

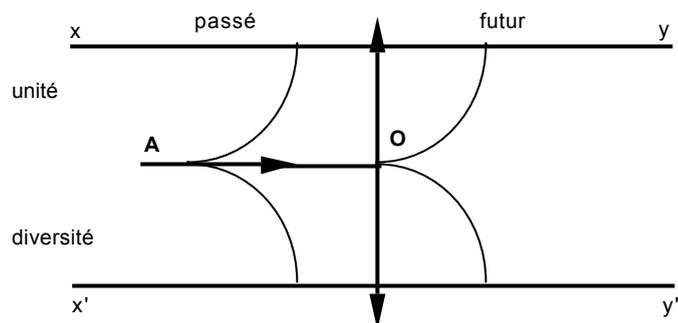
Relief Deux :

Imaginons maintenant une forme quelconque dont on observe une évolution (comme une bulle de savon se gonflant et se cintrant par le milieu pour ressembler à quelque serpent). Sur la carte littéraire, cette forme est un tracé puisqu'il y a un parcours (une évolution). Elle représentera le cours d'une existence, des destins (humains, de lieux, d'idées...), voire des suites d'émotions ou de sentiments. A la différence du premier volume sphéroïde, représentant une rencontre, cette forme tend à concilier des trajectoires différentes, à les rendre parallèles et mélodiques, d'où cette forme reptilienne imagée. Elle résulte d'une délimitation (sinon elle disparaîtrait en fond), qui n'est pas issue du mondain-réel (que nous posons ici d'essence vide), mais du littéraire l'autorisant à un de ces endroits du cylindre où des dénivellations se creusent tandis que la carte ne fait que l'inscrire maintenant comme un dessin à sa surface, à savoir une ligne montant ou descendant.

Or l'activité littéraire articulatoire entre en jeu et fonde une application de ce tracé par rapport au mondain-réel. Ce que l'œuvre bâtit et inscrit sur sa carte, n'est pas un parallélisme inutile et stérile de forces mais elle propose que cette forme en évoque une autre : sous l'évidence ou le diffus qui agite aussi le mondain-réel, se cache une structure, ou un ordre, ou une essence, selon la théorie des Idées de Platon, (ou plus proche de nous le schématisme freudien par exemple). Décrypter cela n'est possible qu'en raison du travail effectué par l'œuvre qui a rapproché les deux versants de la dénivellation, a établi qu'ils pouvaient se faire écho, que l'un renvoyait à l'autre pour être plus puissant et clair, que ce renvoi affirmait un second plan plus net et vigoureux. .

Notre tracé est une courbe : c'est cette courbure qui, à son tour, articule le réel, le plie à désigner autre chose, tandis que l'œuvre réalise la relation entre littéraire et mondain-réel afin que s'admette ce rapprochement. Exemple futile : on tente le portrait de quelqu'un en le gauchissant pour qu'il soit dit "caractère de cochon" ; le plan premier est courbé pour renvoyer à un stéréotype (plus universel).

La visualisation de ce tracé est simple à concevoir : rectiligne au départ, une courbe doit se faire. Le renvoi à un au-delà (idées...) se fait toujours selon un double axe : un premier oppose des images originelles (passé) à des images eschatologique (futur) ; le second tend à différencier le recours à une unité d'une descente vers la diversité. Un bord de la carte littéraire sera tourné vers l'unité l'autre vers la diversité, tandis qu'une ligne verticale la partagera entre un passé et un futur. La courbure se fait en direction de ces points.



- schéma 1 -

N.B. : 1) Nous ne pouvons déterminer la situation de A - O entre les deux bords $x-y / x'-y'$. Le problème sera résolu plus tard.

2) Les quatre courbures peuvent affecter tout point sur les bords $x-y / x'-y'$, d'où des formes très nombreuses et variées. Nous verrons là aussi plus tard ce qui réduit cette liberté (ce sera un point d'équilibre tel que la courbure choisie potentialise les 3 autres et les évoque à égalité).

Relief Trois :

Imaginons maintenant une forme non plus en évolution mais immobilisée et comme bloquée, optant pour une rétention : le point de vue sur une existence n'est plus celui de ses rencontres (Relief Un) ni celui de son cours (Relief Deux), mais de sa permanence, de ses constructions et réalisations, par exemple. Ce blocage aura pour effet d'élever une partie de la carte littéraire - comme un relief déformant, en un lieu où le cylindre se creuse et s'effondre. L'œuvre naît ici, imposant une altération nouvelle exportable. La forme ne renvoie pas à un second plan, mais elle s'affirme comme une entité suffisante, une démesure, une boursoufflure dont elle renvoie l'image au mondain-réel manifestant de telles unités entières et inébranlables.

Ce relief - le fait de se placer en haut ou tout en bas - provoque le vertige - ou que tout s'écroule comme dans un puits. L'œuvre tentera de montrer que le réel ainsi déformé et accidenté nourrit en lui la vertu de la gratuité quelque peu absurde. Le terme "absurde" trop moderne ne doit pas faire illusion. L'idée que le monde est dépourvu de sens renvoie à une attitude éternelle : on la retrouvera chez les cyniques (tout est vanité), les sophistes (tout est égal), les gnostiques (la vie est une mauvaise plaisanterie), les sceptiques et moralistes du XVIIe s. (tout est relatif), le nietzschéisme et l'existentialisme. Chaque fois, il s'agit de bloquer un mouvement, de s'installer en une place supérieure de jugement (haute ou basse) et de tout ramener à une dénonciation des activités humaines (jugées "boursoufflées").

Visualiser ces altitudes et ces dépressions demandera d'opter pour une convention graphique, une croix par exemple. Si plusieurs œuvres ont existé, cela donnera un massif, une chaîne, ou bien une dépression, un bassin... selon que ces altérations se répartissent dans la carte par contiguïté. L'axe unité-diversité sépare les sommets (unité) des puits (diversité). Plus passé et futur seront niés (immobilisation parfaite) ou s'annihileront, plus il y aura de verticalité ou de profondeur, sinon ce seront des pentes. Car passé et futur sont considérés comme des sortes de références qui lieraient cette forme à d'autres et aboutiraient à une suite donatrice de sens. Le solipsisme de la forme mesure l'altitude et la profondeur : toute projection avant ou arrière adoucira le relief.

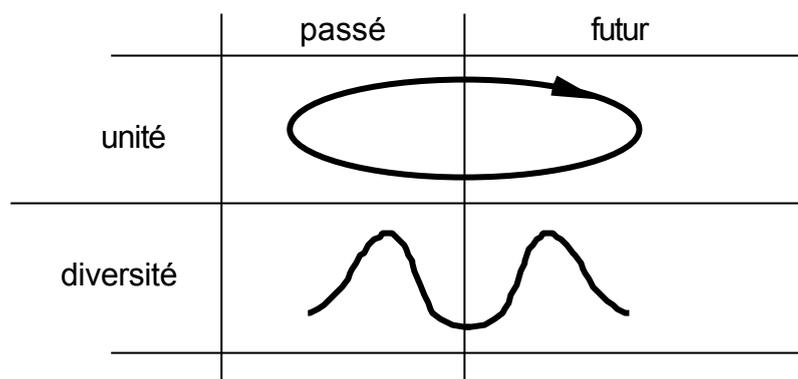
Relief Quatre :

Imaginons enfin la forme ni issue d'une rencontre ni en mouvement ni immobile mais jouant avec elle-même, se reflétant en elle, s'accomplissant en son intimité, à la manière d'une existence belle et pacifiée, ou d'un destin mûr et réalisé (quelle qu'en soit la difficulté). Avant tout,

prédomine la notion de symétrie parce qu'elle appelle l'idée d'harmonie, d'accomplissement aligné. Cela implique sur le réel - comme articulation un étirement, un allongement des distances puisque la forme se dédouble (symétrie), et tend à irradier (épanouissement). Ce nouvel aspect, infligé au réel, qui aboutit à l'agrandir, le magnifier ou lui donner de la distance, est assumé par l'œuvre pour que l'on en tire que de la grandeur et de l'harmonie existent dans le réel (Ex. Feu pâle de V. Nabokov).

On visualisera cette extension de la forme soit par une poche s'amplifiant d'un passé vers un futur où elle peut se clore et s'achever, dans le cas d'un goût pour l'unité, soit par une sinusoïde se déployant - au sein de la diversité - comme pour faire le tour "des choses" et en amplifier l'importance.

Le schéma ci-dessous ne peut être pour l'heure qu'approximatif et hypothétique.



Si les deux formes sont conciliables, où une forme peut s'amplifier et s'écouler ensuite, ou bien se déployer et s'achever en poche, le schéma sera à revoir. Cette position du "tout ou partie est parfait", conduisant à vouloir emplir une forme, n'est pas rare : elle permet une réconciliation entre un réel immense et infini et une existence brève et finie dont elle dit la participation harmonieuse avec le monde - le réel se dote de cette qualité, grâce à l'œuvre, d'accepter en son sein l'agrandissement d'une de ses parcelles, comme si la partie contenait le tout ou en savait autant.

La carte littéraire sera donc formée de points-signes (rencontres), de courbures (références à une idéalité), de dénivellations (suspensions ou arrêts mettant à l'écart), de tracés dédoublés (symétries déployées).

Nous devons choisir plus tard d'autres conventions pour en définir les emplacements sur la carte. Ces représentations ne sont pas les œuvres elles-mêmes : elles sont la trace qu'elles laissent, à savoir un chemin annexe servant à compléter une déficience, chemin assez large pour permettre des variations. C'est ce chemin que l'œuvre nouvelle peut emprunter pour le corriger et le compléter afin que la carte littéraire soit homéomorphe au monde. De ces accidents de la carte littéraire, il faut maintenant tirer l'idée qu'un paysage particulier à chaque époque se trouve ainsi représenté. Etant donné que toute la carte pourra ne pas être "accidentée", toute modification (nouvelle zone accidentée) traduira l'apparition d'une époque.

Quatre types de reliefs-articulations constituent le mode d'appréhension propre au littéraire : ce sont des modes articulatoires qui signalent aussi quatre attitudes ou façons de s'introduire dans le monde avec lesquelles il sera possible de construire des discours cohérents par seules conciliations et sinon par proportions :

- le pincement des rencontres fait du mondain-réel un infini insaisissable en sa totalité, le support de l'unique et du nouveau ; on est dans l'impossibilité de le penser globalement ;

- la courbure vers des essences fait du mondain-réel une image plus ou moins illusoire qu'il faut amener à plus de stabilité ou dont on veut retrouver la nervuration profonde (archétypes) ;

- la dénivellation des formes immobilisées fait du mondain-réel un gonflement chaotique insensé, combinatoire ou labyrinthique que l'on ne peut apercevoir qu'en se mettant à l'écart, en dehors, par en-dessus ou par en-dessous ;

- le dédoublement amplificateur des formes fait du mondain-réel une harmonie, un arrangement merveilleux, et nous invite à nous réconcilier avec sa splendeur féconde.

Sur ces modes articulatoires, il faut jeter les habits des conceptions et des interprétations qui forment le contenu même de l'articulation, sa force conceptuelle. L'articulation, quelle qu'elle soit, agira sur le mondain-réel selon un de ces modes (dont la trace sera visualisée sur la carte littéraire selon notre convention ou une autre). On ne peut que difficilement concilier ces visions des modes articulatoires ni dire laquelle est la plus juste si ce n'est en considérant dans quelle case, à la jonction de quelles rationnelle et imaginaire (voir infra), a lieu l'œuvre parce qu'alors il est possible de voir l'originalité de la position (par rapport aux anciennes) et l'ampleur de la théorie construite (bordure ou centre) sans oublier que la similitude du relief est de case à case une occasion d'unifier des savoirs, de les rapprocher et d'étendre ainsi l'interprétation. Enfin, ces reliefs interagissent entre eux et l'omniprésence de l'un conduit par réaction à l'existence de l'autre pour le plus grand bien de la démarche scientifique où d'ailleurs domine selon les disciplines plutôt tel relief que tel autre. On admet donc des visions non-conciliées selon le plan d'analyse choisi.

Reste à constituer la carte dont nous avons besoin pour y reporter le travail des œuvres.

2) Paramétrages :

Notre carte n'est pas encore orientée ni graduée. Bien des critiques osent parler de paysage littéraire sans même rendre compte d'emplacement, et cela pour se complaire dans une analogie facile. Ce que nous rechercherons dans une telle analogie, c'est une décision inventive.

Or notre carte possède, si l'on veut, un "nord" et un "sud" : tout ce qui ira vers l'unité, sera dit aller vers le haut ; tout ce qui ira vers la diversité, vers le bas. (Abréviation : u, d).

De même tout point est un présent ayant à sa gauche un passé, et à sa droite un futur (passé et futur étant relatifs à une origine ; (abréviations : p, f).

Quant à situer la trace empruntée par plusieurs œuvres, il convient d'inventer un réseau simple de paramètres. Nous allons procéder ainsi : trois lignes verticales et trois lignes horizontales quadrilleront cet espace, les unes les autres séparées par le même intervalle. Il est probable que d'autres réticulations soient à inventer mais nous organiserons ainsi l'espace littéraire parce que ces lignes sont livrées par la littérature même. Ce que nous allons montrer.

Les trois verticales seront les rationnelles ; les trois horizontales les imaginaires. Elles se couperont par définition à angle droit, mais surtout elles se coupent parce que le réel s'appréhende selon ces deux facultés qui le peuplent et l'unifient également.

Or, ce peuplement et cette unification se présentent comme suit :

a) pour le rationnel :

- l'expérimentation - ou saisie précise par élaborations de métriques de morceaux prélevés du réel ;

- la construction d'entités abstraites s'emboîtant vers une transcendance ;

- la formalisation complète et méthodique des relations entre différents éléments (ou classements).

Ces trois voies sont apparentées à diverses positions philosophiques. En voici l'abréviation : R^1 , R^2 , R^3 . Une figure spatiale secrète les sous-tend : l'une se veut étalonnage, graduation, comme le serait une *jetée* au milieu de l'océan des faits ; l'autre est éclaircie, source lumineuse, *clairière*, toute ouverture ; la troisième est jonction, correspondance, liaison ou *pont*. Le discours rationnel utilise une de ces trois figures lorsqu'elle cherche à s'expliquer son travail. Partir de ces images, c'est utiliser l'apport de la démarche bachelardienne qui sait reconnaître

sous des élaborations complexes la puissance de l'image au travail dans l'esprit du penseur. Or, il suffit d'une expertise même partielle pour détecter, au détour d'une expression ou d'une analogie, ou par publique confession, chez ces penseurs, la puissance d'une image soutenant leur activité : ici on cherchera à enregistrer par séparations successives (cf. F. Dagognet, Le Nombre et le lieu, Vrin, 1984, p. 210 : "on a trop confondu la quantité avec le simple entassement, alors qu'à travers elle on apprenait l'art des éventuelles fédérations, des filiations ou des différenciations ; ces dernières n'éclatent bien que sur un fond de similitude"); là on privilégiera la soudaine clarté d'une clairière atteinte par des chemins ardues et sombres (cf. D-R Dufour, Les Mystères de la Trinité, Nrf, 1990, p. 16 : "c'était un jour où l'île de Groix était perdue dans la brume ; j'en cherchais les contours et subitement, je me suis entendu dire...") ; là enfin, on s'attachera aux relations que l'esprit tisse avec les objets de sa représentation, à la façon dont un "pont" permet de joindre des rives opposées (cf. L. Wittgenstein, Tractatus, Idées-Galimard, 1961, p. 44-45 : "L'état des choses est une liaison d'objets (entités, choses)" ; "nous ne pouvons imaginer aucun objet en dehors de la possibilité de sa connexion avec d'autres objets").

b) pour l'imaginaire :

- l'élaboration d'une morale, de valeurs, de rituels pour modeler le vécu en autant d'unités nécessaires ;
- la construction d'une direction, d'un sens, d'une mission parmi tous les signes disponibles ; prophétisme avoué ;
- l'établissement de correspondances, d'une symbolique, rassemblant des phénomènes épars.

Soit I¹, I², I³. Images sous-jacentes : le *labyrinthe*, le *miroir*, le *cercle*, qu'une expertise livre de même, à considérer surtout les extrapolations humaines (utopies, au-delà, paradis, inventions d'univers parallèles où se lit sans difficulté cette tripartition ordonnatrice de ces constructions : ici, le cercle symbole d'une société parfaite, là, le miroir pour des lieux inversées où le normal devient anormal et vice versa, là, le labyrinthe comme lieu hermétique où l'initié seul trouve sa route).

Les rationnelles et les imaginaires se répondent deux à deux R¹-I¹, R²-I², R³-I³. Mais elles ne se doublent pas inutilement, n'ayant pas la même fonction : les rationnelles donnent au littéraire sa valeur générale, le fixant à l'Être en tant que permanence, régularité ou universalité, tandis que les imaginaires tirent vers le Devenir irrégulier, non-reproductible, illusoire et allusif et nouveau (valeurs et morales varient ; les directions s'oublient ; les correspondances sont sans fin).

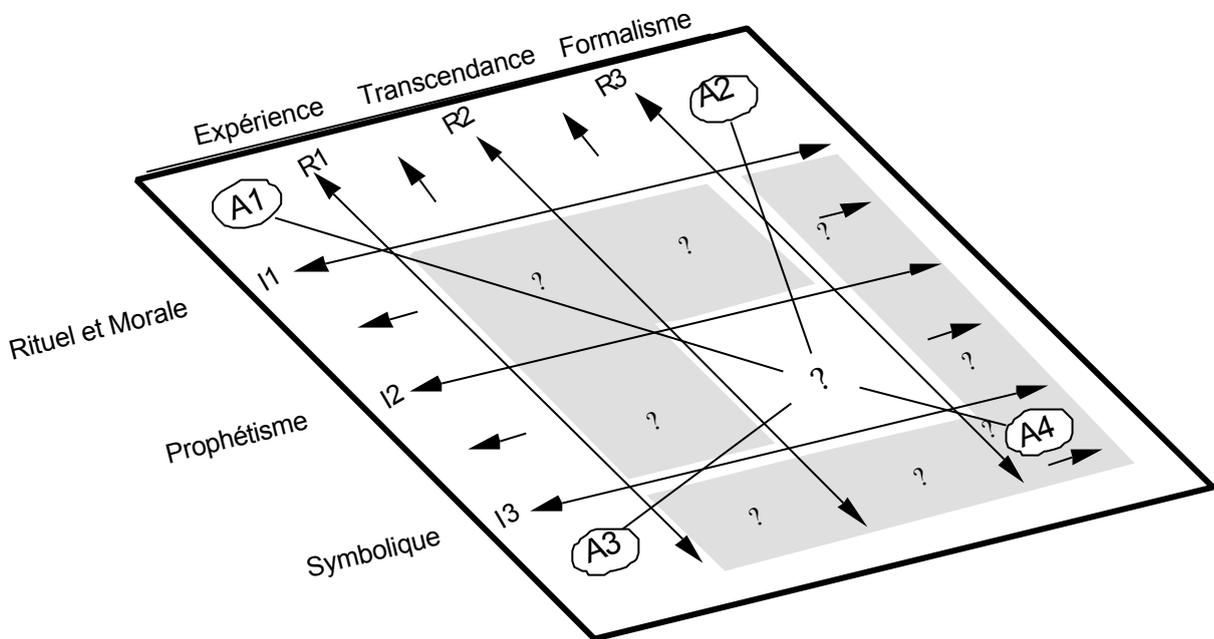
Le mondain - vide s'il n'est pas sous le regard d'une conscience - est "peuplé" d'êtres par la raison et l'imagination, que l'articulation conceptuelle de l'œuvre organise et unifie. La carte littéraire rend compte moins de ces "êtres" que de leur aimantation à une quelconque problématique (arguments, pièces à conviction, éléments enchaînés...) car ils proviennent de ce qui a lieu dans le champ littéraire et en tirent donc leur histoire et leur origine.

On classera les verticales ou rationnelles, quant à leur apparition, en débutant par la raison expérimentale (R1) parce qu'elle semble historiquement première, en prenant ensuite la raison transcendantale (R2) parce qu'on dégage des principes abstraits, et en finissant par la raison formaliste (R3) parce qu'elle est une réflexion sur les possibilités d'un domaine et une volonté d'en faire le tour.

De même, l'imagination (I1) est d'abord "moralisation" d'une vie (rituel ou mise en forme du vécu ; image du "labyrinthe" car un rituel ne cesse de proliférer en branches annexes de même que l'éthique n'a d'autre fin que de se ramifier - nœuds de conscience -), puis (I2) domination du temps, finalisation des durées (image du "miroir" perpétuant un reflet), enfin (I3) symbolisation porteuse de rêveries infinies sur des correspondances équilibrées (image du "cercle", garantie d'achèvement). Imaginer, c'est souvent inventer un rituel, un avenir, une relation.

Le plan donnera l'image suivante d'un centre fait de lignes croisées, et d'une bordure dont nous ne pouvons pas dire l'étendue, si ce n'est que c'est l'océan des mots possibles,

combinables, à naître, avant même qu'ils finissent par s'organiser "intra muros litteraturæ". Pourtant, les cases de la grille font apparaître une opposition de nature : les unes sont ouvertes sur cet "océan"; les autres sont limitées mais jouxtent son infini ; une seule est totalement close.



?????? sont bornés ; ?????????? ne le sont pas ; ? est enclos de tous côtés.

Nous interprétons comme suit cette différence de nature :

- 1) ?????? désignent des zones de plus grande rationalité plus apte à délimiter (? : $R1 > I1$ - le souci expérimental l'emporte sur le moral et le rituel ; ?? : $R2 > I1$ - le souci transcendantal réinterprète le rituel et l'éthique ; ? : $R1 > I2$ - l'expérience domine l'esprit "prophétique").
- 2) ? ?????????? désignent à l'inverse des zones de plus grand imaginaire plus apte à l'imprécis. ($I > R...$).
- 3) ? est constitué à égalité de $R2$ (transcendance) et de $I2$ (prophétisme). Zone d'exigence originelle, de fondement et de visée globale. R et I sont à égalité.

Or, si toutes les autres cases peuvent s'ouvrir sur un "au-delà" car ?????? peuvent repousser les limites imparties (? possède même deux issues : sous l'emprise de $R1$, repousser les tabous de la morale - ou réduire la morale à des expériences), ?he le saurait⁸⁰, sauf si on lui accorde les quatre extrémités de la carte et leur accès par quatre obliques menant à quatre zones "vierges" - où R et I s'éloignent l'un de l'autre, se décroissent à l'infini sans rencontrer au moins une rationnelle ou une imaginaire (comme pour les cases ouvertes) : zones où le rationnel et l'imaginaire sont à leur limite. Soit A1, A2, A3, A4. Or ces quatre zones extrêmes sont visées par l'activité en ?, puisque $R2$ est souci transcendantal ou dépassement des constructions humaines rationnelles ou imaginaires et que $I2$ voit dans les signes la manifestation d'une révélation autre, extérieure au monde humain. A1 et A4, formés de rationnelles et d'imaginaires, apparentées ($R1$ et $I1$; $R3$ et $I3$) s'opposeront à A2 et A3 formés de rationnelles et d'imaginaires différentes ($R1$ et $I3$; $R3$ et $I1$). Les issues de ? seront donc un appel à des suprafacultés humaines ou à des dosages hors norme. Toutes les cases sont alors dotées d'une possibilité de sortie qui est essentielle puisque l'œuvre, rappelons-le, a une visée et effectue un trajet appréciatif et imitatif qu'il faut visualiser ici autrement.

⁸⁰ $R2$ et $I2$ qui constituent ? voient souvent leur activité comme enfermée et devant opérer l'éclaircie ($R2$) ou le miroitement ($I2$). Or, ? est bien central et encerclé.

La carte ainsi construite révèle donc des différences précieuses à utiliser pour voir d'où vient la déformation et ce qu'elle peut opérer en raison de l'armature qui la constitue. On note ici par ce jeu de cases ouvertes et fermées une diversité qui ne peut être sans conséquence quant à l'application qui en sera faite sur la carte mondaine. Il ne faudrait pas oublier en cet instant que cette carte correspond à la surface d'un cylindre dont nous connaissons les bordures et le milieu comme autant de points doubles et triples. La rotation des Axes constituant le cylindre, sa surface est plus ou moins déployée : on dira que la zone centrale entre R1 et R3 correspond à la période des six points doubles (quant les Axes s'entrelacent) et que, avant et après sont les périodes à trois points doubles (les Axes se touchent) et à deux points triples (les Axes tendent à se superposer). C'est dans la partie centrale la plus déployée que se situe sur la carte la section la plus fertile en cases fermées et proprement littéraires. C'est en ces cases que se situent les dénivellations du cylindre, simplifiées à des points de contact et d'où part le travail completif des œuvres. Plus loin, sur les bordures, on trouve aussi de tels points mais avec le risque de "sombrier" en un autre domaine jouxtant le littéraire.

Pourtant, ces bordures ne manquent pas d'intérêt puisqu'elles permettent aux rationnelles et aux imaginaires de se livrer sans retenue. Elles formeront une frange d'expériences extrêmes, de tentatives audacieuses, de passages à la limite, de tensions entre des incompatibilités, d'exposés maximaux de possibilités conceptuelles, de situations où un système peut disparaître ou survivre grâce à un saut qualitatif... On pourrait distinguer à titre d'hypothèse :

"Au-delà" 1 : optimisation de certaines données ; (????????????????????)

"Au-delà" 2 : tension catastrophiste ; (A2, A3 : incompatibilité de la rationnelle et de l'imaginaire)

"Au-delà" 3 : absence de tension ; immobilité. (A1, A4 : l'identité de la rationnelle et de l'imaginaire affaiblit le conflit).⁸¹

Ces quatre cases - A1, A2, A3, A4 - comme toutes les cases "au-delà", ont certainement leur fonction, ne serait-ce que d'être une paroi pour le champ littéraire où des échanges peuvent se réaliser. Pure pensée gratuite, et de leur performance ou de leur insuffisance spéculatives, va naître le désir de reconsidérer le monde et le champ littéraire. Des formes naissent de ces tentatives extrêmes qui contraignent au renouvellement, au saut conceptuel (il faut sortir de la "carte" pour pouvoir y figurer à nouveau, tel est le trajet de l'œuvre utilisant des saillances dont l'origine n'est pas littéraire forcément).

(Ex. : l'au-delà égyptien, né d'une articulation conceptuelle à situer entre une transcendance - R2 - et un rituel - I1 - soit la case ?, par son extension (optimisation de ?), se réinvestit dans le plan en imposant une réflexion sur l'existence, qui se traduit par différences autres œuvres symboliques, nécromantiques, orantes - cases ????????)

Le plan fait apparaître autant "d'au-delà" à tendance imaginaire que rationnelle, quoique chaque raison comme chaque imagination ait le sien ; dans d'autres disciplines, ces six paramètres ne se rencontrant pas ainsi, il est normal de voir se manifester des combinaisons nouvelles, proprement littéraires, avec des bordures particulières. A2, A3 sont des bordures tensionnelles, intéressant ?? antithèses de la bordure non-conflictuelle ?, tandis que ????????? ? (est double), ?????? ont pour bordures des dépassements spéculatifs et exagérés d'eux-mêmes.

⁸¹ Ces considérations nous viennent de l'étude de récits imaginaires - où s'exposaient les différents lieux irréels inventés par l'homme ; chaque rationalité fondait son au-delà qui servait à la désigner alors ; chaque imaginaire de même. Mais certains lieux étaient autres : issus de conflits (d'ordre catastrophique); d'autres refusant toute tension, aboutissement décadent d'inventions anciennes, bloquant l'invention à des recettes inutiles.

Le lecteur curieux peut s'amuser à reconstruire ces lieux s'il s'astreint à relever l'image spatiale sous-jacente (jetée, clairière, pont; labyrinthe, miroir, cercle), le refus de ces images (tension catastrophiste), et le mélange astucieux de toutes ces images, à dose variable (absence de tension, calme plat, paradis local).

En effet, ? est formé, si on le mène à sa limite, d'un formalisme (R3) recherchant une harmonie des relations et une interdépendance générale (rêve de connexions infinies et égales) et d'une symbolique (I3) aboutissant à des correspondances secrètes, complètes, achevées. Le résultat de cette double performance sera, quant à son au-delà, de construire un lieu conceptuel parfait, éliminant tout conflit (fluidité du réseau des relations et des symboles).

A1 pose un autre problème. Situé avant ou après la jonction d'un R et d'un I, de même nature, il est entouré d'au-delà possibles qui sont autant de forces attractives. C'est cette caractéristique (proximité d'au-delà concurrentiels) qui fonde sa nature conflictuelle. Un partage de tendances se fait en A1 entre les deux au-delà de ?, soit deux paramètres. Le passage d'une forme par A1 se traduira par le passage d'un potentiel (premier au-delà) à un autre (second au-delà). Un espace catastrophiste au sens thomien le visualisera (pli ou fronce). Il s'interprète comme une solution d'alliance entre souci expérimental et souci moral. Un potentiel en capturera un autre, s'unira à lui ou s'en détachera. Espace momentané d'un pli ou d'une fronce pour résoudre un conflit entre deux exigences contraires.

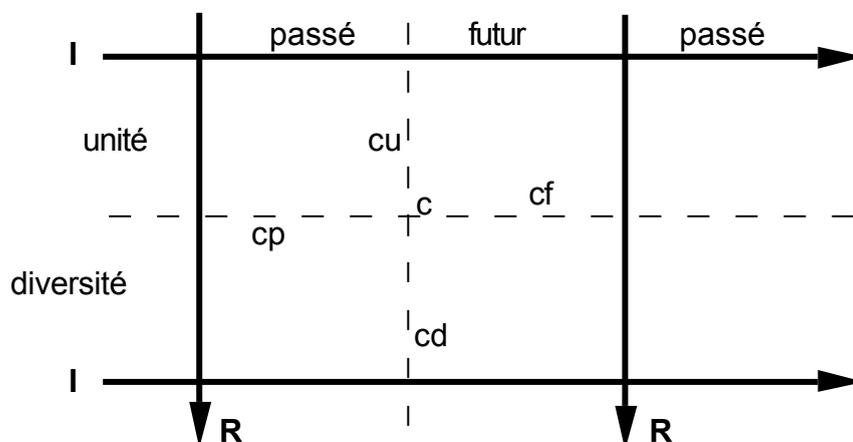
A2 et A3 sont plus complexes : entourés d'au-delà de nature différente, situés entre R et I de nature aussi différente, bordés par une case à dominante rationnelle et une autre plus imaginaire, ils présentent des zones de partage plus divisées. A2 semble convenir aux catastrophes de type "ombilics" (processus d'éjection convenant aux contraintes formalistes et morales de l'ordre de l'invention d'un geste ou d'une attitude intellectuelle risquée) ; A3 ira vers les catastrophes Queue d'Aronde et Papillon (processus de création d'intermédiaire, médiation entre le pur symbole et la chose figurée ou expérimentée, place nouvelle entre ces deux faits). Que le lecteur ne s'y trompe pas, c'est une manière supplémentaire de faire entrer ce que nous savons de certaines tonalités littéraires (l'épique, le lyrique, etc.) en les visualisant sur une carte et en leur donnant un statut d'inachèvement (au-delà toujours reconduits). Mais nous ne saurions mieux dire combien ces considérations abstraites difficiles pour naître d'une zone de bordure intéressent d'autant qu'elles excèdent le champ littéraire. Tous s'y reconnaissent.

Reste maintenant à coordonner les reliefs et ce quadrillage.

3) Cartographie :

Chaque case de la grille possède une subdivision à rappeler ici : un côté vers l'unité, un autre vers la diversité ; et deux autres pour passé et futur. Ce qui divise la case en 4 parties égales. Tentative métrique pour graduer au mieux ces cases.

Le passage d'une trace articulatoire d'une case à une autre, doit se comprendre comme un changement d'optique (la créativité émigre en une autre case pour y adopter quelque autre problématique) : l'unité ou la diversité atteinte dans la case originelle sont remises en cause en passant dans la case voisine supérieure ; même phénomène latéral pour passé-futur.



Pour définir l'emplacement, nous n'aurons d'autres choix de convention que de dire : R^n - I^n ; u ou d ; p (passé) ou f (futur).

(Ex : $R^1 - I^1$ (u - p))

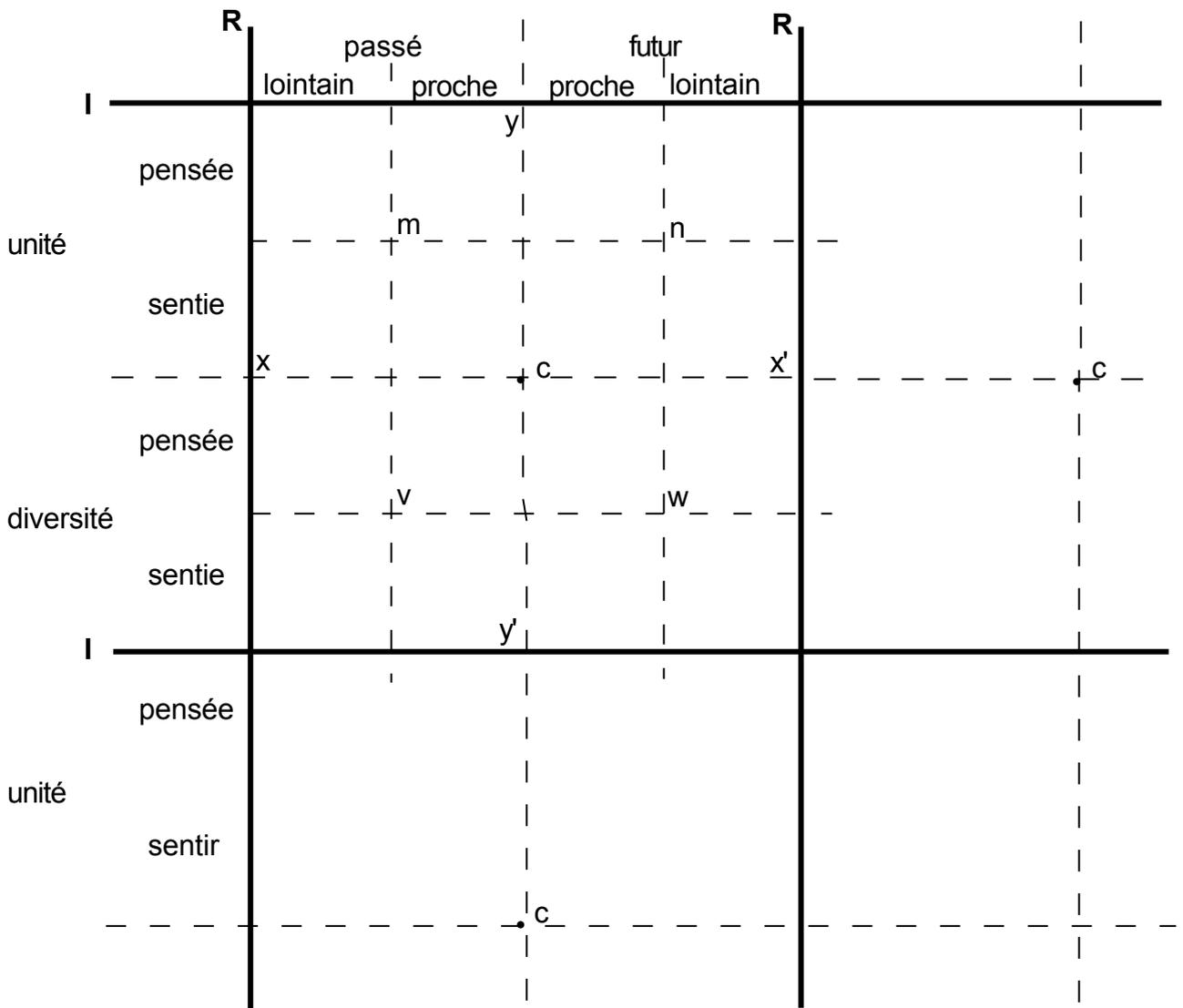
Si le fait se situe sur la médiatrice passé-futur, ou unité-diversité, nous écrirons pour le point de l'intersection de ces médiatrices "c" (centre). De là, c u et c d pour la verticale, c p et c f pour l'horizontale.

A noter que les cases non bornées (?????????) ont pour côté ouvert soit le concept de diversité, soit celui de futur, ce qui les ouvre bien à l'imaginaire.

Une autre subdivision à l'intérieur de la case permet d'affiner la métrique : les notions de futur et de passé peuvent se comprendre selon un degré de proximité (soit un passé lointain, pl, et un passé proche pp ; un futur lointain, fl et proche fp). Cette proximité correspondra à la durée d'existence d'une vie humaine, par exemple.

De même, diversité et unité peuvent se subdiviser selon un degré de perception interne : selon que l'unité ou la diversité est pensée et réfléchie (ur ; dr) - qu'elles sont seulement senties (us ; ds)

Cela donne 4 points supplémentaires : en haut, m, n ; en bas v, w.



D'autres points méritent aussi notre attention : entre passé et futur, entre unité et diversité (et ce, des deux côtés). Soit : $x-x'$; $y-y'$.

Les autres points d'intersection semblent moins utiles. La carte qui se met en place n'est qu'une idéalité réceptacle de traces éphémères (œuvres) habitant ce quadrillage en soi aussi vide que le mondain-réel sis en dessous. L'emplacement de ces traces est maintenant accessible dès que nous avons cette substructure.

a) Ainsi, le point-signe (celui d'une rencontre/ relief Un), quelle que soit la case choisie, s'implantera tout autour ou sur les points m, n, v, w (à la croisée des subdivisions : passé ou futur, unité ou diversité) et y effectuera son pincement, parce que ces points accumulent différentes oppositions (4 autour de chacun d'eux) à l'intérieur d'un domaine assez limité, ce dont a besoin toute rencontre vu que les circonstances doivent se regrouper et mener à ce resserrement (la rencontre). Tout autre lieu ne conviendrait pas : en bordure du carré, on a plutôt un glissement évolutif, un écoulement; au centre (sur les axes $x-x'$; $y-y'$), ce sont des pans entiers de translation (l'unité face à la diversité, le passé face au futur) imposant des seuils et des crêtes qui rendent impossibles la "cristallisation" (accumulation de faits qui gravitent pour la rencontre et la concrétisent), nécessaire à ce pincement du réel devenu par la rencontre plus dense en ce lieu. Ce dernier doit être à l'écart, loin des continuités ou des passages qui gênent par leur fréquence la rareté recherchée.

Exemple : l'amour de Tristan et d'Yseult, si nouveau à l'époque - au point de violenter les mentalités (où le mariage pourra devenir synonyme d'aimer) est situé (en R2 - I1) au point m (une unité est sentie, peut-être pensée ; l'amour d'autrefois se divise en ce qu'il fut pendant des siècles et ce qu'il a été entre Tristan et Yseult et s'annonce plus proche du présent). Amours contrariées par mille et un facteurs ; autour de ce point-signe, d'autres écriront, quoiqu'il soit relayé par l'existence des autres points n, v, w , qui établissent d'autres types de rencontres (tout aussi difficiles mais vécues et vues autrement).

Si, dans un pays d'apartheid, un noir aime une blanche, leur rencontre (comme dans les romans d'A. Brink) est située en "n" (signe d'un futur bientôt possible, là où le récit de Tristan a un fond légendaire soudain dévié pour une perspective alors moderne).

Ces deux exemples de point-signe sont pris dans la partie supérieure (unité). Imaginons Casanova ou Don Juan pour la diversité.

Les points-signes ne sont pas tous des rencontres amoureuses mais c'est une grosse part de la littérature. Il existe aussi des rencontres spirituelles, intellectuelles ou morales, à situer de même.

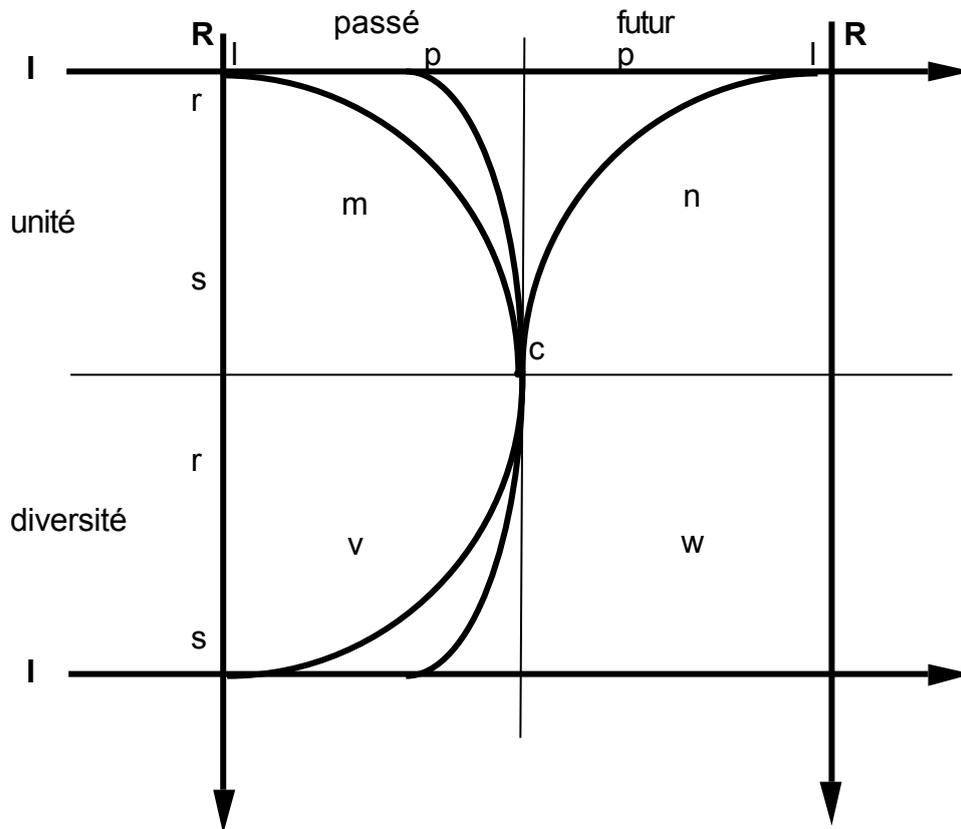
Ces 4 points-signes existent dans toutes les cases ; d'où un potentiel varié, mais différent selon les époques où la concentration d'œuvres se fera plus en une case qu'ailleurs. A force d'avoir des œuvres au même endroit, sur le même pincement du réel, cela produit le décalage que nous avons décrit, entre carte et réalité, jusqu'à l'œuvre originale fondant en une autre case, une préhension rétablissant l'homéomorphie. Le point-signe, rappelons-le, que nous livre l'œuvre, et ses acolythes, déforme le réel (toute rencontre y est sinon indifférente) et en livre une qualité (possibilité de liberté, de justice, d'équité...).

Lorsque les points m, n, v, w sont désertés ou inutilisés, la carte littéraire est aussi vide que le réel mondain alors privé de telles potentialités.

b) La courbure (relief Deux), comme le point-signe, aura une position de départ privilégié et des positions d'arrivée précises ainsi qu'une courbe de nature concave plutôt que convexe. Rappelons qu'elle vise à donner du monde une image redressée, une cohérence retrouvée (par le biais d'archétypes généralisant ou de virtuels particularisant).

Sur une droite représentant le cours d'une existence, au point x , pris comme un présent, une légère perturbation provoque un glissement mettant fin à cette droite.

Ce point sera mis au centre de la case, et la droite sera la médiane entre unité et diversité. En effet, toute vie considérée dans son ensemble, par une telle focalisation, se fait mettre au centre, à mi-chemin entre passé-présent, unité-diversité. elle devient le sujet d'une analyse.



La courbure s'interprète alors comme la volonté au milieu de mille faits, d'amener une cohérence à jour, d'y découvrir une structuration unitaire ou plurielle, de dégager dans la pluralité le fil conducteur ou dans la monotonie le divers occulté. Cette courbure va donc aller vers le passé proche ou lointain, vers le haut ou vers le bas, en évitant les points m et v (points-signes) qui indiqueraient des "accidents", des polarisations excessives, là où l'on veut un alignement, une continuité, un déroulement progressif. C'est pourquoi les courbures seront concaves, et par convention à la moitié ou au quart de la distance entre ces points et l'axe c d - c v. De même, conventionnellement les points d'arrivée seront ceux séparant passé proche et lointain, et ceux à la croisée de R et de I (synonymes d'un infini). Mais cette analyse pourra s'étendre au futur, à partir du moment où l'on voudra extrapoler la courbe, comme elle pourra se dédoubler (aller vers le divers et vers l'unité).

On aura donc des courbes de 3 sortes :

- en forme de S : d'un passé divers vers un futur unifié ou l'inverse ;
- en forme de V évasé (V) d'un unifié à un autre ou d'un diversifié à un autre :
- en forme de U : mouvement de haut en bas ou de bas en haut sur la case entière.

Exemple : au livre X de La République, Platon met en scène Er le Pamphylien dont le récit est dit véridique, quoiqu'il ait les caractéristiques des mythes platoniciens. Er, laissé pour mort, dans le désordre d'un champ de bataille, découvre quel sera le cheminement de son âme après la mort ; jugement des actions passées, d'abord siennes, puis celles des autres (soit courbure vers le divers personnel dont on dégage une continuité méritante, puis vers le divers humain dont on voit les grands criminels et leurs supplices) ; découverte de l'envol des âmes purifiées vers le ciel des Idées qu'elles contemplant dans leur éternité (soit courbure vers une unité double rayonnant aussi bien dans le passé que dans le futur) ; enfin, théorie de la métempsychose où l'âme boit l'oubli (du Léthé) et se doit de revêtir une forme physique parmi un assez libre choix (descente vers la diversité future, proche et lointaine).

Ce mythe est un représentant parfait de toutes les courbures possibles. Semblable à une gerbe, il actualise les tracés permis que d'autres articulations n'épuiseront pas forcément.

c) La position des dénivellations (relief Trois) a déjà été plus ou moins résolue en la fixant sur l'axe vertical (c u - c d) séparant passé-présent : en haut, ce qui est sommet, en bas, ce qui est puits.

Une forme est immobilisée en un instant souverain qui refuse toute variation dans le passé et dans le futur : de ce sommet, tout semblera bien plat avant, et rien ne pourra concurrencer cet état ; dans ce puits, tout s'effondrera et mènera au même constat indifférencié.

Toutefois, des variations existent, nuançant ces points extrêmes que nous allons situer.

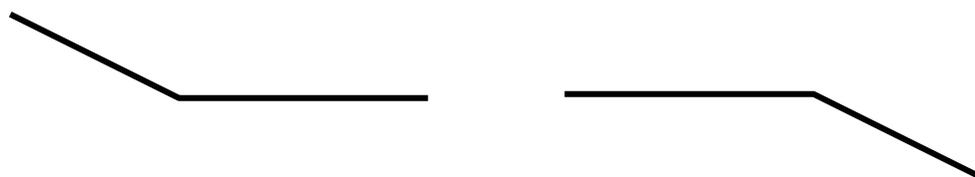
Le point c sera plat, tandis que y et y' ses extrémités représenteront le sommet et le puits absolu. Mais la déformation a lieu progressivement bien avant sur l'autre axe séparant unité-diversité, au point marqué par la perpendiculaire m-v (subdivision passé proche-lointain) parce que la forme dénonce la continuité de ces passés, refuse leur enchaînement et effectue la cassure qui s'exprimera par une trace oblique vers le haut ou vers le bas.

Cette oblique rejoindra l'axe c u - c d à différents niveaux selon que l'unité ou la diversité sont pensées ou senties. Plus il y a unité pensée, plus le sommet s'élève selon un jugement radical qui donne à la forme arrêtée valeur parousiaque d'événement fondateur niant passé et avenir ; plus il y a diversité sentie (car toute pensée est moins diversifiante que l'émotion pure), plus le puits se creuse selon une impression cataclysmique d'effondrement général.

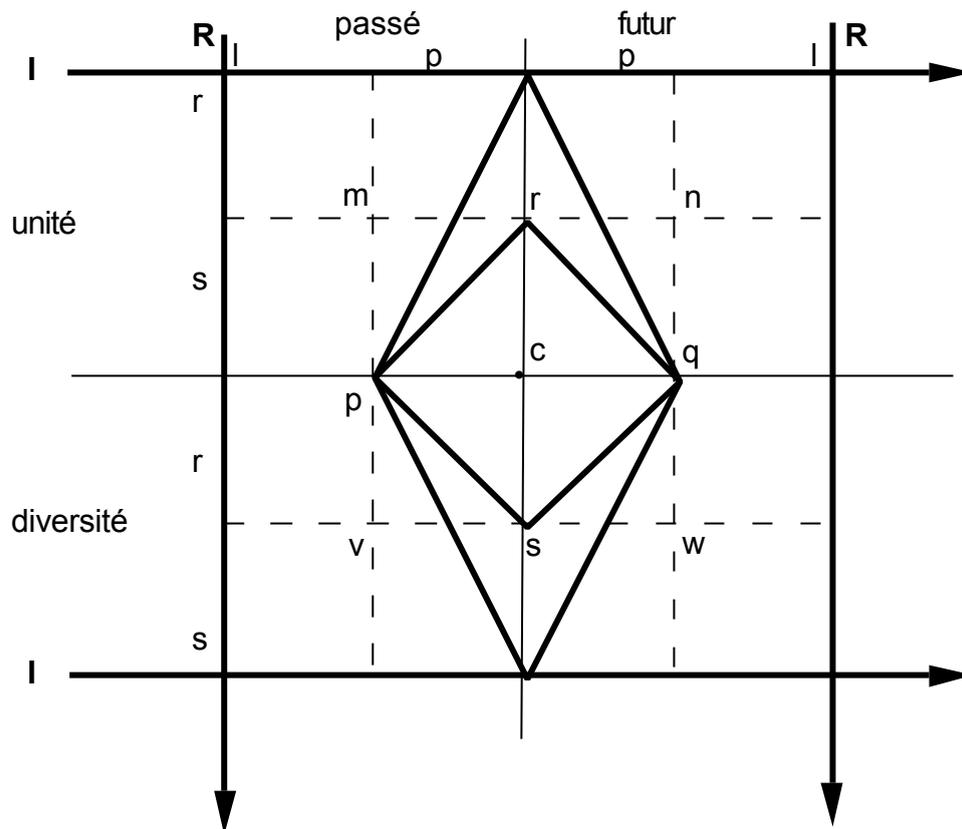
Exemples : il suffit de penser à Zarathoustra de Nietzsche, à l'Immoraliste d'A. Gide, au Sisyphe d'A. Camus, à Julien Sorel de Stendhal, tous personnages d'une cassure altière, niant au passé le droit de les déterminer et refusant au futur son rôle de constructeur.

Du côté de la diversité, nous citerons le Voyage au bout de la nuit de Céline - où Bardamu reconsidère le passé et l'avenir sous l'angle du délabrement général et assuré.

Cela explique que faisant pendant aux obliques du passé vers le présent, il y ait les mêmes obliques de l'autre côté, réalisant un losange ainsi. Le futur lointain est comme ramené vers le futur proche et sur l'axe c f au point perpendiculaire n w, l'oblique se reforme :



La raison en est que, souvent après avoir réduit le passé, il y a regard vers l'avenir dont on annonce le bouleversement à partir de la position arrêtée au présent (aurore nouvelle ou fin du monde).



Cela se nuance selon que l'oblique atteint $y - y'$ (absolus) ou les points médians (r, s) entre c et $y - y'$ (une part de futur proche est laissée à l'existence - que l'on songe à la pièce de S. Beckett, En attendant Godot, où le passé devient inutile, où tout le présent est attente mais où le futur lointain est peu à peu nié et où le futur proche se dérobe). La déformation s'élève de p à y plus que de p à r , et s'affaisse de p à y' plus que de p à s . L'œuvre raconte souvent ces élévations et ces déclins progressifs - de même pour l'autre versant, du côté du futur.

d) Lorsque la forme est considérée en soi (relief Quatre), dans sa plénitude, et qu'elle s'apparente à un dédoublement, son point d'ancrage ne peut que se situer sur l'axe du présent (c u / c d) - car il y a découverte et conscience qu'une forme se déploie avant et/ou après, et dégage un plan harmonieux. Cette découverte prend son origine aux points r et s , là où une pensée et une sensation se rejoignent ou se séparent.

Cette forme, rappelons-le, peut être une vie considérée soudain comme étant exemplaire (cf. hagiographie et vies des hommes célèbres), mais aussi une région, un bâtiment, une réalité matérielle, etc., l'histoire d'un peuple ou l'épopée d'un héros. Temps de gloire ancien et à venir.

Les points r et s sont des points-relais car la découverte de cette forme amène à lui donner une origine proche (passé proche) ou lointaine (passé lointain), (c'est-à-dire depuis quand elle s'est développée et a "inondé" le réel de sa présence), origine de plus tournée vers l'unité ou la diversité, mais aussi à lui accorder une fin, un lieu de développement vers le futur (pp ; pl) unitaire ou diversitaire.

dans le mondain d'autant qu'elle imite la rotation torsadée des Axes et que son application révélera du réel mondain cette étrange malléabilité.

Ces déformations s'installent indifféremment sur les cases de la grille et vont former le paysage littéraire d'une époque. Seule une érudition solide peut en donner une idée mais comment ne pas admettre que le foisonnement du champ littéraire nécessite de tels instruments et que l'art de la critique littéraire n'est pas plus aisé que d'interroger l'univers moléculaire par exemple ?

Les cases peuvent aussi se superposer, provoquant une complexité inextricable, que l'on perçoit lorsque des tenants d'une même école artistique s'affrontent et argumentent sur les mêmes faits (donc, la même case). Le relief en sera plus varié et intéressant, mais les influences plus embarrassantes à visualiser par notre méthode. Les formes resteront elles-mêmes, sauf les altérations dues aux parties communes des entrecroisements. Une micro-analyse de ces parties suppose une complexité encore plus désespérante si l'on ne voulait surtout insister sur les moyens globaux qu'apporte cette méthode pour comprendre des similitudes entre œuvres et la raison de certains aspects communs. Une époque se déterminera grâce à l'emploi privilégié de certaines cases - même si quelques œuvres sont excentriques - et se visualisera par le remplacement en d'autres cases de tracés et de déformations.

Application : quels lieux de la carte occupent les "courants" littéraires français les plus connus durant la période 1950- 1990 ?

Préliminaires :

- on sélectionnera l'Existentialisme (1950-1960), le Nouveau Roman (1960-1970), l'Oulipo et des variantes structurales (1970-1980), la post-modernité (1980-1990) ;

- les décennies indiquées ont une valeur approximative et ne tiennent pas compte de faits précurseurs ou retardataires : elles forment un concept attractif indépendant d'une chronologie méticuleuse, comme le pic d'une fréquence ;

- le regroupement sous un terme détruit les nuances et ne correspond qu'à une *thématique commune* que la carte dégage d'ailleurs par l'installation en une même case (ainsi, nous disons Camus "existentialiste", y incluons Beckett et Ionesco, comme Genet et Malraux , parce que leurs engagements respectifs et leurs idiosyncrasies vont se révéler grâce aux reliefs choisis ou modes d'articulation) ;

- ce point de vue global ignore la spécificité de chaque œuvre dont on ne peut parler ici (c'est le propre d'une critique basée sur les concepts des parties I et II de ce traité) ;

- parallèlement à ces courants, existent des "cavaliers seuls" qui nécessitent un second repérage sur la carte.

Repérages :

a) l'Existentialisme : s'imposant après la guerre, il est à situer sur la case ? définie par l'Imaginaire \mathbb{I}^2 (construction d'un sens, prophétisme) et la Rationnelle \mathbb{R}^2 (transcendance, conceptualisations emboîtées). Cet emplacement surprendra si nous ne rappelions l'origine phénoménologique de ce courant, son ancrage philosophique, les positions de Sartre sur l'imaginaire comme force de néantisation et donc de liberté face à la plénitude étouffante de ce qui est et impose son sens, etc. La case ? est la plus centrale de la carte littéraire. Définir l'existentialisme comme une recherche des finalités de l'existence au moyen d'un refus de tout au-delà historique ou religieux nous amène à l'installer dans la case où cette thématique se fabrique le mieux, quelle qu'en soit la solution proposée (absence de sens et immanence ou alors ouverture vers les quatre au-delà permis). En outre, les quatre reliefs seront employés, occupant pleinement la case et assurant la diversité de ce mouvement : dénivellation (Sartre, Beckett) ou occupation d'un point de vue radical d'où lire le monde ; courbure (Camus) ou renvoi de la vie à des valeurs humaines universelles, pincement (Genet) ou rencontre liée au scandale, dédoublement (Malraux) ou plénitude obtenue par l'Art. Les images majeures de cette case ont trait à un miroir (\mathbb{I}^2) et à une clairière (\mathbb{R}^2) dont la trace dans la littérature existentialiste se manifeste par ce goût prononcé

pour les lieux clos (prisons, pièces d'appartement, villes entourées de remparts...), c-à-d dans ce que la clairière a de bordures ou le miroir de cadre et de tain.

b) le Nouveau Roman : le mouvement suivant, un peu antérieur aux années soixante, a, comme il se doit, des difficultés à s'imposer (Sartre le condamne); une nouvelle case est occupée, la case ? constituée de l'Imaginaire I^1 (rituel et morale) et de la Rationnelle R^1 (expérience). Il s'agit de définir une nouvelle esthétique plus objectivante (description des choses sans l'intentionnalité si typique des existentialistes, si unifiante), de l'expérimenter (invention de techniques narratives déconcertantes fondées sur un principe de discontinuité) et de rompre avec les enjeux métaphysiques pour une morale plus personnelle (l'intersubjectivité impossible ne peut être regrettée car son absence génère une plus grande liberté impersonnelle), pour des rites nouveaux niant toute vie psychologique (attente vide, contacts dilués, vies superposées et émietées - cf. la Nouvelle Vague au cinéma) mais privilégiant des à-coups et des saccades (cf. les épiphanies de J. Joyce). Nous citerons A. Robbe-Grillet (parlant de roman-laboratoire), Claude Simon, N. Sarraute, M. Duras et M. Butor comme symptômes des modes d'articulation employés : et nous dirons que, là encore, le chef de file, A. Robbe-Grillet ainsi que M. Butor utilisent le mode de la dénivellation (regard théorique, se plaçant en position de juger le passé et le présent), nous accordons à N. Sarraute le "pincement" (initiatrice de ce mouvement, elle place son œuvre sous le signe de rencontres banales secrétant un indéfinissable malaise irréparable et non-répétable), nous laissons à M. Duras la "courbure" en tant qu'appel incessant à briser l'enfermement social au profit de passions fleurant l'absolu, et enfin nous livrons Cl. Simon au "dédoublement" dans la mesure où chaque histoire est vue par lui comme un écho d'une histoire parallèle ou antérieure. Les figures spatiales majeures de cette case sont celles du labyrinthe et de la jetée : comment ne pas être frappé par leur adéquation avec ce mouvement dont les œuvres se veulent précises (la jetée comme échelle de degrés) et désignent l'opacité du réel (le labyrinthe comme multiplicité infinie).

c) l'Oulipo : cette école est parfois confondue avec le Nouveau Roman en raison de l'emploi commun de la Rationnelle 1 (R^1 goût de l'expérience) mais ce qui l'en distingue est l'Imaginaire symbolique I^3 (recherche de correspondances et de jonctions, emploi de règles mathématiques comme moyens de mettre en rapport des éléments jusque là isolés). La case occupée est ? laquelle, à la différence des deux premières, ne se construit pas avec les Rationnelles et les Imaginaires se répondant ($R^2 - I^2 / R^1 - I^1$) et demeure une case ouverte. Les noms retenus et les modes opératoires seront : R. Queneau (dénivellation : regard amusé sur le désordre brouillon du monde, décomposition des faits en points de vue multiples à partir d'une décision amusée et supérieure, isolante), G. Perec (courbure : souhait que les faits se coordonnent, art du puzzle, renvoi à une structure organisatrice salvatrice), I. Calvino (écrivain italien mais si présent dans ce groupe ; dédoublement : la structure employée s'auto-organise et crée sa propre perfection, tend à se suffire et emplir tous les vides possibles) et J. Roubaud (pincement : ce mathématicien rencontre le pouvoir des mots et les plie à sa volonté d'ordre pour en extraire de l'invention, rencontre de l'ordre et du chaos). Les images majeures seront un mixte de "jetée" et du "cercle", c-à-d une double tendance de lignes verticales et fermées qui se traduit dans les œuvres par le plaisir du jeu (on en connaît les règles, on en construit, on reste à l'intérieur de leur cercle) et par un regard porté sur le résultat (évaluation et analyse). Cette école se caractérise bien par une démystification du travail inspiré de l'écrivain et de sa place (quel message donner aux hommes sinon celui de jouer ?) : la case est ouverte sur un côté, à notre sens celui où l'on célèbre l'inventivité ludique humaine.

Il serait juste de rattacher à ces tentatives tout le mouvement structuraliste de ces mêmes années qu'il soit de tendance marxiste ou freudien, ou freudo-marxiste, parce que l'importance accordée à des règles de détermination humaine (classes sociales, inconscient) équivaut parfaitement à l'emploi de règles fortuites par Oulipo : une structure est installée dont l'effet tient de la machine (production d'un sens). On citera Ph. Sollers, H. Cixous, M. Leiris... comme auteurs cherchant à faire remonter de telles structures pour les signaler à notre attention.

d) la post-modernité : ce terme récent restera-t-il ? C'est une tendance qui s'observe faite de lassitude envers le caractère expérimental des deux mouvements précédents, les excès de froideur objective et les refus d'accommodements aux héritages du passé avec lesquels l'on a appris à vivre sans vouloir les éconduire. Le retour à la fiction, à l'imaginaire et au sentiment est avoué quoique cela se fasse sous une forme fragmentaire et désabusée (l'implicite est plus important que l'explicite). La Rationnelle à considérer est celle de la quête d'une transcendance (R^2) parce que les morceaux d'existence dénoncent le Vide absolu (trop d'espace existe entre ces morceaux, "d'où provient-il?" sera l'interrogation) ; l'Imaginaire est I^1 comme visée de s'inventer des rites pour combler ces vides et de se doter d'une morale sans autre vertu que de camoufler l'incertain. La case est alors ? , et les écrivains retenus seront P. Quignard, P. Modiano, C. Bobin, R. Jorif, J. M.-G. Le Clézio, P. Grainville... avec pour modes articulatoires dans l'ordre (par groupe de deux) "pincement", "courbure", et "dénivellation". Les images seront celles de la clairière et du labyrinthe, deux objectifs bien antinomiques, à la fois volonté d'amener à la conscience et désir de voiler et de ne pas savoir. La proximité de ce courant empêche plus d'analyse.

Conclusion :

- la carte montre l'occupation de 4 cases pour une durée de 40 ans environ, soit une variabilité créatrice certaine, effort d'adéquation au "réel-modain", effort d'interrogation ; l'art nouveau est à attendre sur les cases inactivées ;

- ces 4 cases ?, ?, ?, ? indiquent des proximités frontalières conflictuelles (? est proche de ? mais loin de ? - le Nouveau Roman est plus près de la Post-modernité que de l'Oulipo quant à la frontière commune qui fonctionne justement comme ligne de démarcation).

- trois de ces cases ?????? sont fermées : ? et ? optimisent leurs données s'ils veulent pousser à l'extrême leurs conceptions tandis que ? ne peut le faire qu'en effectuant un saut vers un des quatre angles de la carte (cf. supra) ; est-ce exact? que disons-nous par là? Ainsi le Nouveau Roman (case ?) s'est avoué vaincu par l'infinie complexité du réel à rendre et en a fait son au-delà éthique ou expérimental, la Post-modernité (case ?) devrait évoluer vers une célébration du manque et de l'absence comme enjeu transcendantal (une sorte de bouddhisme intellectuel et raffiné), et l'Existentialisme a situé son absolu soit dans une impossibilité de vivre réelle ou affichée (l'absurde - ces cases A3 et A2 de la carte, celles d'une tension catastrophique où R et I sont incompatibles et s'écartent trop l'une de l'autre), soit dans l'inverse, l'absence de tension, peut-être cet engagement politique à gauche pratiqué (A1) ou doctrinaire (A4) en tant que résolution à cet encerclement conceptuel.

- repérer une autre période littéraire où les mêmes cases sont occupées pour comparer (et obtenir une justification de cette comparaison) les courants entre eux par delà les siècles ;

- affiner la représentation en intégrant les notions de diversité-unité, passé-futur, unité pensée-sentie... si bien que l'on peut placer plus d'écrivains moins représentatifs mais tout aussi importants quant à l'occupation de la case ;

- opérer un second passage pour tout écrivain continuant à produire à partir de la même case en dépit de sa saturation et de sa démode comme pour tout écrivain se situant d'emblée dans la solitude d'une case à peine activée ; cela ne peut que donner une idée de ce que l'on nomme "être à contre-courant" ou "à-part".

Nota Bene : il y aurait une solution plus imagée de se servir de cette carte en la dressant à partir des "forces imaginantes" bachelardiennes : d'un côté "terre - air - feu" pour désigner les Rationnelles (expérimentales pour "terre" associant désir de modeler et d'enfouir, résistance et repos / transcendantales pour "air" associant envol et chute / formalistes pour "feu" liant sexualité et sublimation, brûlure et clarté, progrès réguliers et rapprochements éblouissants) et de l'autre "eau" pour les Imaginaires par suite de sa force plus complexe, donc divisibles (l'eau est à la fois filets d'eau, surface et goutte soit une forme de labyrinthe à concilier avec l'Imaginaire ritualiste, une forme de miroir à lier l'Imaginaire prophétique, et une forme de cercle à lier à l'Imaginaire symbolique). Muni de telles images l'on voit par exemple que la case de la Post-modernité se nourrit de l'enchevêtrement labyrinthique des filets d'eau (fluidité consommée) et d'un appel angélique à l'ailleurs aérien comme si parfois un souffle d'air parcourait le labyrinthe... La période structurale faisait de l'œuvre un tout fermé (un cercle, une "goutte") se

général grâce à une machinerie interne (enfouie et forgeant son sens - cf. les rêveries de la terre)... Le Nouveau Roman optait pour l'exploration volontaire (forger une machine exploratrice, soit encore la terre) du labyrinthe de la réalité (filets d'eau enchevêtrés)... L'Existentialisme se plaçait dans un contexte de "miroirs" (eau comme surface) sans au-delà, ne reflétant que l'homme sans horizon (l'air livre le vertige, la chute, le vide métaphysique)... A l'égal des "thémata" en nombre limité (une dizaine) que l'épistémologue G. Holton voit à l'œuvre constamment dans l'imagination scientifique, cette carte ainsi dressée met en valeur quelques rencontres de forces imaginantes fécondes. L'usage peut seul décider d'un tel emploi pour plus de commodité.

On remplace les chorographies nombreuses qui existent (descriptions d'œuvres par thèmes ou par dates ou par genres... lesquelles n'en finissent plus de signaler les variations, les particularités et les accidents), par une volonté cartographique - où chaque élément a une position à l'intérieur d'un système, et où une certaine représentation du réel est ainsi proposée (avec des continents et des océans entiers laissés vides, ou peu fréquentés). De plus, et c'est une loi capitale, l'activation d'une case à un moment donné parce que les œuvres ont intérêt à s'y retrouver (lieu de discussion, intérêt du public, affrontements d'écoles, présence d'une critique) moins par mimétisme fondamental que par obligation culturelle, suppose une occupation du centre et des bordures de repoussement jusqu'au moment où l'on ose passer dans la case voisine : *on dira donc qu'il faut attendre l'occupation de la case par les quatre reliefs pour qu'un déplacement conséquent se fasse sur les côtés, ce qui laisse à l'observateur la possibilité de deviner une évolution, à la condition toutefois que le champ ne soit pas accidenté (destruction d'une culture...)*

L'œuvre n'est pas en cause ni dans sa valeur ni dans son succès ni dans sa création (cf. Parties I et II) mais seulement la forme de réel qu'elle articule de façon à rendre la carte plus valide et la littérature plus efficiente.

Nous avons déjà écrit que le domaine du littéraire jouxtait celui du Réel, du Mythique et de l'Expressif et devait les affronter pour s'en garder - ou les envahir pour les renouveler et simplifier. La carte littéraire correspond à un autre aspect : on ne considère plus l'œuvre ni le "milieu" dans lequel elle naît, (milieu fragile, fluctuant, soumis à des pressions et à des pertes); on considère l'activité littéraire génératrice d'un espace qui nous sert "d'écran" positif (et incomplet sans cesse) et dont les déformations rapportées au monde nécessitent l'introduction de prothèses (les œuvres) qui donnent une image curieuse du monde mais par là même le dévoilent sous un autre jour, sans en altérer la continuité ni la permanence : certaines qualités invariantes du monde peuvent être constatées au cours de telles déformations organisées par la représentation proposée. L'œuvre à la fois confirme la déformation du champ littéraire et rétablit la relation avec le monde en assurant, entre les deux images, l'homéomorphie. Ce faisant, le couple œuvre-champ réalise une forme étrange où le monde a ses marques, ses éléments certes malmenés mais existants. Il faut que l'unité soit respectée.

Rétablissement et modes utilisés. L'œuvre est une excroissance par rapport au champ dont elle note ainsi la rotation hésitante des Axes et par une autre déformation agissant dans le monde dont elle donne une image elle corrige l'évanouissement progressif du monde mal saisi par des représentations anciennes, si bien qu'il y a (r)établissement de l'homéomorphie : la déformation de la déformation est l'œuvre. En inaugurant sur une autre case, une autre articulation (par pincement, courbure, dénivellation, ou redoublement), elle assure à la carte littéraire de quoi correspondre au monde, quoiqu'elle le fasse elle-même en opposition à ce qui était dans les autres cases. Mais en restant sur la même case, elle peut renforcer la déformation encore vacillante, épaissir le trait du tracé, donc l'affirmer face à une autre antérieure. Les défauts dans ces deux cas sont similaires : aller ailleurs c'est peut-être retrouver une vieille "ornière" commode ; rester sur place, c'est peut-être creuser l'ornière. Seule une connaissance de la carte devrait décider de l'urgence.

L'œuvre n'est plus qu'un chemin, un déplacement, et nous oublions le mécanisme qui la maintient, le dynamisme qui la propulse, ses pièces constitutives et son fonctionnement ; elle génère un espace qui ne lui est plus propre, mais où la pensée peut aller tant il est maintenant abstrait.

La superposition des différents tracés fait apparaître une occupation plus dense vers l'axe vertical central de chaque case, puisque c'est là que se situe le présent. Le problème d'établir un lien entre différentes déformations, pour achever le pourtour d'un paysage littéraire d'une époque se réduit à l'aire saisie entre des déformations signalant le champ balayé par la conscience et les mentalités de cette même époque. Entre des falaises ou des rivages, accidents de la carte, il y aura les zones plus ou moins étendues, faites de "non-dits", de ce qui semble normal et sans intérêt, proprement courant, jusqu'à ce qu'une nouvelle carte faite de ces cases inactivées se dessine. On ne peut réduire une époque donnée à l'utilisation d'une seule case ni à l'inverse à celle de toutes les cases. A combien peut prétendre une époque dorée ?

Nous lierons ces déformations mises en différentes cases (sauf les pincements qui sont des îles, à l'extérieur) par des lignes droites imaginaires complétant et définissant la carte.

Ces lignes auront le statut de "sphragides"⁸³, figures géométriques simples dont se servit Eratosthène pour achever les pourtours de la carte, là où les informations lui faisaient défaut.

Elles dessineront ainsi des figures géométriques approximatives entre des tracés d'origine différente. Rien de plus ne pourra être obtenu. Cela correspondra à d'anciennes déformations s'aplanissant - où peuvent se situer encore de nombreuses œuvres, alors que la déformation nouvelle se caractérise toujours pas sa force d'attraction et de répulsion. L'établissement de ces cartes nécessitera beaucoup de soin : regroupement d'œuvres, conventions à définir (quelle épaisseur de tracés d'un mode articuloire selon le nombre d'œuvre s'en servant ? Usage de quelques œuvres exemplaires, polarisant l'attention ?) Le dispositif ici proposé peut même paraître difficile à manier, voire inutile, sauf s'il fait figure de cadre formel permettant d'appréhender les résultats de l'activité littéraire. Grâce à ces cartes, on devrait pouvoir classer ce que l'œuvre fait surgir du réel, selon l'implantation des œuvres (entre R et I) et selon les quatre modes articuloires (pincement, courbure, dénivellation, dédoublement). On saura même l'état de renouvellement de l'activité littéraire, si l'implantation est toujours la même ou si le mode articuloire est lui aussi le même, ou bien s'ils varient. Certains secteurs délaissés renseigneront en outre.

Arrivé à ce stade, notre vision de l'œuvre se perfectionne encore. Le sentiment ou la conscience d'une déficience du champ littéraire causée par la rotation des Axes amène la constitution d'un complément qui fonctionne comme un art d'associer deux rives et de les manœuvrer de sorte que l'œuvre qui en est l'émanation et qui utilise les saillances (articulations de l'Axe) peut être assimilée à une variété de machinerie ou de sur-articulation conceptuelle, rarement seule, entrant en concurrence avec d'autres (plus anciennes ou contemporaines), faisant partie de génération de machines aux pièces reconnaissables. La limitation de neuf cases disponibles induit peut-être une stratégie : cette "sur-articulation" (ensemble d'œuvres d'un même constat de déficience) tend à utiliser les quatre modes-reliefs pour se manifester pleinement

L'ordre des modes-reliefs est, logiquement, le suivant : pincement (1), dénivellation (2), courbure (3), dédoublement (4). Unification de plus en plus englobante. (e.g. cette lecture du romantisme ne serait-elle pas possible ? : l'homme et l'étrangeté de la nature ; sentiments personnels exacerbés ou le mal du siècle ; recherche d'idéaux révolutionnaires ; perspective parnassienne / Considérer, en physique, Galilée, Copernic, Kepler, Newton, comme de telles phases).

Les "sur-articulations" se succèdent et se remplacent parce qu'il y a usure. On le voit grâce aux "au-delà" qu'elles proposent, véritables passages à la limite révélateur de leur cohérence et force attractive. L'une engendre l'autre, ne serait-ce que par opposition, mais aussi par déplacement (l'implantation souveraine dans une case impose d'aller coloniser une autre case) mais il y a moins enchaînement que glissement conjoncturel par voisinage.

C. Epistémologie :

⁸³ Le terme de "sphragide" signifie "sceau, empreinte, signe pour marquer". Il s'agit de repères même hypothétiques pour donner un contour, pour sceller une présence qui, sinon, s'évanouirait dans l'anonymat.

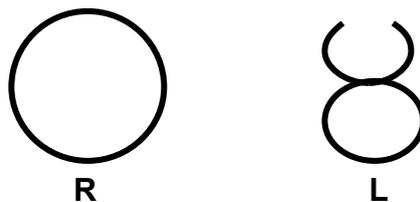
I) Inoculation :

Par un dernier effort, dire quel impact sur le monde l'activité littéraire permet d'un point de vue cognitif. Le rapprochement obligatoire entre mondain-réel et littérature n'est pas celui d'une copie conforme ou insuffisante mais tend à un usage suivi d'effets : toute activité sur une matière la transforme pour son but, ici l'activité littéraire se met en position de reformuler les données au travers de déformations. Le terme de "déformations" ne doit pas être mésinterprété : *toutes les déformations ne sont pas valables*, seules le sont celles qui proviennent d'une œuvre ayant cette organisation interne dont nous avons parlé (mode de résolution, délitement...). Il serait vain aussi de l'accuser d'être imparfaite ou déformante puisque *c'est cette même déformation qui est l'indice d'une vision du mondain, d'une spécification habile, à l'égal d'un colorant inoculé dans un tissu cellulaire*. Sur la carte littéraire, l'œuvre laisse la trace de son articulation (de son relief), tandis que de son côté, elle rétablit avec le réel une image homéomorphique. Le tissu inoculé comparé au tissu non inoculé est topologiquement le même, les distances entre deux points ont pu s'agrandir et on montre ainsi ce qui se cachait entre mais ces deux tissus restent identiques, point par point, élément par élément. Une altération chimique de leurs composants priverait du résultat de la réaction seule, ce qui revient à dire que l'activité littéraire n'a pas pour objet de modifier le monde (le pourrait-elle?) mais de s'y introduire comme réactif et de le révéler (donc de dénoncer aussi ses insuffisances). On ne peut lui demander plus. En ce sens, un statut de science s'ouvre à elle, à titre pour l'instant de voie offerte non empruntée.

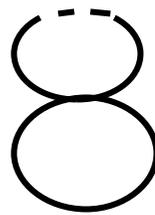
Décrivons par approches successives cette inoculation particulière. En effet, le champ littéraire devenu cylindre inégal est une forme autosuffisante qui s'écarte, se coupe du mondain-réel, pour s'en tenir aux limitations du logos. Pour que cette forme rétablisse avec le monde une quelconque ressemblance formelle, il faut l'œuvre qui, par ses personnages et ses aventures, ses lieux et ses images, montre que le relief qu'elle laisse sur la carte comme marque de son effort pour assurer une continuité perdue entre les Axes est une opération de sauvegarde et de clôture : *à la plénitude du monde pourra répondre la plénitude du champ et de l'œuvre*. Mais la comparaison de ces deux plénitudes ne manque pas de faire apparaître des endroits de distorsion (extension, condensation, torsion, lissage) d'un côté et de l'autre, soit autant de lieux où un côté peut servir à deviner ce que l'autre cache (une torsion fait apparaître des fibres qu'une surface lisse laissera invisibles). Notre étude n'est pas de voir ce que les distorsions du monde montrent au champ mais l'inverse, i.e. ce que les déformations du champ et de l'œuvre révèlent du mondain-réel. Ce que l'œuvre ajoute, n'illustre pas mais est vraiment le complément nécessaire car remodelant le cylindre (il faudrait l'achever mais l'œuvre ne réussit qu'à le bosseler davantage), et elle autorise le rapprochement d'avec le monde, comme la "couture" enveloppe un corps, l'épouse bien mieux (en faire jaillir la beauté) et ne peut se comparer à la pièce d'étoffe brute (le champ). Le corps vêtu y subit une transformation.

C'est par un autre dispositif que celui de la carte littéraire que l'on peut rendre compte à la fois de cette double déformation (celle de l'œuvre sur la carte, celle propre au réel).

Soit R (le monde) de forme circulaire et L (le champ littéraire) de la forme d'un 8 ouvert. Cette ouverture ou incomplétude traduit le fait que le logos ne s'achève jamais et ne peut retenir totalement le monde.



Pour que R et L soient homéomorphiques, il faut adjoindre à L un arc de cercle complétant son 8 : ce sera l'œuvre (O).



L+O

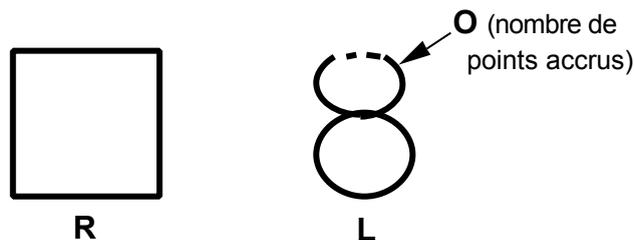
De sorte, tout "point" dans R a son image dans L+O.

R se transforme et prend la forme d'un carré : les contraintes (scientifique, religieuse, morale, politique...) dominantes l'amènent à cette nouvelle forme (carré ou autre, peu importe). Trois possibilités s'offrent alors :

1) Si L conserve même forme :

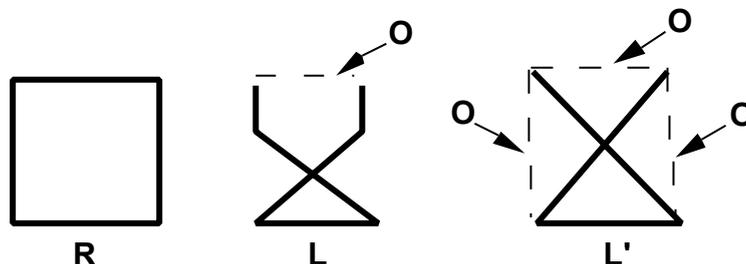
Soit accentuation de la forme en cours (l'œuvre conforte le mode articulatoire ; ici un "8" renforcé).

Conséquences : l'écart entre R et L s'accroît ; l'art est autoréférentiel ; et surtout l'espace circonscrit se rétrécit, tant par le tracé ajouté que par la fermeture adjointe par l'œuvre. Elle s'ajoute à d'autres, réduisant les interstices encore libres.



2) Si L s'adapte à la nouvelle forme :

Soit redressement de la forme de façon à ce qu'elle ressemble à celle du monde (ici le 8 va devenir plus ou moins un carré ; pour nous, la courbe, par exemple, peut devenir pincement si elle est brisée en deux segments, ou se dédoubler si elle est symétrisée...)



Conséquences : il y a habillage, modernisation. L'art tend à redire le réel, à l'intégrer et le domestiquer dans ses cadres symboliques.

3) Si L adopte une nouvelle forme :

Soit adjonction d'une autre forme plissant à son tour le mondain-réel.

Imaginons la forme d'un triangle : R doit s'en approcher et L oublier sa forme en

8.



Conséquences : le réel semble ne pas encore exister suffisamment pour répondre à L+O ; les œuvres paraîtront invraisemblables, fausses... Le littéraire résistera à la nouvelle forme, et la "couture" des œuvres sera rendue difficile.

Ce dernier cas est le plus intéressant. Dans l'adjonction, on découvre que la déformation nouvelle, par suite de l'œuvre, se met en désaccord avec le monde ainsi qu'avec l'espace littéraire.

Une double opposition s'établit : le monde n'a pas livré ce qui appuie cette nouvelle saisie en quantité suffisante pour que se fasse une adhésion ; le littéraire résiste à cette déformation nouvelle qui corrompt son ancienne forme, et oppose des résistances (traditions, autorités)⁸⁴.

Troisième moment : la forme complétante que dessine l'œuvre est l'autre versant à entrevoir.

Même données : soit R (muni d'une forme quelconque) ; et un état de la carte littéraire (L) ; entre R et L, l'œuvre faisant que L soit homéomorphe à R : pour cela, un ensemble de parcours d'ajustements (si R est un cercle et L un anneau ouvert, l'œuvre tend à fermer l'anneau). Ces parcours ont lieu par rapport à L.

Or on sait qu'il y a soit accentuation, soit redressement, soit adjonction.

Accentuer suppose des entrelacs plus serrés (souplesse, nuances).

Redresser suppose des volutes et des tores (revirement).

Ajouter suppose des noeuds (heurt et rapprochement).

Cela se retrouve dans la construction même de l'œuvre : stade de la création entre deux Axes ; stade de la rencontre avec la critique, période de renversement de sens ; stade de la célébrité utilisée par des emprunts ou découpes. Il faut donc supposer que la complétude que donne l'œuvre possède une souplesse d'adaptation remarquable et que le rapport au monde n'est pas sans conséquence sur le trajet de l'œuvre (critiques et imitations), prouvant, s'il le faut, la complexité de ce qui a lieu.

Enjeu combinatoire : le Monde (R) pouvant être "pincé", "courbé", "dénivelé", ou "dédoublé", le Littéraire de même, on considérera ces deux classes :

a) R et L ont même forme et sont couplés (tous deux "pincés" etc.) ;

b) R et L sont disjoints quant à la forme (R "pincé" et L "courbé" par exemple), soit 12 possibilités.

En chacun de ces cas, l'œuvre verra un des trois types de parcours (entrelacs, volutes, noeuds) mieux réussir formellement l'homéomorphie, les deux autres se plaçant à l'intérieur de la bordure utile. Même si R et L sont de même forme, l'œuvre assume son complément en renforçant la forme de L ou en l'augmentant. Comment savoir si R et L ont même forme, ou quelle est la forme de R, considérant que celle de L est un cylindre conique aux deux bouts et bosselé sur sa surface ? Devenirs de cubes et de pyramides, d'icosaèdres ou autres sphéroïdes. La perception d'une concomitance de formes s'obtient quand on constate une distribution égale des modes

⁸⁴ Nous avons choisi les formes cercle, carré, triangle, quoique pincement, dénivellation, courbure, dédoublement soient les modes articulatoires adéquats. Mais cela revient au même. Ce ne sont que des exemples.

articulatoires (pincement, courbure...) employés par les écrivains et une égale répartition sur la carte (il s'agit de se servir du même "outil" jugé performant, ici la forme L+O) tandis que l'écart entre R et L se voit aux regroupements des écrivains en écoles et sur certaines cases et selon un mode articulaire (il s'agit d'"outiller" plus que de se servir de l'outil) : le premier cas traduit une volonté de représentation étendue et totale, le second une volonté de concentrer l'intérêt pour modifier tel segment du réel-mondain et du littéraire. Une accumulation d'énergie en un lieu de la cellule prépare la mitose pour maintenir la fonction employant ces cellules ; ici, la concentration aura pour effet de renforcer notre connaissance du monde comme la répartition d'ailleurs, la première par impacts locaux, la seconde par lissages périodiques.

Dispositif réclamant des exemples et permettant surtout d'identifier une recherche. Mais revenir à cette question troublante : quel est le résultat de telles déformations effectuées (immatériellement, par le jeu de l'esprit comparant) par L sur R? Qu'apprent-on, par l'activité littéraire, du monde ?

II) "Analysis situs" :

Reprendre l'exemple simple et significatif de topologie dont nous nous sommes déjà servi à des fins d'image. Dixit H. Poincaré. Soit 3 points a, b, c, sur un cercle de nature élastique ; exerçons une tension qui transforme ce cercle en carré. Malgré la différence des figures, a, b, c restent dans le même ordre. Propriété invariante capable d'assurer une "continuité".

Toute topologie est recherche d'invariances qui permettent d'obtenir un quelconque continuum. Même lors de discontinuités qualitatives, l'existence des catastrophes thomiennes en tant que formes idéales à introduire à l'intérieur d'un processus invisible (la "boîte noire") assume cette tâche. En d'autres cas, la notion de "symétrie" portant d'abord sur des caractéristiques physiques d'un objet, puis sur des lois propres à certains phénomènes (ne se ressemblant pas), est activée à cette fin. Aussi voit-on dans l'approche statistique, le souci par des tables de fréquence obtenues, de cerner quelque continuité. Sans elle, toute science s'effondrerait : la recherche de constantes, de prédictibilités, d'invariances, de fréquences, d'enchaînements, quel que soit son domaine, la fonde comme une immense tâche de présentation de phénomènes ou de classes de phénomènes.

Les propriétés du réel se dégagent grâce à différents dispositifs conceptuels (semblables à notre carte) que l'analyse (semblable à l'œuvre) achève en nommant les invariances retenues. Toutefois, l'analyse "surprend" une propriété jusque là inconnue, là où l'œuvre ne constate ni ne généralise mais "ajoute" ce qui manque. La critique, seule, désignera ces propriétés (mais quelle critique encore à naître ?). Toute la difficulté est de dire l'"invariance" que dégage le littéraire en tant qu'activité usant de déformations. S'agit-il même d'une invariance ? Comment, par le Littéraire, dire qu'un fait entraînera un autre (causalité), que telle cause amène tel effet (déterminisme), que telle probabilité existe... ? En est-ce même l'intérêt que l'on peut espérer ?

L'invariance que dévoile le littéraire dans le réel (façon commode de parler puisque c'est le rapprochement de ces deux ensembles et leur comparaison qui commande notre point de vue) serait de cette nature : le littéraire ne cesse de dire que le mondain-réel se joue des symétries pour organiser l'écart. Il va désigner dans le mondain des endroits particuliers où les directions se réorientent, certes pour de nouvelles symétries et ressemblances dont il est intéressé ; ses déformations mettent en valeur ces endroits, ne cessent de les montrer comme étant de pures invariances animant la variation et la diversité.

Le réel contient des noeuds, des possibilités de divergence d'où partent des parcours qui pourront être parallèles, quasi-ressemblants, localement identiques ou autres. De ces parcours, des analyses naîtront.

L'activité littéraire, comme toute autre activité, aura beau retrouver des symétries partielles, il restera du mondain-réel ainsi déformé et alerté et malmené que, en un certain lieu, A peut toujours engendrer, en place de A, B. Grâce au travail de l'œuvre dans le monde, on dégagera ce qui se love dans le réel et organise l'écart, non que l'œuvre ait à privilégier l'écart, le rare, à raconter l'exceptionnel qui ne sont que des effets narratifs éventuels de son entreprise alors qu'elle

développe dans son récit des rencontres et donc aboutit à sa manière à des fréquences, des répétitions et des quasi-symétries, mais parce qu'elle opère à partir d'un espace interaxial qui dévoile dans le réel une identique capacité à l'écart et à l'invention différenciante. Les "lois" que l'œuvre découvre sont bien des invariances, à savoir celles qui fondent la différenciation. Il ne s'agit pas de nier les répétitions, d'aller vers le particulier absolu (l'Axe E à lui seul ne crée pas), mais de montrer que le réel présente certains "plans" organisateurs d'écarts nouveaux, et que cette propriété lui appartient et ne s'appréhende que difficilement.

De ces écarts, naissent des symétries partielles et des dissymétries relatives, mais ils sont comme le lieu où les chemins bifurquent et peuvent bifurquer. L'œuvre montre que le lieu⁸⁵ existe, n'est pas illusoire, et, à partir de là, reconstitue aussi entre les éléments écartés, des tables de reconnaissance. Le champ littéraire et l'œuvre comme ensemble stable les établiront mais l'action même de l'œuvre est de désigner cette propriété du monde de pouvoir se diversifier là où on note des séries erronées, des répétitions imparfaites, des aléas hésitants que l'on constate et explique parfois sans avoir idée de les lier à des origines structurelles communes.

Retrouver l'endroit où deux faits se sont dissociés, ce n'est pas tant l'originalité, l'Unique qui, ainsi, est recherché par la littérature, que de montrer *cette propriété du réel de permettre l'original*, d'avoir sans cesse des espaces internes de séparation (qui n'ont rien à voir avec une combinatoire d'éléments divers déjà constitués car l'idée de combinaison suppose des continuités multiples s'assurant de diverses façons), de se laisser habiter par des *vacuosités potentielles* attendant de l'œuvre-en-travail leur mise en évidence.

Que l'œuvre fasse usage à l'intérieur d'elle-même de "régularités" n'a rien à voir avec ce processus plus général et externe qui est enclenché par suite de son existence active. En fin de lecture, le lecteur sait que le mondain-réel a laissé échapper une trajectoire nouvelle, et il peut s'interroger sur cette capacité à le faire, et considérer avec l'œuvre d'où elle provient. Certains écrivains, d'ailleurs, s'interrogent sur ce qu'ils ont découvert et en tentent la théorie grâce aux concepts qu'ils ont de leur époque. Cela ne correspond point à une glorification de l'art (hypostasié de nos jours) mais à une réflexion parfois morale (Dostoïevski, Camus,...) ou hallucinée (Garcia Marquez, Daumal...) sur les potentialités découvertes, les béances qui s'ouvrent sous les demeures humaines.

Prenons l'exemple suivant : une approche sociologique montrera que tel individu vivant dans tel milieu aura plutôt tel comportement, telles chances, ou même telle solution de refus de son milieu. L'approche d'un romancier (Balzac) notera comment tel milieu produit deux destins différents (Eugénie Grandet, et son père) ; du milieu même, il y a place pour la dissimilarité. Le sociologue lie, assure un continuum qui va, pourrait-on dire, dans tous les sens ; le romancier dévoile le lieu de la séparation, renvoie le discontinu à ce lieu idéal, même si, dans son récit linéaire, il unifie aussi le discontinu : de façon verticale il ordonne ses éléments de façon à faire jaillir les différences comme sur deux faces aux séries liées (Eugénie se sépare de son père, chaque série montre l'autre). Telle est l'histoire mais cela ne traduit pas le résultat de l'œuvre déformant le mondain-réel (ne plus s'occuper de l'organisation interne de l'œuvre). La différence est renvoyée à un lieu idéal séparateur, où y ne suit pas x (engendré, causé, relié) mais subit comme x une transformation telle que, bien que ce soit la même et que x et y soient de même nature, les effets soient différents. Pour forcer la méthode, Eugénie et son père seront dits des êtres humains semblables (interchangeables), et le même facteur de l'argent (on gommara toute autre donnée) agira sur eux pour les transformer, mais tout va les faire diverger. Pourquoi ?

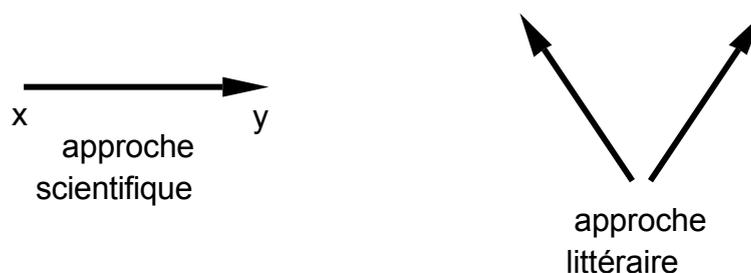
Ou mieux : imaginons des jumeaux ou des clones, imaginons le même facteur de transformation (passion, par ex.) et observons que le résultat différencie ce duo ; il faudra poser un "élément" mystérieux comme source de ce résultat étrange. Une matière d'une égale densité subissant une même force se déformera continûment ; ici, elle ne le fera pas car en elle se tiennent

⁸⁵ Même si deux objets sont semblables en tout, il reste pour les séparer le lieu où ils sont. (Argument de logique avancé par R. Carnap : deux choses identiques par toutes leurs autres propriétés diffèrent au moins par leurs coordonnées).

des "lieux" de dérèglement qui sont constants, plus stables et invariants que toute autre propriété. Expérience extrême qui aboutit inmanquablement à l'idée de densités cachées, de trous noirs, de nœuds invisibles.

On pourra croire que l'on privilégie la surprise, l'orée, le non-dit, l'ineffable, l'indécis et autres poncifs dont se gargarise toute une littérature poétique confectionnant son piédestal alors que l'œuvre en soi demeure et doit demeurer la constitution de tables de reconnaissance entre des séries éloignées et fonder un ordre de succession qui rime avec la vie, et non devenir ce regard scrutateur et stérile sur le pouvoir des mots. Le point de vue reste le suivant : utiliser l'œuvre comme un outil pour connaître le monde, et cela à son insu. L'outil qui se pense outil ne nous intéresse pas car il ne fonctionne plus. Cela ne condamne pas l'écrivain à ne pas analyser son travail mais nous voulons le résultat surtout. Point de vue déjà dit utilitaire et brutal, si ce n'est que nous nous plaçons sur un plan abstrait, épistémique. Or, l'outil littéraire en "malmenant" le mondain, en donne une image si infidèle et réduite qu'il est vain de croire que des règles s'y dessinent (l'opacité du verre déformant détruit toute finesse) si ce n'est la propriété de la confusion, de l'ombre. La déformation se reporte comme propriété sur la chose déformée : cette dernière possède une propriété déformante. Ce n'est point le chaos puisque les déformations sont classées ; le champ littéraire possédait une physique, il se trouve que la réalité physique se dote des déformations du littéraire et en est dès lors éclairée.

Soit ce schéma :



Car, s'il y a dans le réel des possibilités d'enchaîner, il y a aussi des possibilités de séparer, même si enchaînements et séparations aboutissent à des créations dont le but est d'organiser des concaténations d'éléments ; les unes sont horizontales bifaces et dévoilent des tracés sur chaque face convergents en certains points ; les autres verticales bifaces dénoncent des trajectoires s'écartant ou disparaissant (en pointillés) dont on mesure les écarts. Convergences de l'horizontal, hauteurs inachevées du vertical.

On peut estimer que certains lieux de séparation ont mieux été étudiés et montrés par le Littéraire que d'autres. On peut aussi penser que rien n'achève cette activité, en vertu de l'infinité même du monde, si ce n'est la découverte d'un espace vide, cadavérique, primitif (celui d'avant le langage, espace brutal, non représentable par les mots, ni même représenté par des symboles) : dans ce dernier cas, le monde n'autorise plus aucun écart, il est vide. Sinon, il y a mille et un lieux non pensés.

Pourquoi J. César et Alexandre me sont comparables, et non le même J. César et l'actrice B. Bardot ? L'activité littéraire n'a pas dégagé le lieu commun d'où ces destins divergent et se ressemblent. L'articulation est capitale dans la connaissance de ces lieux qu'elles découvrent être le milieu, l'enfance, la chance, la valeur, l'amour... etc. Que l'on parle d'un groupe ou d'un individu, le Littéraire visera à dire d'où vient cette différence (et ses affinités avec d'autres ensembles) et on nommera le lieu avec plus ou moins de paramètres, qui en assureront la complexité et l'intérêt.

Certains "lieux" seront balayés, d'autres perdurent. Ces armatures abstraites ont une incidence dans le regard jeté sur la matière : ainsi, l'idée d'une harmonie du Monde (soit un lieu de séparation équitable et ordonnée) a conduit à l'étude des cristaux (XVIIème s.).

L'invariance du mondain-réel ici définie comme une possibilité d'écart, consolide la notion de symétrie. En séparant deux domaines selon une quelconque axialité, on obtient de pouvoir les comparer et de noter de leurs éléments leur nombre, leur ordre, leur position et les changements relatifs opérés : disparition, fragmentation, extension, inversion, fusion, etc.

En créant un nouveau lieu d'écart, de nouvelles symétries sont possibles, d'abord minimales, puis partielles, enfin excessives.

On comprendra que les lieux d'écart diffèrent, qu'il faut les classer selon leur nature et la nature de leurs dissemblances, l'étendue de leur écart, etc. Etude de ces bifurcateurs⁸⁶ par l'œuvre qui en cherche l'origine (hasard, passion, circonstances...)- et la loi de développement (emboîtement, accumulation, déploiement...)

Possibilité d'écart - symétrie :

Le premier emploi - et peut être même son invention - du mot "sym-métrie" se trouve dans la tragédie grecque pour une scène de reconnaissance entre un frère disparu (Oreste) et une sœur pleine d'espoir (Electre) : Eschyle et Euripide⁸⁷ l'utilisent pour signaler qu'une boucle de cheveux ou l'empreinte d'un pas sont de même "mesure" (metria) ou presque. Electre croit y reconnaître la trace d'une similitude familiale.

En fait, le réel livre là son invariance fondamentale : ces deux "boucles" aux mêmes volutes s'écartent l'une de l'autre ; le lieu de cet écart est posé sur le sol même ; le but n'est pas de dire que tout est différent, inanalysable, mais bien au contraire de susciter la curiosité, d'amener à une reconnaissance (nouvelles symétries à rechercher), de permettre une construction. Comme pour Eugénie et son père, où l'écart est dans la place donnée à l'argent, ici la parenté s'impose comme lieu de séparation alors qu'il devrait assurer la continuité : le frère et la sœur auront des destins divergents.

Sophocle⁸⁸, de son côté, fait de ce mot nouveau un usage temporel ("de même âge") : c'est par exemple lorsqu'Œdipe reconnaît dans un vieillard le berger qui l'a exposé sur un buisson, tout enfant. C'est un indice sur le chemin qui conduit Œdipe à découvrir qui il est (soit une symétrie parfaite : Œdipe est le fils de la reine, son épouse ; deux identités se superposent). Le monde ne fonctionne plus comme instance de séparation, devient pure répétition annulant le temps, symétrie totale, donc mortifère.

Cette invariance du réel est une propriété active, elle incline à dégager des symétries nouvelles et supérieures. La littérature, en la dégagant, aide à une saisie du monde (de son côté, elle reconstruit des symétries internes à l'œuvre), à partir d'un sentiment de partialité et d'insatisfaction, naissant de cette propriété d'écart du réel. Le succès du mot "symétrie" auprès des philosophes et hommes de sciences montre aussi leur soin de multiplier les points de repère pour considérer le réel. Mais leur visée est de rendre l'écart insignifiant, et de lui présupposer une base (non phénoménale) unifié. Mouvement de désignation interne, là où le littéraire est dans la même direction que l'écart, se construit sur lui en édifice vertical (non exempt de symétries). *Les symétries construites sont, d'ailleurs, à comprendre comme le besoin de ramener un problème global à des*

⁸⁶ Les saillances définies en deuxième partie sont en soi ces écarts (transgressions, passions, rêves). Elles stabilisent donc des lieux d'écart. Voir plus loin.

⁸⁷ Eschyle, *Les Choéphores*, v. 229-230. : "Regarde : rapproche de la place où elle fut coupée cette boucle empruntée aux cheveux de ton frère, si semblables aux tiens" (Trad. P. Mazon, coll. Budé).

Euripide, *Electre*, v. 532-3 : " Va-t-en marquer ton pas sur la trace laissée par la chaussure, et vois si ton pied n'aurait point même *mesure*, enfant " (Trad. Parmentier-Grégoire, coll. Budé)

⁸⁸ Sophocle, *Œdipe Roi*, v.73 : " Et même le jour où nous sommes, quand je le rapproche du temps écoulé, n'est pas sans m'inquiéter" (Trad. P. Mazon) ; v. 963 : " Le malheureux a été détruit par des maladies - Et aussi il a été *mesuré* à l'aune d'un long temps" (trad. mot à mot) / v. 1113 : " dans sa grande vieillesse il s'accorde *harmonisé* à cet homme" (m à m).

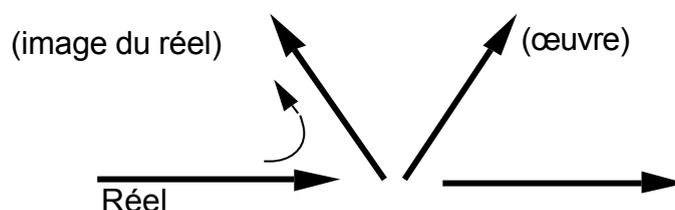
situations locales exploitant les possibilités offertes par l'écart. Invention de régulations à partir de l'"anomal" au sein d'une théorie plus vaste l'acceptant.

(Illustration architecturale : un prince moghol perd sa femme aimée. Symétrie de son bonheur brisé, écart. Il entreprend la construction d'un mausolée blanc au bord d'un fleuve, et compte sur la rive d'en face, bâtir le même mausolée en noir. Symétrie parfaite d'une création artistique sur fond dissymétrique, et cette élévation ne cessant de rappeler l'écart (une absence), le "lieu" de la séparation. C'est le Taj Mahal).

Cette possibilité d'écart, propriété invariante du réel, découverte par le Littéraire, conduit à dire que les écarts sont divers, comme autant d'invariances (multiples ?) lues dans le réel.

Les constructions verticales que dresse le littéraire et qui recréent, comme toute autre activité, des symétries partielles, peuvent servir à dire l'écart, à le concevoir.

Cette espace d'ouverture se nomme-t-il ? D'un côté, il y a rebroussement du réel pour qu'il se dresse, de l'autre, l'œuvre lui faisant écho (plus ou moins).



(L'image du réel, ce réel rebrousse peut être une autre œuvre.)

On peut suivre les deux parcours (image du réel, œuvre) et voir le jeu de similitudes et de dissimilitudes qui existent entre eux. On peut aussi montrer la logique interne de ces parcours (ordonnancement du réel ; régulation de l'œuvre) et déjouer les isomorphismes (structuration parallèle de ces deux parcours).

Aussi important est de comprendre que l'espace ouvert - les figures sont à construire - à l'intérieur duquel plusieurs axes de symétries courent en fonction des deux rives - qui mérite un gradient d'ouverture- , loin d'être un vide, permet l'écoulement de la vie en de multiples directions (là où un enchaînement étroit enserrerait le flux).

Le Littéraire assume une représentation de la genèse naturelle.

Entre les deux mausolées du Taj Mahal, le fleuve aurait pu mirer leurs images et les mêler. Bien qu'il ait toujours été là, sa nature en est autre : il ne s'écoulait pas "entre", il coulait. Une forme lui est adjointe qui l'inaugure à un autre rôle : de séparation.

Or, nous connaissons les différents écarts possibles : ce sont les saillances des axes M, V, E qui, toutes, traduisent par rapport à la continuité, une surenchère : transgressions sur l'axe mythique, passions sur l'axe de l'expressivité (bonheur), compensatoires rêveries sur l'axe V (celui du réalisme). Il y en a 7 pour chaque axe (soit 21 saillances).

Mais, nous les retrouverons ici par un autre raisonnement et dans un autre contexte. Les saillances ne sont plus des "butoirs" à l'activité créatrice, elles sont des configurations du réel, elles sont ses propriétés.

Et l'espoir sera de penser qu'en physique, en chimie, ou en biologie, (soit un certain réel spécifié), elles existent aussi, incluses dans le réel étudié, explicatives et susceptibles d'enfanter le calcul.⁸⁹ Des tables de correspondances, ou plutôt, de conversion doivent leur donner droit d'accès et de séjour.

⁸⁹ Si une œuvre créée fonde la jonction de deux saillances (ou propriétés invariantes), alors le déploiement d'une forme réelle se fera de même. Accordons une valeur à l'analogie. Supposons: là où un dérèglement (par exemple cellulaire) s'observe, ce n'est pas l'écart à la norme qu'il faut considérer mais dire qu'il y a eu un lieu (cf. le site hypocratique où le mélange de deux humeurs -dyscrasie- cause la maladie) qui a permis à une propriété de se joindre à une autre pour donner

cette apparition de forme (certaines sont dérèglées, d'autres immunisantes). La jonction peut l'expliquer et fonder un imaginaire, premier support à une théorisation. La complexité des œuvres (selon les trois types de saillances et les règles de délitement) est suffisante pour qu'elle prépare à celle du monde vivant et matériel. Tout au moins, ce peut être quelque nouveau cheminement. Et il s'avère déjà qu'au niveau moléculaire, les causes d'un fonctionnement normal ou anormal des cellules sont à chercher dans les relations que des gènes issus de chromosomes différents (deux gènes se lient, un troisième au moins en transporte le résultat) établissent, moins à titre de combinatoire infinie (comme on le croit, vu les 50.000 à 100.000 gènes d'un homme) qu'en raison de cette tension entre les trois régimes (endoderme, exoderme, mésoderme) que la cellule doit différencier sans cesse. Tout mixte travaille pour le troisième terme de façon appropriée ou aléatoire à moins de se retourner sur l'un des deux termes initiaux avec pour effet d'imiter la structure manquée du troisième terme (e. g. sur une fibre nerveuse, constitution de dépôts de type endosquelette), selon qu'il active des sites de séparation (saillances du troisième régime) ou ne les découvre pas. Comme obstacles à sa propagation, il y aura présence d'autres mixtes, altération de l'espace et de l'homéostasie, causes pathogènes, etc. Une énergie non captée se stabilise en une forme dégénérative itérative.