

Notand Ban Hg
deux con nêts

rd. E. Marky.

le fu i

horne III

2002

Lorsque Flaubert, décrivant la salle où se tient M^{me} Aubain, la patronne de Félicité, nous dit qu'« un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons ¹ », lorsque Michelet, racontant la mort de Charlotte Corday et rapportant que dans sa prison, avant l'arrivée du bourreau, elle reçut la visite d'un peintre qui fit son portrait, en vient à préciser qu'« au bout d'une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle ² », ces auteurs (parmi bien d'autres) produisent des notations que l'analyse structurale, occupée à déga-ger et à systématiser les grandes articulations du récit, d'ordi-naire et jusqu'à présent, laisse pour compte, soit que l'on rejette de l'inventaire (en n'en parlant pas) tous les détails « superflus » (par rapport à la structure), soit que l'on traite ces mêmes détails (l'auteur de ces lignes l'a lui-même tenté ³) comme des « rem-plissages » (catalyses), affectés d'une valeur fonctionnelle indi-recte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure.

Il semble pourtant que, si l'analyse se veut exhaustive (et de quelle valeur pourrait bien être une méthode qui ne rendrait pas compte de l'intégralité de son objet, c'est-à-dire, en l'occurrence, de toute la surface du tissu narratif ?), en cherchant à atteindre, pour leur assigner une place dans la structure, le détail absolu, l'unité insécable, la transition fugitive, elle doit fatalement ren-contrer des notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet de justifier : ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquié-

1. G. Flaubert, « Un cœur simple », *Trois contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4.

2. J. Michelet, *Histoire de France, La Révolution*, t. V, Lausanne, Ed. Rencontre, 1967, p. 292.

3. « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27. [O. C., t. II, p. 828-865.]

tant, elles semblent accordées à une sorte de *luxe* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative. Car, si, dans la description de Flaubert, il est à la rigueur possible de voir dans la notation du piano un indice du standing bourgeois de sa propriétaire et dans celle des carons un signe de désordre et comme de désobéissance, propres à connoter l'atmosphère de la maison Aubain, aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre, objet qui n'est ni incongru ni significatif et ne participe donc pas, à première vue, de l'ordre du *notable*; et dans la phrase de Michelet, même difficulté à rendre compte structurellement de tous les détails : que le bourreau succède au peintre, cela seul est nécessaire à l'histoire; le temps que dura la pose, la dimension et la situation de la porte sont inutiles (mais le thème de la porte, la douceur de la mort qui frappe ont une valeur symbolique indiscutable). Même s'ils ne sont pas nombreux, les « détails inutiles » semblent donc inévitables : tout récit, du moins tout récit occidental de type courant, en possède quelques-uns.

La notation insignifiante¹ (en prenant ce mot au sens fort : apparemment soustraite à la structure sémiotique du récit) s'apparente à la description, même si l'objet semble n'être dénoté que par un seul mot (en réalité, le mot pur n'existe pas : le baromètre de Flaubert n'est pas cité en soi; il est situé, pris dans un syntagme à la fois référentiel et syntaxique); par là est souligné le caractère énigmatique de toute description, dont il faut dire un mot. La structure générale du récit, celle du moins qui a été analysée ici et là jusqu'à présent, apparaît comme essentiellement *prédicative*; en schématisant à l'extrême, et sans tenir compte des nombreux détours, retards, revirements et déceptions que le récit impose institutionnellement à ce schéma, on peut dire que, à chaque articulation du syntagme narratif, quel qu'un dit au héros (ou au lecteur, peu importe) : si vous agissez de telle manière, si vous choisissez telle partie de l'alternative, voici ce que vous allez obtenir (le caractère *rapport* de ces prédictions n'en altère pas la nature pratique). Tout autre est la description : elle n'a aucune marque *prédicative*; « analogique », sa

1. Dans ce bref aperçu, on ne donnera pas d'exemples de notations « insignifiantes », car l'insignifiant ne peut se dénoncer qu'au niveau d'une structure très vaste : citée, une notation n'est ni signifiante ni insignifiante; il lui faut un contexte déjà analysé.

structure est purement sommatoire et ne contient pas ce trajet de choix et d'alternatives qui donne à la narration le dessin d'un vaste *dispatching*, pourvu d'une temporalité référentielle (et non plus seulement discursive). C'est là une opposition qui, anthropologiquement, a son importance : lorsque, sous l'influence des travaux de von Frisch, on s'est mis à imaginer que les abeilles pouvaient avoir un langage, il a bien fallu constater que, si ces animaux disposaient d'un système prédictif de danses (pour rassembler leur nourriture), rien n'y approchait d'une *description*. La description apparaît ainsi comme une sorte de « propre » des langages dits supérieurs, dans la mesure, apparemment paradoxale, où elle n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication. La singularité de la description (ou du « détail inutile ») dans le tissu narratif, sa solitude, désigne une question qui a la plus grande importance pour l'analyse structurale des récits. Cette question est la suivante : tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ?

Il faut d'abord rappeler que la culture occidentale, dans l'un de ses courants majeurs, n'a nullement laissé la description hors du sens et l'a pourvue d'une finalité parfaitement reconnue par l'institution littéraire. Ce courant est la rhétorique et cette finalité est celle du « beau » : la description a eu pendant longtemps une fonction esthétique. L'Antiquité avait très tôt adjoint aux deux genres expressément fonctionnels du discours, le judiciaire et le politique, un troisième genre, l'épidictique, discours d'apparat, assigné à l'admiration de l'auditoire (et non plus à sa persuasion), qui contenait en germe – quelles que fussent les règles rituelles de son emploi : éloge d'un héros ou nécrologie – l'idée même d'une finalité esthétique du langage; dans la néo-rhetorique alexandrine (celle du II^e siècle après J.-C.), il y eut un engouement pour l'*éphrasis*, morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art, tradition qui s'est maintenue à travers le Moyen Âge. A cette époque (Curtius l'a bien souligné²), la des-

1. F. Bresson, « La signification », *Problèmes de psycho-linguistique*, Paris, PUF, 1963.

2. E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, chap. X.

cription n'est assujettie à aucun réalisme; peu importe sa vérité (ou même sa vraisemblance); il n'y a aucune gêne à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique; seule compte la contrainte du genre descriptif; le vraisemblable n'est pas ici référentiel, mais ouvertement discursif: ce sont les règles génériques du discours qui font la loi.

Si l'on fait un saut jusqu'à Flaubert, on s'aperçoit que la fin esthétique de la description est encore très forte. Dans *Madame Bovary*, la description de Rouen (réfèrent réel s'il en fut) est soumise aux contraintes tyranniques de ce qu'il faut bien appeler le vraisemblable esthétique, comme en font foi les corrections apportées à ce morceau au cours de six rédactions successives¹. On y voit d'abord que les corrections ne procèdent nullement d'une considération accrue du modèle: Rouen, perçu par Flaubert, reste toujours le même, ou plus exactement, s'il change quelque peu d'une version à l'autre, c'est uniquement parce qu'il est nécessaire de resserrer une image ou d'éviter une redondance phonique reprochée par les règles du beau style, ou encore de «caser» un bonheur d'expression tout contingent²; on y voit ensuite que le tissu descriptif, qui semble à première vue accorder une grande importance (par sa dimension, le soin de son détail) à l'objet Rouen, n'est en fait qu'une sorte de fond destiné à recevoir les joyaux de quelques métaphores rares, l'excipient neutre, prosaïque, qui enrobe la précieuse substance symbolique, comme si, dans Rouen, importaient seules les figures de rhétorique auxquelles la vue de la ville se prête, comme si Rouen n'était notable que par ses substitutions (*les mâts comme une forêt d'aiguilles, les îles comme de grands poissons noirs arrêtés, les nuages comme des flots aériens qui se brisent en silence contre une falaise*); on y voit enfin que toute la description est construite en vue d'apparenter Rouen à une peinture: c'est une scène peinte que le langage prend en charge («Ainsi, vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture»); l'écriture vain accomplit ici la définition que Platon donne de l'artiste, qui est un faiseur au troisième degré, puisqu'il imite ce qui est déjà

la simulation d'une essence¹. De la sorte, bien que la description de Rouen soit parfaitement «impertinente» par rapport à la structure narrative de *Madame Bovary* (on ne peut la rattacher à aucune séquence fonctionnelle ni à aucun signifié caractériel, atmosphérique ou sapientiel), elle n'est nullement scandaleuse, elle se trouve justifiée sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature: son «sens» existe, il dépend de la conformité non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation.

Toutefois, la fin esthétique de la description flaubertienne est toute mêlée d'impératifs «réalistes», comme si l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le décrire, ou — dans le cas des descriptions réduites à un mot — de le dénoter: les contraintes esthétiques se pénètrent ici — du moins à titre d'alibi — de contraintes référentielles: il est probable que, si l'on arrivait à Rouen en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la côte qui conduit à la ville ne serait pas «objectivement» différente du panorama que décrit Flaubert. Ce mélange — ce chassé-croisé — de contraintes à un double avantage: d'une part, la fonction esthétique, en donnant un sens «au morceau», arrête ce que l'on pourrait appeler le vertige de la notation; car, dès lors que le discours ne serait plus guidé et limité par les impératifs structureaux de l'anecdote (fonctions et indices), plus rien ne pourrait indiquer pourquoi arrêter les détails de la description ici et non là; si elle n'était pas soumise à un choix esthétique ou rhétorique, toute «vue» serait inépuisable par le discours: il y aurait toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter; et, d'autre part, en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique (précaution que l'on croyait nécessaire à l'«objectivité» de la relation); la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de «mettre les choses sous les yeux de l'auditeur» non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir (cela faisait partie du discours vivement éclairé, aux cernes colorés: *illustis oratio*); en renonçant déclarativement aux contraintes

1. Les six versions successives de cette description sont données par A. Albalat, *Le Travail du style*, Paris, Armand Colin, 1903, p. 72 sq.

2. Mécanisme bien repéré par Valéry, dans *Littérature*, lorsqu'il commente le vers de Baudelaire: «La servante au grand cœur...» («Ce vers est venu à Baudelaire... Et Baudelaire a continué. Il a enterré la cuisinière dans une pelouse, ce qui est contre la coutume, mais selon la rime, etc.»)

1. Platon, *République*, X, 599.

du code rhétorique, le réalisme doit chercher une nouvelle raison de décrire.

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le « réel concret » (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible; il suffit de rappeler que, dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au « concret » (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier – et réciproquement. La résistance du « réel » (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible; mais ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé »: qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote « ce qui a eu lieu »; le « réel concret » devient la justification suffisante du dire. L'histoire (le discours historique: *historia rerum gestarum*) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire « objective », à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le « réel »: la photographie (témoin brut de « ce qui a été là »), le reportage, les expositions d'objets anciens (le succès du *show* Toutankhamon le montre assez), le tourisme des monuments et des lieux historiques. Tout cela dit que le « réel » est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole.

Dès l'Antiquité, le « réel » était du côté de l'Histoire: mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit (de l'imitation ou « poésie »). Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pou-

vait en rien contaminer le vraisemblable; d'abord, parce que le vraisemblable n'est jamais que de l'opinionable: il est entièrement assujéti à l'opinion (du public); Nicole disait: « Il ne faut regarder les choses comme elles sont en elles-mêmes ni telles que les sait celui qui parle ou qui écrit, mais par rapport seulement à ce qu'en savent ceux qui lisent ou qui entendent¹ »; ensuite, parce qu'il est général, non particulier, ce qu'est l'Histoire, pensait-on (d'où la propension, dans les textes classiques, à fonctionnaliser tous les détails, à produire des structures fortes et à ne laisser, semble-t-il, aucune notation sous la seule caution du « réel »); enfin, parce que, dans le vraisemblable, le contraire n'est jamais impossible, puisque la notation y repose sur une opinion majoritaire, mais non pas absolue. Le grand mot qui est sous-entendu au seul de tout discours classique (soumis au vraisemblable ancien), c'est: *Esto (Sic, Admettons...)*. La notation « réelle », parcellaire, interstitielle, pourrait-on dire, dont on soulève ici le cas, renonce à cette introduction implicite, et c'est débarrassée de toute arrière-pensée postulative qu'elle prend place dans le tissu structural. Par là même, il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne; mais, par là même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme (entendons par là tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent).

Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la col-lusion directe d'un référent et d'un signifiant; le signifié est expulsé du signe, et, avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails », et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*². La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de

1. Cité par R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963, p. 208.

2. Illusion clairement illustrée par le programme que Thiers assignait à l'historien: « Être simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien de plus qu'elles, n'être rien que par elles, comme elles, autant qu'elles » (cité par C. Jullian, *Historiens français du XVI^e siècle*, Paris, Hachette, s.d., p. LXIII).

signifié de connotation; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondamentalement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

Ce nouveau vraisemblable est très différent de l'ancien, car il n'est ni le respect des « lois du genre » ni même leur masque, mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression. La désintégration du signe – qui semble bien être la grande affaire de la modernité – est certes présente dans l'entreprise réaliste, mais d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle, alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la « représentation ».

COMMUNICATIONS

mars 1968

Leçon d'écriture

Les poupées du *Bunraku* ont de un à deux mètres de hauteur.

Ce sont de petits hommes ou de petites femmes, aux membres, aux mains et à la bouche mobiles; chaque poupée est mue par trois hommes visibles, qui l'entourent, la soutiennent, l'accompagnent : le maître tient le haut de la poupée et son bras droit; il a le visage découvert, lisse, clair, impassible, froid comme « un oignon blanc qui vient d'être lavé¹ »; les deux aides sont en noir, une étoffe cache leur visage; l'un, ganté mais le pouce découvert, tient un grand ciseau à ficelles dont il meut le bras et la main gauches de la poupée; l'autre, rampant, soutient le corps, assure la marche. Ces hommes évoluent le long d'une fosse peu profonde, qui laisse leur corps apparent. Le décor est derrière eux, comme au théâtre. Sur le côté, une estrade reçoit les musiciens et les récitants; leur rôle est d'*exprimer* le texte (un peu comme on presse un fruit); ce texte est mi-parlé, mi-chanté; ponctué à grands coups de pleutre par les joueurs de shamisen, il est à la fois mesuré et jeté, avec violence et artifice. Suants et immobiles, les porte-voix sont assis derrière de petits lutrins où est posée la grande écriture qu'ils vocalisent et dont on aperçoit de loin les caractères verticaux, lorsqu'ils tournent une page de leur livret; un triangle de toile raide, attaché à leurs épaules comme un cerf-volant, encadre leur face, en protège, elle, à toutes les affaires de la voix.

L'antithèse est une figure privilégiée de notre culture, sans doute parce qu'elle correspond bien à notre vision du bien et du mal, et à cet emblématisme invétéré qui nous fait convertir tout nom en mot d'ordre contre son antonyme (la créativité contre

1. Haïku de Bashô : « Un oignon blanc / qui vient d'être lavé. / Impression de froid. »

Le baromètre de Mme Aubain

En 1968 Roland Barthes écrivait un texte appelé à devenir canonique : « L'effet de réel ». Le modèle qui le guidait et dominait alors la réflexion structuraliste sur la fiction était fourni par l'analyse des contes développée dans les années 1920 par les formalistes russes. Celle-ci ramenait la fantaisie des contes populaires à des agencements d'un nombre défini de relations narratives fondamentales. Mais la belle simplicité du modèle rencontrait des difficultés quand elle devait affronter ces fictions dites réalistes où le récit est surchargé par des éléments descriptifs impossibles à ramener à des fonctions narratives. Barthes illustrait le problème par un détail emprunté à *Un cœur simple* de Flaubert. Au début du récit, le romancier décrit la maison de Mme Aubain qui sert de décor à l'action et s'arrête sur un détail : « Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons⁵. » De toute évidence, ce baromètre ne sert à rien, il n'a aucune fonction dans l'histoire. Du point de vue de l'analyse structurale, c'est une indication parasite qui, comme Barthes le dit en utilisant la métaphore économique, « élève le coût de l'information narrative ». Cette dénonciation du baromètre superflu prolonge une longue tradition critique, déplorant

5. Flaubert, « Un cœur simple » in *Trois contes, Œuvres*, Gallimard,

Bibliothèque de la Pléiade, 1952, t. II, p. 591.

la vaine prolifération descriptive du roman réaliste. Dans le *Manifeste surréaliste*, André Breton s'en prend à la minutieuse description faite par Dostoïevski de la chambre de l'usurier dans *Crime et Châtiment*. Celle-ci n'était pour lui que « superposition d'images de catalogues⁶ ». Dans la préface de *L'invention de Morel*, Borges dénonçait la tradition réaliste et psychologique française. Il y a, disait-il, des pages et des chapitres de Proust qui sont inacceptables comme inventions et auxquels « nous nous résignons comme au quotidien insipide et oisif⁷ ». Et il y opposait ces récits policiers bien construits déployant des « odysées de prodiges » qui sont la conséquence logique d'un seul postulat fictionnel.

Mais le théoricien structuraliste ne pouvait se contenter de ces déclarations d'humeur moderniste à l'égard de la platitude réaliste. Si l'œuvre réaliste contrevient au principe structuraliste qui bannit le détail superflu, l'analyse structuraliste, elle, se doit de rendre compte de « toute la surface du tissu narratif⁸ ». Elle doit donc rendre compte des détails superflus, ce qui revient à montrer qu'ils ne sont pas superflus, qu'ils ont, eux aussi, une place et une fonction dans la structure. Barthes considère d'abord la superfluité descriptive comme la survivance d'une antique tradition, celle du discours épique, où l'objet de la description comptait moins que le déploiement d'images et de métaphores brillantes montrant la virtuosité de l'auteur pour satisfaire le seul plaisir « esthétique » de l'auditeur ou du lecteur. Il en montre la filiation dans la célèbre description panoramique de la ville de Rouen occasionnée par

6. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Idees, 1963, p. 15.

7. Borges, préface à Adolfo Bioy Casares, *L'invention de Morel*, 10/18,

1973, p. 8.

8. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, 1984, p. 179.

les déplacements extra-conjugués d'Emma Bovary. Mais un baromètre est un objet porteur d'une séduction esthétique limitée. Il faut donc trouver une autre utilité à cet accessoire inutile. Mais poser ainsi le problème, c'est fournir la solution : son utilité est précisément d'être inutile. Si un élément se trouve dans un récit sans qu'il y ait aucune raison à sa présence, c'est que cette présence est inconditionnelle, qu'il est là simplement parce qu'il est là. Telle est la logique à la fois simple et paradoxale de l'effet de réel. L'utilité du détail inutile, c'est de dire : je suis le réel. Le réel n'a pas besoin pour être là d'avoir une raison d'y être. Au contraire il prouve sa réalité par le fait même qu'il ne sert à rien, donc que personne n'a eu de raison de l'inventer.

Cette évidence sans phrase du réel, c'est pour Barthes le substitut moderne de la vraisemblance qui normait depuis Aristote l'ordre représentatif. Mais ce n'est précisément qu'un substitut. Le romancier réaliste ne peut faire le saut de l'ordre mimétique ancien à la modernité authentique, celle du processus signifiant possédant sa logique autonome. Mais ce substitut d'un ordre défunt est lui-même d'une redoutable fécondité. Il devient, nous dit Barthes, le noyau d'un fétichisme qui nous assure « que le "réel" est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de "fonction", que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole⁹ ». Sans doute le lecteur d'aujourd'hui s'amusera-t-il à voir stigmatisée cette évidence de « l'avoir-été-là » que célébrera douze ans plus tard l'auteur de *La Chambre claire*. Le Barthes de 1968 est encore proche des temps brechtiens où il

9. *Ibid.*, p. 185.

démontait les « mythologies » bourgeoises qui trans-
formaient l'histoire en nature. Analyser l'effet de
réel, c'est encore, pour lui, dénoncer la façon dont
un ordre social se donne avec l'évidence de ce qui est
là simplement, naturel et intangible. Ce démontage
rejoint les conclusions des analyses de Sartre sur la
littérature : celui-ci dénonçait chez Flaubert et chez
les écrivains de sa génération une obstination à tout
chosifier, à tout pétrifier, et il y voyait la stratégie
d'une bourgeoisie menacée par la praxis sociale et
désireuse d'échapper à sa condamnation en trans-
formant paroles, gestes et actions en pierre. Plus
largement toute une tradition critique du xx^e siècle
a dénoncé les descriptions minutieuses du roman
réaliste du siècle précédent comme le produit d'une
bourgeoisie à la fois encombrée de ses objets et dési-
reuse d'affirmer l'éternité de son monde menacé par
les révoltes des opprimés.

Il se pourrait bien pourtant que ces analyses
manquent le cœur du problème. On cherchera ici à
montrer que l'inflation de la description au détriment
de l'action qui fait la singularité du roman réaliste
n'est pas l'étalage des richesses d'un monde bour-
geois soucieux d'affirmer sa pérennité. Elle n'est pas
davantage ce triomphe de la logique représentative
que l'on décrit volontiers. Elle marque au contraire la
rupture de l'ordre représentatif et de ce qui en était
le cœur, la hiérarchie de l'action. Et cette rupture est
liée à ce qui est au centre des intrigues romanesques
du xix^e siècle : la découverte d'une capacité inédite
des hommes et des femmes du peuple à accéder à des
formes d'expérience qui leur étaient jusque-là refu-
sées. Barthes et les représentants de la tradition cri-
tique ont ignoré ce bouleversement parce que leurs
présupposés modernistes et structuralistes étaient
encore ancrés dans la tradition représentative qu'ils
prétendaient dénoncer.

Il nous faut, pour l'entendre, revenir au jugement
qui condamnait *L'Éducation sentimentale*. Il n'y a pas
là, disait Barbey, de livre avec un développement orga-
nisé : « M. Flaubert n'entend pas ainsi le roman. Il va
sans plan, poussant devant lui, sans préconception
supérieure, ne se doutant même pas que la vie, sous
la diversité et l'apparent désordre de ses hasards, a ses
lois logiques et inflexibles et ses engendrement néces-
saires [...] C'est une flânerie dans l'insignifiant, le vul-
gaire et l'abject pour le plaisir de s'y promener¹⁰. » Le
problème, pour Barbey, n'est pas qu'il y ait des détails
superflus qui soient là juste pour dire « nous sommes
le réel ». Le problème est qu'il n'y a que des détails.
Il manque au roman ce qui est la condition même de
la fiction. Celle-ci doit être un corps où les parties se
coordonnent sous la direction d'un centre. Le modèle
qui fonde ce jugement et structure plus largement la
poétique représentative est clairement identifiable.
C'est celui de la totalité organique, posée par Platon
comme caractéristique du discours vivant et par Aris-
tote comme principe de l'œuvre poétique. La poésie, dit
ce dernier, n'est pas affaire de musique, elle n'est pas
une combinaison rythmique de mots. Elle est affaire de
fiction. Et la fiction est un enchaînement d'actions liées
par la nécessité ou par la vraisemblance. C'est pour-
quoi la fiction est « plus philosophique » que l'histoire.
Car celle-ci n'a affaire qu'au *kath' hekaston*, à la suc-
cession des faits, comme ils arrivent, l'un après l'autre,
tandis que la poésie a affaire à la généralité des choses
saisies en leur ensemble (*ta katholou*) c'est-à-dire à
l'enchaînement des événements comme ils *pourraient*
arriver selon les liens causaux de la nécessité ou de la
vraisemblance¹¹.

10. Barbey d'Aurevilly, « Gustave

Flaubert » in *Les Hommes et les*
Œuvres. Le Roman contemporain, op.

cit., p. 103.
11. Aristote, *Poétique*, 1451 b7.

C'est bien là ce qui fonde, pour Barbey, l'infériorité du romancier réaliste : celui-ci « pousse devant lui » en ignorant les « engendrement nécessaires ». Il faut mesurer la portée du privilège donné à la rationalité poétique sur l'empiricité historique. Pour se constituer en savoirs scientifiques, l'histoire et la science sociale ont dû emprunter à la poésie le principe qui déclare la construction d'un enchaînement causal vraisemblable plus rationnelle que la description des faits « comme ils arrivent ». Car la fiction n'est pas la fantaisie à quoi s'oppose la rigueur de la science. Elle lui fournit bien plutôt un modèle de rationalité. Et c'est bien ce modèle qui est menacé par la présence superflue de baromètres ou autres accessoires du même genre. Loin d'être le triomphe de la poétique représentative, cette invasion de la réalité prosaïque pourrait bien en être la ruine.

C'est aussi que la distinction poétique entre deux types d'enchaînements des événements repose sur une distinction entre deux types d'humanité. Le poème, dit Aristote, est un agencement d'actions. Mais l'action n'est pas simplement le fait de faire quelque chose. C'est une catégorie organisatrice d'un partage hiérarchique du sensible. Selon ce partage, il y a des hommes actifs, des hommes qui vivent au niveau de la totalité, parce qu'ils sont capables de concevoir de grandes fins et de chercher à les réaliser en affrontant d'autres volontés et les coups de la fortune. Et il y a les hommes qui simplement voient les choses leur arriver, l'une après l'autre, parce qu'ils vivent dans la seule sphère de la reproduction de la vie au jour le jour et que leurs activités ne sont jamais que des moyens d'assurer cette reproduction. Ceux-là sont appelés hommes passifs ou « mécaniques », non parce qu'ils ne font rien mais parce qu'ils ne font rien d'autre que faire, qu'ils sont exclus de l'ordre des fins qui est celui de l'action. Tel est le cœur politique de la politique représentative. Le

bon agencement aristotélicien des actions du poème repose sur ce partage premier des hommes actifs et des hommes passifs. Le même partage s'applique aux intrigues de l'âge classique quand les émotions et passions des âmes viennent, dans la France de Louis XIV, remplacer les coups de la fortune. La vraisemblance qui est le cœur de la poétique représentative ne concerne pas le seul rapport des causes et des effets. Elle concerne aussi les perceptions et les sentiments, les pensées et les actions qu'on peut attendre d'un individu selon la condition qui est la sienne.

Cette articulation de l'ordre poétique au partage des conditions est claire pour ceux qui jugent Flaubert. Et c'est tout naturellement qu'ils lient le désordre de ces récits sans tête à une subversion des conditions sociales. En rendant compte de *Madame Bovary*, le critique Armand de Pontmartin donne son nom à ce règne du « détail » qui rend tous les épisodes du roman également importants ou également insignifiants. C'est, dit-il, la démocratie en littérature. Cette démocratie, c'est d'abord le privilège donné à la vision matérielle, et c'est, du même coup, l'égalité de tous les êtres, de toutes les choses et de toutes les situations offerts à la vue. Mais si les détails de la description sont également insignifiants, c'est qu'ils concernent des gens dont la vie est elle-même insignifiante. La démocratie littéraire, cela veut dire trop de monde, trop de personnages semblables à tous autres, indignes donc d'être distingués par la fiction. Cette population encombre le récit. Elle ne laisse pas de place pour la sélection de caractères significatifs et le développement harmonieux d'une intrigue. C'était tout le contraire dans le roman des temps aristocratiques qui bénéficiait de l'espace dégagé par la stratification des positions sociales : « Dans le roman, tel qu'on l'entendait autrefois, dans ce roman dont *La Princesse de Clèves* est restée le délicieux modèle, la personnalité

humaine, représentée par toutes les supériorités de naissance, d'esprit, d'éducation et de cœur, laissait peu de place, dans l'économie du récit, aux personnages secondaires, encore moins aux objets matériels. Ce monde exquis ne regardait les petites gens que par la portière de ses carrosses et la campagne que par les fenêtres de ses palais. De là un grand espace, et admirablement rempli, pour l'analyse des sentiments, plus fins, plus compliqués, plus difficiles à débrouiller dans les âmes d'élite que chez le vulgaire. » En revanche, dans l'école réaliste dont *Madame Bovary* est l'exemple, « tous les personnages sont égaux [...] Le valet de ferme, le palefrenier, le mendiant, la fille de cuisine, le garçon apothicaire, le fossoyeur, le vagabond, la laveuse de vaisselle prennent une place énorme; naturellement les choses qui les entourent deviennent aussi importantes qu'eux-mêmes; ils ne pourraient s'en distinguer que par l'âme, et dans cette littérature, l'âme n'existe pas¹² ».

Cette critique nous dit crûment la base sociale du récit bien construit et de l'œuvre organique. La bonne relation structurelle des parties au tout repose sur une division entre les âmes d'élite et les êtres vulgaires. Assurément les petites gens ont toujours eu leur place dans la fiction. Mais c'était justement la place subalterne ou le genre inférieur dans lequel il leur était loisible d'amuser le parler en agissant et en parlant comme il convient aux gens de leur sorte. C'est cette distribution des rôles que la fiction nouvelle détruit. Sur ce point le critique effarouché de la démocratie manque le cœur du problème. Il s'en tient aux poncifs de l'imagerie contre-révolutionnaire qui voit l'espace jadis structuré par la ramure des grands chênes étouffé désormais par le taillis des arbrisseaux

démocratiques. Mais le mal est plus profond. Le problème n'est pas que les êtres vulgaires encombrant de leurs soucis prosaïques l'espace jadis voué au déploiement des sentiments raffinés. Il est que leurs passions nouvelles viennent brouiller la division même entre les âmes d'or vouées aux sentiments exquis et les âmes de fer vouées aux activités prosaïques.

Tel est le trouble porté par le récit encombré du fameux baromètre. *Un cœur simple* est l'histoire d'une pauvre servante illettrée dont l'existence monotone est marquée par une série de passions malheureuses qui concernent successivement un amoureux, un neveu, la fille de sa maîtresse et, en bout de course, un perroquet. C'est dans ce contexte que le baromètre prend son sens. Il n'est pas là pour attester que le réel est bien réel. Car la question n'est pas celle de savoir si le réel est réel. Elle est celle de la texture de ce réel, c'est-à-dire du type de vie qui est vécu par les personnages. Sans doute le baromètre est-il dans le récit sans intention préconçue, tout simplement parce que le romancier le « voyait » au moment d'imaginer le décor de l'histoire. Mais s'il le voyait aussi nettement, c'est que cet instrument prosaïque résume tout un monde sensible. L'aiguille qui marque les variations de la pression atmosphérique symbolise aussi l'existence immobile de ceux dont l'horizon se limite à savoir chaque matin les conditions favorables ou défavorables que le temps prêterait aux activités de la journée. Elle marque la séparation entre ceux qui vivent dans la succession des travaux et des jours et ceux qui vivent dans la temporalité des fins. Elle va désormais marquer autre chose : le lien de ces existences obscures avec la puissance des éléments atmosphériques, les intensités du soleil et du vent et la multiplicité des événements sensibles dont les cercles s'élargissent à l'infini. Le monde des travaux et des jours n'est plus celui de la

12. Armand de Pontmartin, *Nouvelles causeries du samedi*, 1860, p. 321-322.

succession et de la répétition opposées à la grandeur de l'action et de ses fins. Il est la grande démocratie des coexistences sensibles qui révoque l'étréitesse de l'ordre ancien des conséquences causales et des convenances narratives et sociales. *Un cœur simple* normalement vouée à suivre le rythme des jours et des variations du climat et de la température revêt la temporalité et l'intensité d'une chaîne d'événements sensibles exceptionnels. L'aiguille du baromètre inutile marque un bouleversement dans la distribution des capacités d'expérience sensible qui séparerait les vies vouées à l'utile des existences vouées aux grandeurs de l'action et de la passion. L'être le plus humble, le plus quelconque est désormais accordé aux grandes intensités du monde ; il a la capacité de transformer la routine de l'existence quotidienne en abîme de la passion, que celle-ci s'adresse à un jeune homme ou à un perroquet empaillé. Le prétendu « effet de réel » est bien plutôt un effet d'égalité. Mais cette égalité n'est pas l'équivalence de tous les individus, les objets et les sensations sous la plume de l'écrivain. Il n'est pas vrai que toutes les sensations soient équivalentes, mais il est vrai que n'importe laquelle d'entre elles peut provoquer pour n'importe quelle femme des classes inférieures la vertigineuse accélération qui la rend susceptible d'éprouver les abîmes de la passion.

Telle est la signification de cette démocratie littéraire. Elle s'en prend au cœur politique du principe de vraisemblance qui gouvernait les proportions de la fiction. N'importe qui désormais peut éprouver n'importe quel sentiment, n'importe quelle émotion ou passion. L'objet de cette passion importe peu en lui-même. La Félicité d'*Un cœur simple* est une servante modèle, rompue à toute tâche et fanatiquement dévouée au service de sa maîtresse. Mais ce fanatisme même est

porteur de désordre. Félicité ne sert pas comme il convient de servir selon la logique des convenances sociales et des vraisemblances fictionnelles. Elle sert avec une intensité de passion qui dépasse de loin les capacités d'émotion de sa maîtresse. Cette intensité n'est pas seulement inutile. Elle est dangereuse, comme toute capacité sensible excédant ce qui est requis pour le service quotidien. Le dévouement extrême est tout proche de la perversion radicale. Quelques années avant *Un cœur simple*, les collègues et amis de Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt avaient publié une autre histoire de servante, *Germine Lacerteux*, inspirée de leur expérience personnelle. Germinie aussi était une servante fanatiquement dévouée à sa maîtresse. Mais, au cours du roman, il apparaissait que la même passion qui faisait d'elle une servante modèle pouvait aussi en faire une femme capable de tout pour satisfaire ses passions et ses désirs sexuels jusqu'au degré le plus extrême de la dégradation physique et morale. L'angélique Félicité et la monstrueuse Germinie sont les deux faces d'une même pièce. Toutes deux appartenant, comme Emma Bovary, à l'espèce redoutable de ces filles de paysans qui sont capables de tout pour assouvir leurs passions les plus sensuelles ou leurs aspirations les plus idéales. Cette nouvelle capacité de n'importe qui à vivre n'importe quelle vie ruine le modèle qui liait l'organicité du récit à la séparation entre hommes actifs et hommes passifs, âmes d'élite et âmes vulgaires. Elle produit ce réel nouveau, fait de la destruction même du « possible » ancien, ce réel qui n'est plus un champ d'opération pour les héros aristocratiques des grandes actions ou des sentiments exquis mais l'entrelacs d'une multiplicité d'expériences individuelles, le tissu vécu d'un monde où il n'est plus possible de distinguer entre les grandes âmes qui pensent, sentent, rêvent et agissent et les individus enfermés dans la répétition de la vie nue. Flaubert n'a aucune

sympathie pour la démocratie politique. Mais l'histoire d'Emma, désireuse de vérifier dans sa vie le sens de quelques mots dérobés aux livres destinés aux âmes d'élite – *félicité*, *ivresse* ou *passion* – est parente de la tentative des ouvriers émancipés qui reconstruisent leur expérience quotidienne à partir des mots de ces héros romantiques qui souffrent de n'avoir « rien à faire dans la société » ou des révolutionnaires qui forment l'égalité nouvelle dans des termes empruntés à la rhétorique ancienne ou au texte évangélique. Elle est parente de l'audace de ces jeunes couturières assez frappées par les paroles du « nouveau christianisme » saint-simonien pour se faire les éducatrices d'une humanité à venir tout en partageant, à l'occasion, le lit des jeunes prédicateurs issus de l'école polytechnique. Elle exprime la multiplicité de ces « rébellions silencieuses » contre un destin d'immobilité qui fermentent selon Charlotte Brontë parmi la « multitude des vies qui peuplent la terre¹³ ».

Il n'y a pas d'« effet de réel » venant se substituer à la vraisemblance ancienne. Il y a une texture nouvelle du réel produite par la transgression des frontières entre les formes de vie. Et cette transgression change la texture de la fiction sous son double aspect d'agencement d'événements et de rapport entre des mondes. L'histoire d'Emma Bovary ne témoigne pas, comme on le dit toujours, de la distance entre le rêve et la réalité. Elle témoigne d'un monde où l'étoffe de l'un n'est plus différente de l'étoffe de l'autre. Le réel n'est plus un espace de déploiement stratégique pour des pensées et des volontés. Il est la chaîne des perceptions et des affects qui tissent ces pensées et ces volontés elles-mêmes. C'est ce tissage qui définit la texture nouvelle des épisodes romanesques. Les

critiques réactionnaires du temps se plaignent, avec Barbey, que l'enchaînement des actions soit remplacé par une série de « tableaux » simplement cloués les uns aux autres. Les critiques progressistes du siècle suivant reconnaîtront volontiers dans ce règne des images immobiles l'expression de la réification capitaliste. Mais ces « tableaux » ne sont pas des images et ils ne sont pas immobiles. Ce sont les différences, déplacements et condensations d'intensités à travers lesquels le monde extérieur pénètre les âmes et celles-ci fabriquent leur monde vécu. C'est ce tissu fondu de perceptions et de pensées, de sensations et d'actes qui constituera désormais aussi bien la vie des prolétaires de Zola que celle des bourgeoises de Virginia Woolf, des aventuriers des mers d'Orient de Conrad ou des Noirs et des petits Blancs du Sud profond de Faulkner. Mais il a été d'abord la musique nouvelle de l'indistinction de l'ordinaire et de l'extraordinaire qui prend dans une même tonalité la vie des servantes de campagne et celle des grandes dames de la capitale, la musique exprimant la capacité de n'importe qui à éprouver n'importe quelle forme d'expérience sensible.

L'analyse de Barthes reconnaît cet enjeu politique parce que l'idée de structure qui la commande – et qui commande plus largement l'idéologie de la modernité artistique – est elle-même dépendante du modèle organique qui gouvernait l'ordre représentatif. À l'excès descriptif elle oppose une idée de la structure comme arrangement fonctionnel de causes et d'effets qui subordonne les parties au tout. L'analyse structurale doit assigner à chaque unité narrative une place dans la structure. Elle rencontre alors le même scandale que les champions de la poétique représentative face à un tissu fictionnel fait de « détails » sans fonction dans la totalité narrative. Mais l'enjeu politique qui était encore clair pour les premiers se

13. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, Pocket Classiques, 1999, p. 180.

trouve effacé dans le contexte du « modernisme » triomphant qui croit critiquer la logique de la représentation alors qu'il en reprend le cœur le plus résistant. Barthes analyse l'« effet de réel » du point de vue structuraliste qui identifie la modernité littéraire et sa portée politique à une purification de la structure narrative, balayant les images parasitiques du réel. Mais la littérature comme forme moderne de l'art de l'écriture est exactement le contraire. Elle est la suppression des frontières qui délimitaient l'espace de la pureté fictionnelle. Ce qui est en jeu dans cet excès n'est pas l'opposition de la singularité nue à la structure. C'est le conflit de deux partages du sensible. On fait disparaître ce conflit quand on oppose à la fonctionnalité de la structure le « détail » superflu. On le fait aussi disparaître quand on pense la rupture de la logique représentative de l'action à travers le concept de réification. Ce concept met au cœur de la modernité la perte d'une totalité de l'expérience vécue. Mais cette « totalité » était celle d'un monde strictement partagé en deux mondes d'expérience sans communication. Et c'est cette division que vient révoquer la démocratie de la fiction moderne.

Il ne s'ensuit pas pourtant que la démocratie fictionnelle aille de pair avec la démocratie politique. L'égalité propre à la fiction nouvelle appartient à cette redistribution des formes de l'expérience sensible dont participent aussi les formes de l'émancipation ouvrière ou la multiplicité des rébellions qui s'en prennent à la hiérarchie traditionnelle des formes de vie. Elle n'exprime pas pour autant les aspirations politiques de la démocratie ou celles de l'émancipation sociale. Sartre a voulu détecter dans la puissance pétrifiante du style de Flaubert la stratégie nihiliste d'une bourgeoisie menacée par le développement du prolétariat et les insurrections ouvrières. Mais c'est une contradiction beaucoup plus large qui voit au

xix^e siècle le triomphe du genre romanesque s'accompagner d'une ruine du modèle de l'action stratégique. Des conspirateurs balzacien qui échouent dans toutes leurs entreprises aux généraux tolstoïens qui s'imaginent diriger des batailles dont le succès dépend de mille causes entrelacées échappant à leur stratégie, en passant par le Raskolnikov de Dostoïevski qui conçoit rationnellement les fins de son action mais l'exécute seulement comme une hallucination en acte, le roman de ce siècle n'a cessé de déclarer la faillite de l'action stratégique là même où il nous montrait des héros méthodiquement engagés à la conquête de la société. J'ai évoqué ailleurs l'étrange duplicité de la fable apparemment simple du *Rouge et le Noir* qui oppose en fait les deux formes sous lesquelles la subversion des positions sociales se présente au jeune plébéen ambitieux : comme conquête du pouvoir ou comme partage d'une égalité sensible¹⁴. Et j'ai suggéré de percevoir dans cette histoire individuelle une tension qui affecte à une tout autre échelle les formes de la révolution populaire ou les manifestations de l'émancipation ouvrière : la découverte de la capacité pour n'importe qui de vivre n'importe quelle sorte d'expérience semble coïncider avec une défection du schéma de l'action stratégique adaptant des moyens à des fins. Cette tension est au cœur des entreprises les plus résolues de transformation sociale. Avant même de lier les moyens de l'action aux démonstrations de la connaissance, la jeune science marxiste a identifié la réalisation révolutionnaire de l'essence humaine à l'abolition de la séparation entre les moyens et les fins.

Ce n'est donc pas tellement en opposant son égalité sensible aux finalités de l'action que la démocratie

14. Cf. « Le Ciel du plébéen » in Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes*

du régime esthétique de l'art, Gallée, 2011, p. 61-77.

littéraire se sépare de l'autre. La tension entre égalité sensible, action stratégique et science de la société appartient bien plus largement à l'histoire des mouvements modernes d'émancipation. Mais la littérature nouvelle opère aussi une scission au sein même de cette égalité sensible, qui lie les transformations de la forme romanesque aux rébellions silencieuses ou bruyantes des hommes et femmes du peuple en quête d'une autre vie. L'entreprise d'Emma Bovary, désireuse d'expérimenter le sens de quelques mots lus dans des livres qui n'étaient pas destinés aux filles de paysans, témoigne d'un mouvement plus large d'affirmation de la capacité des anonymes : des fils d'ouvriers ou des filles de paysans, identifiés par l'occupation d'une place définie dans la totalité sociale et destinés à la forme de vie correspondant à cette position, rompent avec cette assignation identitaire. Ils rompent avec l'univers de la vie invisible et répétitive pour mettre en œuvre des capacités et vivre des formes de vie qui ne correspondent pas à leur identité. Ces opérations de désidentification qui défont les relations « normales » entre identités et capacités rendent possible la révolution littéraire qui détruit les identités et les hiérarchies de l'ordre représentatif. Mais cette révolution accomplit elle-même une opération bien précise à l'égard de ces manifestations subversives du pouvoir des anonymes. Elle sépare ce pouvoir des agents qui le mettent en œuvre pour en faire son pouvoir, le pouvoir impersonnel de l'écriture. Cette appropriation comporte deux opérations. La première décompose ces manifestations de la capacité des anonymes en une poussière de micro-événements sensibles impersonnels. La seconde identifie le mouvement de l'écriture à la respiration même de ce tissu sensible.

La première opération peut être illustrée par le plus célèbre épisode de *Madame Bovary*, celui qui raconte

la naissance de l'amour d'Emma pour Rodolphe au milieu de l'agitation des comices agricoles. Rodolphe y déploie l'arsenal classique des mots et des attitudes propres à séduire une petite bourgeoise de province. Pourtant ce n'est pas cette logique des moyens adaptées à la fin qui assure son succès. L'amour d'Emma naît en fait comme la modification produite par une chaîne d'événements sensibles qui arrivent *kath'hekaston*, l'un après l'autre, sans que leur aggrégation soit l'effet d'aucun calcul : la chaleur d'une après-midi d'été, les voix des orateurs qui tournent dans l'air, les mugissements des boeufs, les bêlements des moutons, de petits rayons d'or autour de pupilles noires, un parfum de vanille et de citron, un long panache de poussière traîné par une diligence, le souvenir d'une valse et de désirs anciens tourbillonnant comme des grains de sable dans le vent, dont la conséquence dernière est qu'une main – la sienne – s'abandonne dans une autre main – celle du séducteur. Son amour naît ainsi comme l'effet d'une multiplicité de micro-événements sensibles, emportés dans un même cours, fait aussi de mots lus dans des livres, d'images vues sur des assiettes, de vignettes colorées décorant des missels ou des keepsakes, de parfums d'autel et de refrains de ballades sentimentales.

La démocratie romanesque oppose cet ordre des coexistences sensibles à l'ordre ancien des conséquences et des convenances. Mais cette démocratie a son prix : l'inquiétante aptitude des anonymes à vivre d'autres vies que « la leur » est absorbée dans le flot des micro-événements qui en transforme les manifestations en cristallisations singulières de la grande Vie impersonnelle. Si n'importe qui peut ressentir les sentiments raffinés jusque-là réservés aux « âmes d'élite », c'est que ces sentiments raffinés ne sont plus ce qu'ils étaient. Ils ne sont plus des dispositions intimes des individus mais des condensations

hasardeuses d'un tourbillon d'événements sensibles impersonnels, d'une « vie de l'âme » encore inconnue : un mouvement perpétuel d'une infinité d'atomes qui s'assemblent, se séparent ou s'assemblent à nouveau au sein d'une vibration perpétuelle. C'est ce mouvement qui donne à la fiction nouvelle sa texture. C'est lui qui donne la réponse aux critiques dénigrant l'incapacité de cette fiction à subordonner ses « détails » à l'unité d'un tout. L'opposition du *katholou* poétique au *kath' hekaston* empirique a fait son temps. Le tout est maintenant dans les détails. Il est dans le souffle commun qui emporte la succession de ces événements sensibles libérés des chaînes de la causalité. Il n'est plus dans l'équilibre des parties de l'intrigue. Il est dans le travail de l'écriture, dans ce « style » qui n'a justement plus rien à voir avec les agréments et les ornements du discours épидictique puisqu'il traduit la vie même du tout, le souffle impersonnel qui tient ensemble les événements sensibles et leur fait produire ces condensations singulières qui s'appellent désir ou amour. La démocratie fictionnelle met alors en œuvre une forme bien spécifique d'égalité : l'égalité des phrases dont chacune porte le pouvoir de liaison du tout, le pouvoir égalitaire de la respiration commune qui anime la multitude des événements sensibles.

L'égalité sensible est alors passée du côté de l'écriture. Et la capacité du personnage qui l'incarnait est scindée en deux parts. D'un côté l'individualité d'Emma Bovary est une condensation d'événements impersonnels. De l'autre, c'est une identité définie par des fonctions narratives correspondant à des formes sociales d'identification : fille de paysan, habitante d'un petit bourg, fille, mère, épouse et maîtresse. Le personnage est défini au croisement de deux mondes sensibles, celui de la danse impersonnelle des atomes et celui des identités et propriétés sociales. Mais cette conjonction

de deux mondes est aussi le principe d'une hiérarchie nouvelle. Le personnage est séparé de l'écrivain par l'impossibilité de percevoir cette dualité. Emma est en retard sur le livre qui raconte son histoire. Elle ne peut percevoir l'entrelacs d'événements sensibles qui tisse « son » amour. Elle l'interprète dans les termes classiques de l'identité et de la causalité comme histoire de son amour pour une autre personne. Elle devient ainsi la proie de la vieille logique narrative et sociale à laquelle le romancier oppose la puissance de ses phrases. L'écrivain sacrifie le personnage dont il s'est approprié la puissance égalitaire subversive pour en faire le pouvoir impersonnel de l'écriture.

Mais l'opération qui abandonne le personnage de la fiction nouvelle à la vieille logique représentative fait aussi de cette fiction un compromis. Flaubert a été le premier à poser le problème de la fiction moderne : quel système de rapports entre des personnages et des situations peut constituer l'œuvre fictionnelle quand la vieille hiérarchie des formes de vie qui définissait l'espace de la fiction et commandait son unité organique est ruinée ? Comment concilier le monde nouveau de perceptions et de sensations que libère cette ruine avec la nécessité de construire un tout comportant un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire aussi une histoire de volontés et d'actions conduisant à des succès ou des échecs ? Et il a trouvé une réponse qui est devenue un modèle pour la fiction moderne : la solution n'existe pas au niveau du tout. Elle doit venir du *kath' hekaston* : non pas seulement à son niveau mais par lui. L'écriture dans laquelle s'est incorporée la puissance nouvelle d'égalité sensible doit exercer une double fonction. En unissant une phrase à une autre et un événement narratif à un autre, elle doit aussi construire un pont entre la logique des connexions impersonnelles de la vie et la logique des identités sociales et des

relations causales. La logique nouvelle des états sensibles coexistant et la logique ancienne des actions enchaînées peuvent alors glisser imperceptiblement l'une sur l'autre. L'écrivain insère dans les interstices des histoires d'amour et d'argent la vibration de la grande égalité impersonnelle des événements sensibles, produisant ainsi la déviation imperceptible qui change, au ras de la phrase, le mode de production de l'action narrative. Mais la chose peut se dire à l'envers: l'expression de cette grande égalité n'est incorporée dans la vibration de la phrase que pour être mieux asservie à la vieille logique de l'action: intrigues de village, histoires d'amour imaginaires et soucis d'argent bien réels. La puissance anonyme de la phrase finit par jouer, à l'égard de la vieille logique de l'intrigue, le même rôle que ces initiatives artistiques d'Emma dont Charles Bovary subit sans comprendre la séduction: «Elles ajoutaient quelque chose au plaisir de ses sens et à la douceur de son foyer. C'était comme une poussière d'or qui sablait tout du long le petit sentier de sa vie¹⁵.»

15. Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres*, op. cit., t. I, 1951, p. 346.

Le Mensonge de Marlow

Ce compromis par lequel la musique nouvelle des phrases sable d'or le vieux chemin de l'intrigue n'est-il pas un mensonge qui sacrifie la vérité de l'expérience à des exigences de mauvais tailleurs? C'est contre ces derniers que Virginia Woolf publie le manifeste qui revendique le plein droit de la fiction moderne¹⁶. Son texte prend l'exact contrepied des critiques qui, soixante ans plus tôt, dénonçaient le «matérialisme» de Flaubert. Le péché matérialiste était, pour eux, de substituer des successions de «tableaux» à l'ordre organique de l'histoire. Virginia Woolf renverse l'argumentation: les vrais matérialistes, ce sont les partisans des intrigues bien faites et des parties subordonnées au tout. Les romanciers qui incarnent cet idéal, Arnold Bennett, John Galsworthy ou H. G. Wells, sont matérialistes, dit-elle, parce qu'ils s'intéressent seulement au corps et non à la «vie de l'âme». «Ils écrivent sur des choses sans intérêt. Ils dépensent une immense habileté et une immense industrie pour donner au trivial et au transitoire l'aspect du vrai et du durable.» Mais «tout cet énorme travail pour prouver la solidité de l'histoire, sa ressemblance à la vie, n'est pas seulement

16. Virginia Woolf, «Modern Fiction», in *The Common Reader. The Essays of Virginia Woolf*, édité par Andrew

McNeillie, Hogarth Press, 1994, vol. IV, 1925-1928, p. 157-165 (je traduis)

sion au cimetière, qu'on lui avait scrupuleusement défendu.

Félicité tous les jours s'y rendait.

A quatre heures précises, elle passait au bord des maisons, montait la côte, ouvrait la barrière, et arrivait devant la tombe de Virginie. C'était une petite colonne de marbre rose, avec une dalle dans le bas, et des chaînes autour enfermant un jardinet. Les plates-bandes disparaissaient sous une couverture de fleurs. Elle arrosait leurs feuilles, renouvelait le sable, se mettait à genoux pour mieux labourer la terre. Mme Aubain, quand elle put y venir, en éprouva un soulagement, une espèce de consolation.

Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes : Pâques, l'Assomption, la Toussaint. Des événements intérieurs¹ faisaient une date, où l'on se reportait plus tard. Ainsi, en 1825, deux vitriers badigeonnèrent le vestibule ; en 1827, une portion du toit, tombant dans la cour, faillit tuer un homme. L'été de 1828, ce fut à Madame d'offrir le pain bénit ; Bourrais, vers cette époque, s'absenta mystérieusement ; et les anciennes connaissances peu à peu s'en allèrent : Guyot, Liébard, Mme Lechaptois, Robelin, l'oncle Gremenville, paralysé depuis longtemps.

Une nuit, le conducteur de la malle-poste annonça dans Pont-l'Évêque la Révolution de Juillet. Un sous-préfet nouveau, peu de jours après, fut nommé : le baron de Larsonnière, ex-consul en Amérique, et qui avait chez lui, outre sa femme, sa belle-sœur avec trois demoiselles, assez grandes déjà. On les apercevait sur leur gazon, habillées de blouses flottantes² ; elles possédaient

un nègre et un perroquet. Mme Aubain eut leur visite, et ne manqua pas de la rendre. Du plus loin qu'elles paraissaient, Félicité accourait pour la prévenir. Mais une chose était seule capable de l'émouvoir, les lettres de son fils.

Il ne pouvait suivre aucune carrière, étant absorbé dans les estaminets. Elle lui payait ses dettes ; il en refaisait d'autres ; et les soupirs que poussait Mme Aubain, en tricotant près de la fenêtre, arrivaient à Félicité, qui tournait son rouet dans la cuisine.

Elles se promenaient ensemble le long de l'espallier ; et causaient toujours de Virginie, se demandant si telle chose lui aurait plu, en telle occasion ce qu'elle eût dit probablement.

Toutes ses petites affaires occupaient un placard dans la chambre à deux lits. Mme Aubain les inspectait le moins souvent possible. Un jour d'été, elle se résigna ; et des papillons s'envolèrent de l'armoire.

Ses robes étaient en ligne sous une planche où il y avait trois poupées, des cerceaux, un ménage, la cuvette qui lui servait. Elles retirèrent également les jupons, les bas, les mouchoirs, et les étendirent sur les deux couches, avant de les replier. Le soleil éclairait ces pauvres objets, en faisant voir les taches, et des plis formés par les mouvements du corps. L'air était chaud et bleu, un merle gazouillait, tout semblait vivre dans une douceur profonde. Elles retrouvèrent un petit chapeau de peluche, à longs poils, couleur marron ; mais il était tout mangé de vermine. Félicité le réclama pour elle-même. Leurs yeux se fixèrent l'une sur l'autre, s'emplirent de larmes ; enfin la maîtresse ouvrit ses bras, la servante s'y jeta ;

Derrière elle, dans un nuage de poussière et emportée par la descente, une malle-poste au grand galop se précipitait comme une trombe. En voyant cette femme qui ne se dérangeait pas, le conducteur se dressa par-dessus la capote, et le postillon criait aussi, pendant que ses quatre chevaux qu'il ne pouvait retenir accéléraient leur train ; les deux premiers la frôlaient ; d'une secousse de ses guides, il les jeta dans le débord, mais furieux releva le bras, et à pleine volée, avec son grand fouet, lui cingla du ventre au chignon un tel coup qu'elle tomba sur le dos.

Son premier geste, quand elle reprit connaissance, fut d'ouvrir son panier. Loulou n'avait rien, heureusement. Elle sentit une brûlure à la joue droite ; ses mains qu'elle y porta étaient rouges. Le sang coulait.

Elle s'assit sur un mètre de cailloux, se tamponna le visage avec son mouchoir, puis elle mangea une croûte de pain, mise dans son panier par précaution, et se consolait de sa blessure en regardant l'oiseau.

Arrivée au sommet d'Ecquemauville, elle aperçut les lumières de Honfleur qui scintillaient dans la nuit comme une quantité d'étoiles ; la mer, plus loin, s'étalait confusément. Alors une faiblesse l'arrêta ; et la misère de son enfance, la déception du premier amour, le départ de son neveu, la mort de Virginie, comme les flots d'une marée, revinrent à la fois, et, lui montant à la gorge, l'étouffaient.

Puis elle voulut parler au capitaine du bateau ; et, sans dire ce qu'elle envoyait, lui fit des recommandations.

Fellacher garda longtemps le perroquet. Il le pro-

mettait toujours pour la semaine prochaine ; au bout de six mois, il annonça le départ d'une caisse ; et il n'en fut plus question. C'était à croire que jamais Loulou ne reviendrait. « Ils me l'auront volé ! » pensait-elle.

Enfin il arriva, — et splendide, droit sur une branche d'arbre, qui se vissait dans un socle d'acajou, une patte en l'air, la tête oblique, et mordant une noix, que l'empailleur par amour du grandiose avait dorée.

Elle l'enferma dans sa chambre.

Cet endroit, où elle admettait peu de monde, avait l'air tout à la fois d'une chapelle et d'un bazar, tant il contenait d'objets religieux et de choses hétéroclites.

Une grande armoire gênait pour ouvrir la porte. En face de la fenêtre surplombant le jardin, un œil-de-bœuf regardait la cour ; une table, près du lit de sangle, supportait un pot à l'eau, deux peignes, et un cube de savon bleu dans une assiette ébréchée. On voyait contre les murs : des chapelets, des médailles, plusieurs bonnes Vierges, un bénitier en noix de coco ; sur la commode, couverte d'un drap comme un autel, la boîte en coquillages que lui avait donnée Victor ; puis un arrosoir et un ballon, des cahiers d'écriture, la géographie en estampes, une paire de bottines ; et au clou du miroir, accroché par ses rubans, le petit chapeau de peluche ! Félicité poussait même ce genre de respect si loin, qu'elle conservait une des redingotes de Monsieur. Toutes les vieilleries dont ne voulait plus Mme Aubain, elle les prenait pour sa chambre. C'est ainsi qu'il y avait des fleurs artificielles au bord de la commode, et le portrait du comte d'Artois dans l'enfoncement de la lucarne.

Au moyen d'une planchette, Loulou fut établi sur