

Gérard Genot

## La fiction théorique

production de théorie par la littérature

### *La question*<sup>1</sup>

« Quel genre de pensée se produit dans les textes littéraires ? » (*AQPLL* : 196)

### *Ce que ne fût pas la philosophie (dans, de) la littérature*

Littérature objet de la philosophie, d'abord, d'une « philosophie "de" la littérature », où « ... la littérature, à côté du droit, de la religion, etc., serait susceptible d'une reprise philosophique, se fixant l'objectif d'en révéler la signification essentielle, de lui donner un fondement rationnel, ou de préciser les limites qui contiennent son entreprise. On parlerait alors d'une philosophie de la littérature, comme on parle d'une philosophie du droit ou d'une philosophie de la religion : celle-ci conférerait à la littérature le statut d'un objet de pensée pour la philosophie, et traiterait cet objet à côté d'autres, pour lui faire énoncer les formes de spéculation qui l'habitent en silence, peut-être à son insu.

Une telle démarche ressemble fort à une tentative de récupération ou d'annexion, faisant rentrer la littérature dans le champ de la réflexion philosophique pour l'y absorber, et, à la limite de ce processus d'inclusion, faire disparaître le littéraire comme tel, en le redéfinissant complètement dans les termes d'une pensée qui lui reste extérieure. » (*AQPLL* : 195)

Mis en service depuis deux siècles et demi ou guère plus, le concept de « littérature » est donc toujours révoquant, exposé à être reconquis par diverses institutions de discours.

Si la littérature n'est pas l'*objet* de la philosophie, elle est accusée de n'en être que le rabâchage (comme le rabâchage de l'histoire ou de la religion, ou d'autres domaines de connaissance et de discours) :

« Alors la philosophie littéraire serait une philosophie spontanée des écrivains, au sens où on a pu parler d'une philosophie spontanée des savants : elle se ramè-

---

1. Le montage de réflexions qui suit est une réaction, tendancieuse et qui risque (c'est-à-dire qui risque) le contresens, à deux ouvrages récents : Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 (*F&D*), et Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature?*, Paris, P.U.F., 1990 (*AQPLL*). Je me réfère aussi à Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 (*AdR*). Le sous-titre rend un hommage bouffon à un précédent livre de Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1970.

nerait à cet effet de rumination théorique qui, en arrière des manipulations de l'écriture, replacerait celles-ci dans l'espace d'un "savoir" préconçu, et donc complètement objectivé. » (AQPLL : 196)

Mais cela non plus, et, non plus, « ... la philosophie n'est pas l'inconscient de la littérature. » (AQPLL : 197)

Une réponse, qui vaut déjà mieux que les précédentes, est que « ... la rhétorique littéraire, pourvu qu'elle soit rigoureusement accomplie, ne se réfère à l'idéologie d'une époque qu'en l'opposant à elle-même et en la séparant d'elle-même, en faisant apparaître ses conflits internes, donc en la critiquant. » (AQPLL : 203)

J'aurai tout à l'heure à redire sur ce que j'appellerai une *fonctionnement d'époque* de la littérature. Pour l'instant, on retiendra que, quant à « ce que cette époque pense de soi », la littérature fait figure d'*ancilla philosophiae*, son « apport philosophique », au bout du bout du compte, « c'est qu'elle permet de resituer tous les discours de la philosophie, sous ses formes accréditées, dans l'élément historique qui fait d'eux les résultats d'aléas et de circonstances, à l'issue d'un dérisoire et magnifique coup de dés. » (AQPLL : 200)

### *Littérature fin de l'histoire (de la littérature)*

Sur le chemin qui a conduit de premières conceptions aliénantes de la littérature à une vue plus élaborée de sa fonction critique, il y a le jalon, devenu obligé depuis deux ou trois décennies, de la reconnaissance d'une visible autonomie de la littérature, qui serait (d'abord ? surtout ? voire uniquement ?) réflexion critique, mais sur soi, critique autotélique :

« ... la pensée qui accompagne toutes les œuvres littéraires ne se ramène pas à une conscience extérieure, par l'intermédiaire de laquelle la littérature livrerait ses secrets, avouant du même coup que ceux-ci la possèdent davantage qu'elle ne les possède : mais elle coïncide avec l'incessante réflexion que la littérature effectue sur soi en même temps qu'elle produit ses textes. » (AQPLL : 197)

Dans les cas limites de Sade, Flaubert, Roussel, Queneau, l'écriture « révèle les conditions de possibilité et les limites qui définissent l'ordre même du langage, en vue de sa théorisation explicite. » (AQPLL : 197)

### *Le spontané, l'informel, le fragmentaire*

Une vieille métaphore, celle du texte littéraire comme organisme, peut suggérer une description de la « production de pensée » en termes naturalistes, presque biologiques : « Les écrits littéraires exsudent de la pensée comme le foie fabrique la bile ; c'est comme une sécrétion, un suintement, un écoulement, une émanation. » (AQPLL : 198)<sup>1</sup>

---

1. Dans le reste du très beau (et très « littéraire ») paragraphe où Macherey développe cette opinion, je relève une allégorie surabondance de mêmes *métaphores* (le terme est de P.M. lui-même) : « ... insidieusement ... chimie microscopique ... parties subtiles de l'organisation textuelle ... réseau cellulaire ... suc spéculatif ... réserves inaccessibles ».

Il s'ensuit presque nécessairement que la relation du dit et du pensé ne peut qu'être bousculée par le trouble que jette, dans le penser, le rythme propre d'un dire qui ne se soumet pas entièrement à lui ; la pensée « jaillit », certes, mais d'une manière saccadée, irrégulière : « Cette alternance de rétention et de relâchement place la philosophie littéraire toujours en excès ou en défaut par rapport à son expression, qui n'adopte jamais l'allure régulière d'une argumentation mesurée et raisonnée, au jaillissement strictement contrôlé. » (AQPLL : 198)

Lorsque la mise au jour de la pensée n'est pas vue d'une manière aussi intensément organiciste, la présence de celle-ci « dans » la littérature reste souvent conçue comme celle d'une sorte de débris d'une autre pensée, défaite et dispersée, mais dont la fermeté passée garderait toutefois le pouvoir de commander à l'énergie moindre des règles littéraires : « Chez Sade, chez Mme de Staël, chez Sand, chez Hugo, chez Queneau, on trouverait les éléments, même si ceux-ci se présentent sous forme de bribes, d'une pensée historico-sociale qui commande directement la mise en place des structures narratives. » (AQPLL : 202)

J'observerai que les structures narratives étaient, elles aussi, *théoriquement disponibles*, préexistantes à leur *dispositio* (« mise en place »), et tout aussi fortement constituées, par un *corpus* qui les avait instituées, et que ces auteurs critiquent, mais *dans lequel ils entrent*<sup>1</sup> ; l'antériorité est double, et la construction, dialectique (synthèse entre pensée thématique, pseudo-référentielle, et pensée formelle, pensée du dire : en termes de Genette, entre fiction et diction).

En tout cas, grande est la tentation de définir (et on le fait presque toujours) la littérature, et la pensée qu'elle produit, par rapport à une finalité qui lui fût extérieure, et qui en réaliserait le perfectionnement, la régularisation, la normalisation<sup>2</sup>. Cette finalité existe, mais elle est allogène ; j'y reviendrai.

## *Distance et ironie*

Entendons l'accord du théoricien et du praticien :

« En dernière instance, tous les textes littéraires auraient pour objet, et là serait véritablement leur “philosophie”, la non-adhésion du langage à soi, l'écart qui sépare toujours ce qu'on dit de ce qu'on en dit et de ce qu'on en pense. [...] Ce rapport ironique à la vérité, qui sollicite une compréhension avant tout désabusée, fait de la philosophie littéraire une expérience essentiellement problématique. » (AQPLL : 199)<sup>3</sup>

---

sibles ... dégorge ... une surabondance d'intentions, des débordements de pensée. » — id —, 197-8. J'entends ici un écho, sans doute rien moins que fortuit, de Trotsky, sur les « représentants de la gauche » qu'on voit « secréter de la morale en quantité double, de même que les gens transpirent davantage quand ils ont peur » (*Leur morale et la nôtre* (1939), Paris, Pauvert, 1966). Question sur la question : la philosophie serait-elle la peur de la littérature ? ou sa morale ?

1. « Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment “nouvelle”) œuvre d'art. », Eliot, T.S., *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1950, p. 29.

2. « ... à travers tout ce que les écrivains disent et écrivent, c'est la littérature comme telle qui spéculé, en s'installant dans l'élément du philosophique préexistant à toutes les philosophies particulières. » (AQPLL : 199).

3. « Qui a raison et qui a tort ? Emma Bovary est-elle insupportable ? Ou courageuse et touchante ? Et Werther ? Sensible et noble ? Ou un sentimental agressif, amoureux de lui-même ? Plus attentivement on lit le roman, plus

« En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique. [...] Une fois dans le corps du roman, la méditation change d'essence : une pensée dogmatique devient hypothétique. » (*AdR* : 101, 102)

On réclame souvent, sur la lancée, le caractère ludique, gratuit, « libre » des expressions (au sens de formules) de la littérature<sup>1</sup>. Mais le jeu est un système de règles et de contraintes, il produit des gains et des pertes ; des sanctions multiples attendent et frappent la littérature ; où serait la « liberté » ? « Jeu », dis-je, renvoie au fait que l'apprentissage du langage, comme tout apprentissage, se fait sous forme de répétitions instituées, qui ont lieu dans un espace social affectif ; « gratuit » signifie que les gains et les pertes sont *différés*, renvoyés à un autre « âge » ; la « liberté » est une nostalgie, mais c'est aussi une conquête, l'apprentissage du réel, l'apprentissage des fins de l'apprentissage, et aussi, la contemplation de la loi librement choisie, l'adoption des maximes de la communication et de la coopération qui règlent la plus banale conversation. Ce qui, de Kant, nous amène, pour nos jours, à K.O. Apel et à Grice.

### *Expérimentation et fiction*

« ... ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles selon la vraisemblance ou la nécessité. [...] Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. » (Aristote, *Poétique* 1551a/b)

« Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines [...]. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. [...] Il faut donc comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités*. » (*AdR* : 61) C'est ainsi que Kundera relit Hermann Broch, posant avec constance la question cruciale : « Qu'est-ce que l'action : éternelle question du roman, sa question, pour ainsi dire, constitutive. » (*AdR* : 79)

C'est à cette question que s'attaquent les institutions classiques du discours, et les théories partielles qui les légalisent : la rhétorique qui règle les discours judiciaires et politiques, des affaires humaines ; la poétique qui réglemente le discours de l'identité collective (l'épopée) et du destin prescrit par les Dieux (la tragédie). Le roman a pris la suite, Bakhtine dit comment, et Kundera quoi : « **Roman**. La

---

la réponse devient impossible car, par définition, le roman est l'art ironique : sa vérité est cachée, non prononcée, non prononçable. [...] L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté. [...] Chaque roman digne de ce mot, si limpide soit-il, est suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie. » (*AdR* : 163-4)

1. Par exemple : « ... le rapport spécifique de la littérature à la vérité, *tel qu'il procède du libre jeu de ses formes et des diverses modalités de son énonciation, avec la dimension de gratuité ludique qui le caractérise*, est essentiellement critique. » (*AQPLL* : 199)

grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence. » (*AdR* : 178) <sup>1</sup>

Il s'agit donc (au moins en partie) de recherche, et, de ce point de vue, fiction et théorie sont deux termes indissociables. Une théorie est une fiction, un *tout se passe comme si*; dans les cas où la théorie *s'applique*, on passe au *tout se passe comme ça*. La théorie est un système formel, avec ses symboles, ses règles de formation, ses axiomes et ses règles de transformation. C'est aussi une fiction, d'abord en tant que construction, au sens étymologique, donc; et ensuite au sens où, pour reprendre les termes de Hjelmslev, « La théorie ne dépend pas de l'expérience » <sup>2</sup>; cela ne signifie aucunement qu'elle est sans rapport avec l'expérience, ni non plus qu'elle ne peut en partir ou y revenir en s'y appliquant : simplement, la théorie *ne dépend pas*, en ce sens que sa constitution est propre, et n'est pas empruntée <sup>3</sup>.

Prenons le récit; j'affirme qu'un récit est, par constitution, fictif <sup>4</sup>, et que, si un récit correspond à des faits « vrais », ce n'est pas le récit qui est vrai, mais les faits. Il s'agit alors de la référence (ou de la dénotation), mais le *sens* reste le même, et c'est ce sens <sup>5</sup> qui est *fictif*. Il est fictif parce qu'il est, entre autres choses, construit et reconnaissable, selon des principes qui sont indépendants des entités (« personnages », « lieux », etc.) qui y comparaissent au titre de constantes des variables de formules. Il est *théoriquement fictif*.

### *Fiction et théorie*

Ce que dit Hjelmslev de la théorie, Macherey l'a dit, à son tour, du langage dans l'œuvre, qui « ne peut être confronté à rien d'autre, à rien d'extérieur : sens ou réalité ». Macherey enchaîne, fort justement : « pourtant [...] il n'est pas absolument premier, ou innocent : il n'est pas un langage indépendant » <sup>6</sup>. Voyons comment *il gagne son autonomie*.

Dans le récit de fiction, même si on admet le « caractère fictionnel *de son objet* » (*F&D* : 36, je souligne pour dire que c'est ce que je ne fais pas), on doit reconnaître « une fonction paradoxale de pseudo-référence, ou de *dénotation sans dénoté*. » (*F&D* : 36, *derechef* je souligne, mais pour dire que je suis d'accord). Continuons : « Le texte de fiction ne *conduit* à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 221B Baker Street », « Gilberte Swann avait les yeux noirs », etc.) se transforme en élément de fiction ». Je compléterai donc ce que j'ai dit, en traduisant ce dans de tels énoncés <sup>7</sup>, l'inten-

1. Pascal Quignard dit du romancier Albuscius qu'il se détourne du forum et « des causes réelles au profit des causes imaginaires », *Albuscius*, Paris, P.O.L., 1990, p. 63.

2. Hjelmslev, L. 1943, *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943), Paris, Minuit, 1971, chap. 5.

3. « Elle constitue ce que l'on a appelé un système déductif pur, en ce sens que c'est la théorie à elle seule qui, à partir des prémisses qu'elle énonce, permet le calcul des possibilités qui en résultent. » (*Prol.*, ch. 5)

4. Voir là-dessus Genette, *F&D*, p. 31-34.

5. Je me réfère évidemment à l'acception frégréenne de ces termes (resp. *Bedeutung*, *Sinn*); v. Frege, G. 1892, *Sens et dénotation*, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971. Sur ce point : « tout récit introduit dans son histoire une "mise en intrigue" qui est déjà une mise en fiction [...] », Genette, *F&D*, p. 38.

6. Macherey, 1970, *cit.* n. 1, p. 57.

7. Ou dans des énoncés qui ont un tel statut. A la différence de Genette, je ne pose pas la question de savoir ce *qui* fait qu'ils ont ce statut (*qui* hors d'eux, *quoi* en eux ou hors d'eux, *comment* dans leur usage, *quand* dans leur permanence, etc.).

sion vient à prédominer sur l'extension ou, plus exactement, que se produit une conversion de l'extension en intension<sup>1</sup>. Cette opération, qui est une abstraction, est aussi une généralisation, et une théorisation. Elle correspond également à la distinction aristotélicienne entre ce qui est réellement arrivé et ce qui pourrait arriver, entre actuel et virtuel, empirique et théorique.

Le discours littéraire utilise en général des expressions du langage courant, et les soumet à des opérations qui en modifient la portée. La question est de savoir de quel genre de dénotation il s'agit. On est d'accord pour dire que le mot « rose » ne renvoie alors qu'à l'absente de tous bouquets ; mais c'est un résultat final. On peut se demander si « rose » renvoie à un pseudo-référent propre au texte en question, en somme, une certaine idée de rose valable pour ce texte. Cela me semble probable, mais c'est un résultat sub-final. Je crois que « rose », dans un texte littéraire, est *d'abord* une image de l'expression « rose » du langage courant ; mais cette expression ne peut pas longtemps être *prise pour celle du langage courant*, parce que le traitement formel auquel elle est soumise dans le texte indique que le « sens » courant est inadéquat.

Bien entendu, la fiction dans la littérature *part de* l'empirique, et notamment des images des choses courantes, et du sens courant des mots par lesquels nous les désignons. Mais ce qui est « littéraire » dans la littérature, ce n'est pas ce renvoi (comme, dans l'ironie, ne prédomine pas l'aspect de mensonge), c'est ce que ce renvoi rend perceptible, soutient d'une figuration contingente et provisoire : la fiction, justement, la construction, la *théorie*<sup>2</sup>.

### *Calcul et cognition*

Pour déployer sa théorie, le discours littéraire se sert *d'images d'expressions du langage ordinaire* ; ces images d'expressions, avec les *images de sens* qu'elles convoquent, servent de base intuitive pour (faire) comprendre les *règles du calcul* au moyen de certains *résultats exemplaires* de celui-ci : partir de mots avec leur sens courant, de descriptions de situations ou d'actions courantes, et soumettre les uns et les autres à des traitements formels expérimentaux (narratif, ou « poétique »), c'est procéder à une opération cognitive.

Cette opération a les caractères d'un *calcul*. La littérature part *d'hypothèses* (le sens courant des expressions du langage), les intègre dans un *système formel* (les règles, formes, genres de la littérature) et produit ainsi des *résultats*, qui peuvent être *appliqués* à divers domaines<sup>3</sup>.

---

1. « Nous convenons que l'intension d'une phrase sera la proposition désignée par cette phrase, et que son extension sera sa valeur de vérité. La dernière partie de cette convention reflète le fait que la valeur de vérité d'une phrase a un rôle semblable à celui de la classe d'individus correspondant à un prédicat. [...] Par l'intension d'une expression individuelle, nous entendons son sens. » Carnap, R., *Introduction to symbolic logic*, New York, Dover, 1958, p. 40. L'intension est, par exemple, la propriété d'être sphérique, et l'extension la classe des objets sphériques ; ou la relation d'inclusion, et les deux classes d'objets incluant et inclus.

2. Le texte littéraire (littéraire *par constitution*, *F&D* : 14 *sqq*) est *explicitement théorique* dans la mesure où il exhibe ses règles, ses conventions, les opérations de ses calculs.

3. « La littérature et les mathématiques procèdent à partir de postulats et non de faits ; on peut les appliquer à la réalité extérieure et pourtant elles existent aussi sous leurs formes pures. » Frye, N. *Anatomie de la critique* (1957), Paris, Gallimard, 1969, p. 426.

Ainsi, dans *Le Crime de l'Orient Express* d'Agatha Christie ou *Le Dahlia noir* de James Ellroy, est mise à l'épreuve la capacité de former un discours pertinent au moyen de ses ignorances<sup>1</sup>. Un jalonnement discontinu de faits engage à calculer (on dit « déduire ») une « solution ». C'est le thème essentiel de l'éblouissante *Balade de Flechter Christian*, d'Armand Farrachi, où une série de faits avérés, plus quelques témoignages douteux, sont montés et traités pour explorer « jusqu'au bout » l'existence des ego expérimentaux du mutin et du tyran, chacun bourreau de soi-même dans la persécution de l'autre. D'autres cas exemplaires, qui mettent en scène un dialogue avec la tradition littéraire afin de « résoudre » des problèmes d'existence, sont le *Candido* de Leonardo Sciascia, *Le petit chaperon rouge, partout*, de Gilbert Lascault, les romans romains de Pascal Quignard<sup>2</sup>. Ces exemples attestent du bien-fondé de la (méta)définition de Kundera : « Un roman n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes. » (*AdR* : 156)

### La connaissance littéraire

Un ensemble d'événements réels (donc, au sens de Rosset<sup>3</sup>, uniques, *idiots*), s'ils sont mis en discours (*mis en intrigue* pour le récit, *mis en ?* pour le poème<sup>4</sup>, etc.), deviennent *homologables*, participent d'une généralité sans perdre de leur singularité : mais ce n'est plus une singularité *idiote*, c'est une individualité exprimable en termes de généralités singulièrement combinées<sup>5</sup>. Ainsi *montés*, les états de choses participent du *possible*, du calculable, du théorique. Le fictif affecte une valeur intensionnelle, cognitive au réel. Même dans le récit historique, qui se donne pour récit du réel, la démarche cognitive repose sur ce qui dans le discours est fiction, et donc théorie.

Le récit passe pour être une représentation de l'action. La poésie passe pour être un jeu *sur* la forme des mots, et *avec* leur sens. Dans les deux cas, la littérature en tant que telle reconstitue théoriquement l'apprentissage (assimilation de la créativité) conjoint de l'action et du langage<sup>6</sup>. Il s'ensuit que construire une intrigue (à partir de désignations de faits réels, ou de désignations de désignations) est déjà une opération théorique, puisqu'il s'agit de l'application d'un calcul mis au point lors d'un apprentissage, que l'on poursuit par cet exercice exemplaire. Il s'ensuit de même que combiner des « mots » (unité suspecte aux linguistes, mais familière aux usagers, mêmes réfléchis, comme le sont les littérateurs) est une opé-

1. C'est la définition de l'*intelligence* que donne Emmanuel J. Genot (*Communication verbale*).

2. « Les romans sont toujours plus vraisemblables que le chaos des vies qu'ils rassemblent et réparent sous les espèces des intrigues et des petits détails consonnants. », P. Quignard, *Albucius*, p. 111.

3. Rosset, C., *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.

4. Oui, au fait, mis en quoi ?

5. C'est la définition que donne P. Roubaud de l'objet théorique : un ensemble de déterminations, qui sont, donc, des généralités : « A chaque objet concret, [...] j'associe des objets théoriques *par le choix* d'un nombre fini de déterminations. [...] Je ne peux pas *limiter* le choix des objets théoriques qui vont me servir à décrire l'objet A. », Roubaud, P., Présentation d'une théorie générale du changement, in *Change de Forme*, Paris, 10/18, 1975, p. 29.

6. « ... le lexique est le résultat d'une grammaire autonome [...] qui est la première à se former chez l'enfant et qui perdure chez l'adulte comme mécanisme spécifique de l'apprentissage lexical. [...] Les lemmes sont donc les formes synthétiques et abrégées de « propositions » ou de « périodes ». Dans le discours nous nous exprimons au moyen de « mots » qui sont en réalité des « phrases » exprimées sous une forme abrégée et qui conservent en partie la complexité de leur structure « cachée » [...] qui continue à se manifester dans les catégories grammaticales. », Ali-nei, M., *Struttura del lessico*, Bologna, Mulino, 1974, p. 220; 205-6.

ration théorique, où l'on entretient et maintient en vigueur la lexicogenèse, où l'on révoque en doute le « savoir préconçu » des mots tout faits et des affectations sémantiques irrévocables. Il s'ensuit que dans les deux cas, le dialogue avec le langage, dans la langue historico-naturelle, est ce qui, au delà de la contingence, de la synchronie occasionnelle, perdure de la littérature.

La littérature produit, en synchronie, des contenus de pensée, qui peuvent entrer en concurrence avec ceux de l'idéologie courante (au sens général, pas au sens marxiste d'aliénation de la pensée). Elle s'expose par là à des sanctions qui visent ce qui en elle n'est pas littéraire, ce qui est homonyme à des discours non littéraires (voir les procès à *Madame Bovary*, *Les Fleurs du Mal*, *Tombeau pour 500 000 soldats*, *Les Versets sataniques*).

Cela (« ... la rhétorique littéraire ... ne se réfère à l'idéologie d'une époque qu'en l'opposant à elle-même... en faisant apparaître ses conflits internes »), c'est, justement, ce que j'appellerai la *fonctionnement d'époque* ; la littérature a effectivement cet effet critique. Mais il s'agit de ce que j'appelle finalité allogène ; aussitôt que cette valeur d'actualité est périmée, la littérature *retourne à elle-même*, à ses finalités endogènes, elle (re)devient discours d'elle-même, disponible pour une problématique qui n'a pas à rendre compte de la relation entre les pseudo-désignations de la littérature (désignations de pseudo-références ou images de désignations, en tout cas, fictions, expressions théoriques), et les désignations homonymes du langage courant. Je soutiens que la littérature a *aussi* une finalité endogène, qui est de tenir en état de marche la machine langage, à la fois de lui conserver ses facultés d'innovation, de mémoriser ses principes stables et, par l'exemple de résultats toujours surprenants, d'entretenir une attitude critique envers la réalité.

Devenue inactuelle, dans la diachronie qui la livre à elle-même comme mémoire, la littérature produit (pour sa propre continuation, et pour ses usagers) de la pensée formelle, des modèles de pensée, des exemples de pensée formulée, où ce qui prédomine est la forme et l'intension des expressions, puisque les constantes qui en définissent l'extension ont perdu tout ou partie de leur évidence, de leur fonction dénotative apparente, ne gardant que la fonction de dénoter des expressions (dénotant des référents).

Le fait que la forêt du Moyen Age (obscur, froide, hostile) soit tout autre chose que le lieu ombragé, frais et accueillant de nos promenades dominicales, n'empêche pas le lecteur moderne de reconstituer, *par calcul*, les modalités des aventures des chevaliers de la Table ronde. Les formes littéraires continuent de s'élaborer en tradition, et fournissent la méthode de déchiffrement d'un dire qui n'est jamais révolu, même lorsque les objets apparents du premier dit sont périmés.

Ce qu'on appelle littérature est un discours théorique du *monde* (la réalité filtrée par la conscience de l'homme, informée par le langage), et qui plus est, elle est à la fois l'instrument, la méthode et le dépôt de ce monde, de la vision de la réalité en question. Cette vision de la réalité dirige l'action, dans une culture donnée, mais où est-elle déposée ? où est-elle mémorisée ? dans ce que nous appelons, d'un terme récent, littérature, c'est-à-dire dans un corpus de discours à cette fonc-

tion affectés, constitués *pour servir conjointement de dépôt de connaissances et d'exemples de méthode de constitution des connaissances.*

Qui n'a entendu *opposer* à un commentaire la question, est-ce que l'auteur a voulu dire tout ça, et même, a vu tout ça? Réponse de Valéry (mes vers ont le sens qu'on leur prête), de Gide (on a toujours dit plus que ça), maintenant de Macherey : « en écrivant ils pensent toujours moins et plus qu'ils ne le voudraient ou qu'ils ne le savent » (*AQPLL* : 198)

Il est exact que la majeure partie des auteurs ignorent l'enjeu théorique de la littérature, comme la plupart des œuvres sont construites par leurs auteurs dans une ignorance au moins partielle des principes de leur construction. Le plus souvent, un auteur construit son œuvre intuitivement, en identifiant machinalement des propriétés superficielles d'œuvres exemplaires. Mais ces propriétés superficielles sont le corrélat perceptible (et, pour une réflexion méthodologique, théorique, épistémologique, sont des indices) d'une constitution implicite. En réalité, le contrôle et l'explicitation ont lieu, non dans la manifestation individuelle (l'œuvre singulière d'un auteur individuel), mais dans l'ensemble du champ (en synchronie) et du flux (en diachronie) de la production littéraire<sup>1</sup>.

C'est ce que Kundera appelle « sagesse » : « ... La sagesse du roman. Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de cette sagesse suprapersonnelle, ce qui explique que les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que les auteurs. » (*AdR* : 192)

\*

J'espère avoir contribué à faire voir pourquoi les livres sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs<sup>2</sup>.

---

1. « Le sens historique oblige un homme à écrire non pas seulement avec sa propre génération [...] mais avec le sentiment que toute la littérature européenne depuis Homère, et, englobée en elle, toute la littérature de son pays, coexistent en une durée unique et composent un ordre unique. » Eliot, *cit.*, p. 28-9. Il faut au moins deux textes pour que l'on puisse expliciter, par exemple, le « genre » tragédie ou le « genre » épopée ; quand je dis deux textes, ce ne sont pas nécessairement deux textes objets, ce peut être un texte au premier degré (une tragédie, une épopée, à supposer qu'on n'en ait jamais vu), et un texte au second degré (métalinguistique) qui redouble le premier en le définissant, qui donc le répète en termes théoriques, intensionnels.

2. Ce que je viens d'écrire, pensé *avec* quelques autres et discuté avec Hélène-Esther Baal et Emmanuel J. Genot, est, pour cette raison, nécessairement pas mal plus intelligent que moi.