FIGURES IV

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Figures I
coll. « Tel Quel », 1966 ; coll. « Points Essais » n° 74

Figures II
coll. « Tel Quel », 1969 ; coll. « Points Essais » n° 106

Figures III
coll. « Poétique », 1972

Mimologiques
coll. « Poétique », 1976 ; coll. « Points Essais » n° 386

Introduction à l'architexte
coll. « Poétique », 1979

Palimpsestes
coll. « Poétique », 1982 ; « Points Essais » n° 257

Nouveau discours du récit
coll. « Poétique », 1983

Seuils
coll. « Poétique », 1987

Fiction et diction
coll. « Poétique », 1991

L'Œuvre de l'art
* Immanence et transcendance
** La Relation esthétique
coll. « Poétique », 1994, 1997

GÉRARD GENETTE

FIGURES IV

ÉDITIONS DU SEUIL
*27 rue Jacob, Paris VI^e^*

CE LIVRE A ÉTÉ ÉDITÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 978-2-02-106948-8

© ÉDITIONS DU SEUIL, MARS 1999

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle

Du texte à l'œuvre*

Si j'essaie, puisqu'on m'y invite, d'examiner un peu le parcours intellectuel qui me sépare, à moins qu'il ne m'y rattache, du premier (dans le champ, littéraire et esthétique, qui nous intéresse ici) texte publié, en 1959, et ultérieurement recueilli dans mon premier livre, sans remonter aux motifs et circonstances qui m'avaient eux-mêmes conduit à cet apparent point de départ, il me semble que cet exercice d'autodiction préposthume peut prendre deux formes assez distinctes, que je vais essayer d'assumer également. La première consiste à mesurer et à définir, en synchronie, l'éventuelle cohérence théorique de cet ensemble de travaux – si travaux il y a. Je ne suis pas certain d'être le mieux placé pour le faire en toute exactitude, mais je puis toujours m'y efforcer, en espérant ne pas trop céder à l'illusion rationalisante qui souvent nous pousse à imposer une unité factice à toutes choses assemblées par le hasard qui nous gouverne. La seconde consiste à reconstituer, aussi fidèlement que possible, le cheminement réel – en diachronie – qui m'a conduit, dans ce parcours, d'un objet à un autre : j'ignore si cette reconstitution serait à la portée d'un observateur extérieur qui voudrait bien s'y intéresser, mais il me semble pouvoir apporter sur ce point quelques informations, utiles ou non, mais du moins tirées, comme on dit chez moi, et ailleurs, de la bouche du cheval.

Un premier constat, très évident, montre que, parti de la « critique » littéraire au sens où nous l'entendons depuis plus d'un siècle, je suis assez vite passé à ce que nous appelons, depuis un peu moins longtemps, quoique d'un nom renouvelé des Anciens, la « poétique ». Ces deux termes, dont la transparence actuelle est

* Version augmentée d'une conférence à la Maison française, New York University, octobre 1997.

peut-être trompeuse, appellent en fait quelques éclaircissements. J'appelle « critique » l'analyse interne, formelle et/ou interprétative, de textes singuliers, ou d'œuvres singulières, ou de l'œuvre entier d'un écrivain considéré dans sa singularité. Les études universitaires, du moins en France, ne se sont guère que récemment, et encore assez faiblement, consacrées à ce type de recherche, centrées qu'elles sont restées après Lanson sur une approche essentiellement historique et philologique, d'esprit nettement positiviste et, comme Péguy le reprochait déjà à Taine en lui attribuant la fameuse « méthode de la grande ceinture », d'attention volontiers… périphérique par rapport aux œuvres elles-mêmes. Lorsque, en manière de reconversion au sortir d'études « supérieures » peu exaltantes et d'un engagement politique et idéologique parfaitement désastreux, j'ai commencé de travailler dans ce champ, le divorce était latent, qui ne devait pas tarder à éclater au cours de la querelle dite « de la nouvelle critique », entre ces deux orientations, dont la première était encore à peu près réservée, comme elle l'avait déjà été du temps de Péguy, de Proust, de Gide, de Valéry, de Du Bos, de Rivière, de Paulhan, de Thibaudet[1] ou de Jean Prévost, à des auteurs non (ou plus) universitaires, comme Sartre ou Blanchot ; ou en marge de l'Université, comme Roland Barthes ; ou professant dans des universités étrangères, comme Auerbach, Spitzer, Béguin, Raymond, Poulet, Starobinski, Rousset, Bénichou, de Man ou, à cette époque, Jean-Pierre Richard ; ou dans d'autres disciplines, comme Gaston Bachelard ou Gilbert Durand – on comprend que je viens de citer la plupart de ceux qui étaient alors, à un titre ou à un autre et du moins dans ce champ, mes propres maîtres. Entre 1956 et 1963, j'enseignais moi-même, en toute liberté d'objets et de méthode, dans une très discrète hypokhâgne de province, où (presque) personne ne se prenait trop au sérieux – et donc hors de l'Université au sens strict de ce terme. Je ne me sentais guère attiré par l'enseignement dit « supérieur », dont j'avais fait comme étudiant une expérience plutôt dissuasive, et pour lequel je n'ai, au fond, jamais éprouvé grande affinité. De quatre années (1963-

1. Qui – précision révélatrice *a contrario*, et qui pourrait ou devrait, aujourd'hui, sembler superflue – déclare avoir représenté lui-même une forme de critique « plus tournée vers les œuvres que vers les personnes » (*Histoire de la littérature française*, Paris, Stock, 1936, p. 528).

1967) beaucoup moins gaies, passées ensuite à la Sorbonne comme assistant chargé d'improbables « travaux pratiques », je n'ai conservé à peu près aucun souvenir d'aucune sorte, sinon d'y avoir rencontré un jour, dans un couloir fort sombre, un jeune Bulgare nommé Tzvetan Todorov qui, apparemment mal orienté, cherchait dans ces ténèbres un rayon de lumière. Notre lumière commune, ce fut très vite un séminaire de l'École des hautes études [2], qui se tenait alors, bizarrement, dans un étage haut perché de ladite Sorbonne : le séminaire, donc, de Roland Barthes [3], qui était alors, depuis quelques années, quelque chose comme mon mentor-malgré-lui, et à qui je dus entre autres, un peu plus tard, de quitter définitivement l'Université pour cette même École. Le hasard, comme on sait, écrit droit *por linhas tortas*.

Mes premiers articles, tous fort brefs, écrits, pour la raison que je viens de dire, plus en « amateur » modérément éclairé qu'en professionnel, et recueillis plus tard dans *Figures* [4], portaient sur la poésie française baroque [5], puis sur Proust, sur Robbe-Grillet, sur Flaubert, puis sur Barthes lui-même comme sémiologue, et sur Valéry et Borges critiques. Ces trois derniers, et quelques autres (sur Thibaudet, Richard ou Mauron), étaient évidemment de type métacritique, ce qui constituait une sorte de palier vers la théorie littéraire, d'autant que je ne me privais pas d'interpréter ces œuvres dans le sens de mes propres partis pris théoriques ; mais on ne peut dénier, au moins, à Valéry le rôle de refondateur moderne de la

2. VI^e^ section, qui deviendra en 1975 l'École des hautes études en sciences sociales.

3. Auquel vint s'adjoindre, à partir de 1965, celui de Greimas, qui, d'allure plus « scientiste » et de plus large ouverture pluridisciplinaire, le complétait à merveille pour les apprentis « structuralistes » que nous étions.

4. Paris, Éd. du Seuil, 1966 (devenu *Figures* I par la suite, et à cause de la suite). Malgré l'insistance de Philippe Sollers, qui en avait accueilli plusieurs dans *Tel Quel*, j'hésitais à publier un recueil aussi disparate ; curieusement ou non, c'est Georges Poulet qui m'y décida, d'une phrase un peu énigmatique, et d'autant plus persuasive : « Faites-le, vous ne le regretterez jamais. » De fait, je n'ai jamais su si je le regrettais, ni même si j'aurais dû (le savoir).

5. L'un d'eux, « L'or tombe sous le fer », s'intitula d'abord « Une poétique "structurale" ? ». Sous couvert de guillemets et de point d'interrogation, il s'y agissait bien sûr de la poétique *en acte* du baroque, mais apparemment non sans quelque prémonition d'autre chose. Vite gêné par ce trop oblique effet d'annonce, je voulus modifier le titre dès les épreuves de la revue, mais Sollers, dont la libido théorique était ce jour-là plus forte que la mienne, s'y opposa fermement.

poétique, ni à Borges une vision panoptique de la Bibliothèque universelle, vision à quoi je dois peut-être encore l'essentiel de ma conception de la littérature, et un peu au-delà. J'ai toujours le souvenir de cette matinée du printemps 1959 où, « découverte » somme toute tardive, j'achetai dans une librairie du Quartier latin *Fictions* et *Enquêtes*[6], et commençai aussitôt de les lire pour ainsi dire ensemble, en oubliant de déjeuner, avec un « transport » analogue, toutes choses égales d'ailleurs, à celui de Malebranche découvrant le *Traité de l'homme* de Descartes – en ce temps-là, je veux dire le mien, on pouvait encore lire en descendant le boulevard Saint-Michel. Et ces deux-là, il convenait vraiment de les lire ensemble, un œil sur chaque, car l'enquête et la fiction s'y échangent et s'y transfusent d'une manière encore jamais imaginée, dans l'idée que tous les livres ne sont qu'un livre, et que ce livre infini est le monde. Ce qu'il s'agissait donc en fait de lire, ou du moins de *penser* ensemble, c'étaient, comme Jules Lemaitre, si l'on en croit Thibaudet, en attribuait déjà la faculté à Ferdinand Brunetière, « tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde »[7]. Vaste programme, mais n'anticipons pas trop.

J'ai parlé à l'instant de la querelle de la « nouvelle critique » : dans ces années 50-60, l'expression semblait aller de soi : cette critique était « nouvelle » en ce sens qu'elle s'opposait, comme je l'ai rappelé, à la discipline, tenue par contraste pour « ancienne », bien qu'elle ne remontât qu'à la fin du XIX^e^ siècle, qu'était l'histoire littéraire. Avec le recul, il ne me semble pas aujourd'hui que cette « nouvelle critique » ait été aussi innovante qu'on le pensait par sa méthode, car elle ne faisait à bien des égards que prolonger l'activité critique des années 30, dont le manifeste – publié, il est vrai, posthume en 1954 – est en somme le *Contre Sainte-Beuve* de Proust. « Contre Sainte-Beuve », on le sait bien, signifie au premier chef « contre » une conception biographisante, qui cherche aux œuvres une explication externe dans la vie et ce que Taine appelait la « race », le « milieu » et le « moment » de leur auteur, et « pour » une lecture plus *immanente*, c'est-à-dire plus attachée aux relations

6. Traductions respectives de *Ficciones* (1944, traduit en 1952) et d'*Otras Inquisiciones* (1952, traduit en 1957).

7. Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 136.

internes de leur texte. La « nouvelle critique » française, comme avant elle et dans un autre contexte le *New Criticism* américain, se voulait donc essentiellement une critique immanente, délibérément, si peut-être provisoirement, enfermée dans ce que d'aucuns (mais pas moi) appelaient alors volontiers la « clôture du texte ». Elle ne tarda pas à se scinder, non sans interactions entre ces deux branches, en une critique dite « thématique », d'inspiration plus psychologique, voire psychanalytique, même s'il s'agit chez Sartre et les siens d'une très hétérodoxe « psychanalyse existentielle », et une critique dite « structurale », qui s'attachait davantage aux configurations formelles des œuvres. Mes premiers essais relevaient un peu de la première, mais je me sentais au fond plus attiré par la seconde, n'ayant jamais eu trop de goût pour la psychologie individuelle. C'est à ce titre que j'écrivis pour un numéro de *L'Arc* consacré en 1965 à Claude Lévi-Strauss – patronage hautement symbolique – un article d'allure militante et d'intention un peu naïvement programmatique intitulé « Structuralisme et critique littéraire ». J'essayais, en bon néophyte, d'y couvrir tout le domaine évoqué par ce titre, en envisageant une sorte de partage équitable entre les deux branches de la « nouvelle critique », mais il m'apparut assez vite que l'investissement le plus pertinent (à mes yeux) pour la « méthode structurale » dans les études littéraires n'était pas tant la critique formelle des œuvres singulières, emblématiquement illustrée par la fameuse analyse des « Chats » de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss lui-même [8], que la théorie générale du « champ littéraire » considéré lui-même comme un système plus vaste, comme l'anthropologie structurale étudie chaque société à travers l'ensemble de ses pratiques et de ses institutions [9], et comme la linguistique structurale étudie l'ensemble des relations internes constitutives du système de la langue. Dès lors, il ne s'agissait plus d'en rester à l'immanence des œuvres, mais au contraire

8. Publiée initialement en 1962 dans *L'Homme*.

9. Je crois d'ailleurs avoir caressé alors, pendant quelques mois, l'idée d'une étude sur l'œuvre de Corneille qui aurait traité son univers comme un de ces étranges (comme distants du nôtre) « échantillons de civilisation » qu'avait décrits Ruth Benedict. Divers encombrements me détournèrent assez vite de ce propos, sans doute un peu trop métaphorique, d'anthropologie appliquée, ou transposée, dont témoigne une phrase très allusive (p. 160) de *Figures* I. Je finirai peut-être par l'écrire, ce livre, dans un siècle ou deux.

d'en sortir pour une exploration plus vaste à laquelle le terme de « critique » ne convenait plus guère, et pour laquelle nous fûmes donc quelques-uns à proposer, à quelque temps de là, les termes synonymes de « théorie de la littérature » ou de « poétique ». Le premier nous venait à la fois du célèbre manuel de Wellek et Warren et de divers textes des formalistes russes, le second, bien sûr, *via* Valéry, du livre fondateur d'Aristote – et c'est évidemment lui qui allait donner leur titre commun à la revue et à la collection que nous devions, un peu plus tard et dans l'élan novateur de soixante-huit [10], vouer à la défense et illustration de cette discipline à la fois nouvelle et fort ancienne dans son origine éminemment philosophique. Cette double ou triple référence nous faisait assez clairement sortir de la tradition proprement française, au profit d'une ouverture plus stimulante à un courant de pensée apparemment universel. Cela faisait en somme beaucoup d'immanences à transcender, mais je ne devais que plus tard formuler en ces termes (immanence et transcendance) une opposition conceptuelle qui allait peu à peu, et à divers titres, dominer l'ensemble de mon travail théorique.

Ce trop ambitieux programme fut réitéré en septembre 1966 dans une communication à la fameuse décade de Cerisy sur *Les Chemins actuels de la critique*, sous le titre provocant « Raisons de la critique pure » [11] et sous l'invocation du cher Thibaudet, à qui revient l'expression « critique pure », référée par lui à Valéry et définie comme « critique qui porte non sur des êtres, non sur des œuvres, mais sur des essences ». Dans mon esprit, il s'agissait précisément de la poétique, que Valéry lui-même, dans son programme d'enseignement pour le Collège de France en 1936, décrivait comme une Histoire de la littérature sans noms d'auteurs, ce qu'avait déjà fantasmé Wölfflin pour l'Histoire de l'art : *Kunst-*

10. Évidemment préparés depuis plusieurs mois, le premier numéro de la revue et le premier volume de la collection (Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*) sortirent ensemble, aux Éditions du Seuil, en février 1970. Notre propos, dont témoignaient le premier sommaire et le sous-titre explicite « Revue de théorie et d'analyse littéraires », et qui s'est fermement maintenu depuis, était en fait plus complexe, ou plus stratégique : il s'agissait d'opérer et de mettre au travail une alliance, défensive et offensive, entre poétique et « nouvelle critique ».

11. Repris dans *Figures* II, Paris, Éd. du Seuil, 1969.

geschichte ohne Nahmen[12]. On sait que cette idée d'Histoire anonyme, « sans noms d'hommes et même sans noms de peuples », était déjà présente chez Auguste Comte[13], et je ne la crois pas tout à fait étrangère à Hegel. Ni à coup sûr, et plus près de nous, à l'école des Annales et à l'histoire à « longue durée », insoucieuse des individus et des incidents conjoncturels, défendue et illustrée par Fernand Braudel. « Je parle des classes, disait (non pas Marx mais) Tocqueville, elles seules doivent occuper l'histoire »[14], et il me semble que l'on peut prendre ici le mot « classe » dans son sens le plus vaste, qui est son sens logique : les objets les plus pertinents de l'historien ne sont pas les individus, mais des catégories qui les transcendent et qui bien souvent leur survivent. L'historique par excellence, c'est le transhistorique, c'est-à-dire les mœurs et les institutions – soit, en littérature, les genres, les thèmes, les types, les formes, en tant qu'ils durent et se transforment : « durer, c'est changer », disait, en bon bergsonien, le toujours cher Thibaudet[15] : ne change, évidemment, que ce qui dure[16]. J'ai évoqué, sans doute trop brièvement, dans une communication ultérieure[17], l'affinité entre cette histoire structurale – l'histoire de ce qui dure – et la poétique comme analyse des traits (plus ou moins) permanents du fait littéraire. C'était opposer la poétique, non à l'Histoire en général, mais seulement aux myopies anecdotiques, et parfois oiseuses, de ce qu'était alors devenue l'histoire littéraire après quelques « renoncements »[18], et qu'il aurait été plus correct d'appeler « histoire évé-

12. Wölfflin désigne ainsi après coup le propos de ses *Principes fondamentaux* de 1915, ajoutant « Je ne sais d'où cette expression m'est venue : elle était dans l'air » (« Pro domo », 1920, trad. fr. par R. Rochlitz in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 43).

13. *Cours de philosophie positive*, 4e éd., Paris, 1877, vol. 5, p. 12, cité à propos de Wölfflin par Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 177.

14. Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Livre II, ch. 12.

15. « Conclusions sur Flaubert » (août 1934), in *Réflexions sur la littérature*, II, Paris, 1940, p. 251.

16. Sur la présence, « au centre même de la pratique historique », de ce qu'il appelle l'« invariant transhistorique », voir Paul Veyne, *L'Inventaire des différences*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, p. 18-33.

17. « Poétique et histoire » (Cerisy, juillet 1969), reprise dans *Figures* III, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

18. Voir Lucien Febvre, « Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet : un renoncement ? » (1941), in *Combats pour l'histoire*, Paris, Colin, 1953.

nementielle de la vie littéraire » : après la trop grande « ceinture », la toute petite – qui, comme l'a montré Proust, n'est pas toujours la plus proche des œuvres. Cette affinité rend d'ailleurs à mes yeux moins saugrenue qu'il ne pourrait sembler mon appartenance, durant un bon quart de siècle, à l'école fondée en 1947 par Lucien Febvre, lieu alors exemplairement marginal, au moins en ce qui concerne les études littéraires et artistiques, et qui fut de ce fait, pour quelques-uns, un incomparable foyer de recherche et d'invention intellectuelle – soit dit sans céder à un rétrospectif « patriotisme d'institution » – Stendhal disait méchamment « d'antichambre » – qui n'est pas trop dans ma nature.

La première application dudit programme fut, de ma part, et non sans quelque dette souterraine à Jean Paulhan, un effort de réinterprétation de la rhétorique classique. Plusieurs essais de cette époque en témoignent, dont celui [19] qui donna son titre à mon premier recueil, puis aux deux suivants. Mon propos était alors de chercher dans la rhétorique, et en fait plus spécifiquement dans la théorie des figures, une sorte d'ancêtre de la sémiologie, ou pour le moins de la sémantique et de la stylistique modernes. Je devais par la suite [20] m'aviser que la rhétorique ne se réduit pas à ce seul aspect, et qu'une telle restriction témoignait d'une vue un peu étroite, et sans doute biaisée par ce rapprochement trop partiel. Mais je ne regrette pas trop d'avoir, à la faveur de ce semi-malentendu, ramené au jour des textes aussi significatifs que ceux de Dumarsais et de Fontanier, et contribué, après et avec d'autres, à réintroduire cette méthode d'analyse (car c'en est une) dans notre pensée du langage.

Le deuxième investissement fut celui de l'analyse du récit, assez vite baptisée, par Todorov, « narratologie ». Je dois préciser que cet objet me fut d'abord suggéré par Roland Barthes, qui avait pris, pour une raison que j'ignore encore, l'initiative d'un numéro spécial sur ce thème de la revue *Communications* [21]. J'entrai à

19. D'abord intitulé (*Tel Quel* 19, automne 1964) « La rhétorique et l'espace du langage ».

20. « La rhétorique restreinte » (*Communications 16*, déc. 1970), repris in *Figures* III.

21. N° 8, nov. 1966.

reculons dans ce champ qui ne m'attirait pas spécialement, ayant toujours, jusqu'alors (et sans doute un peu au-delà), considéré la mécanique narrative comme la fonction la moins séduisante de la littérature, roman compris, comme en témoigne assez mon essai, écrit en 1965, sur les « Silences de Flaubert », qui est une apologie des aspects non narratifs, voire anti-narratifs, chez ce romancier paradoxal, pour qui le récit était « une chose très fastidieuse ». Comme j'objectais cette répugnance – qui me conduit encore parfois, à l'inverse d'une pratique plus courante et au mépris de tout bon sens, à « sauter », dans les romans qu'il m'arrive de lire, les pages narratives au profit des descriptions –, Barthes, pas plus surpris que cela, me rétorqua à peu près, comme j'aurais dû m'y attendre : « Mais voilà un très bon sujet, expliquez-vous là-dessus. » Et ce fut l'article intitulé « Frontières du récit », où j'essayais de limiter autant que faire se pouvait, en le relativisant, le territoire de cette encombrante pratique. Par la suite, je me pris un peu plus au jeu, m'essayant en 1968 sur les allures narratives d'une épopée baroque, le *Moyse sauvé* de Saint-Amant, et du roman stendhalien. C'est au début de 1969, à New Haven, lors de mon premier séjour sur ce continent, que j'entrepris une analyse d'ensemble de la *Recherche du temps perdu*, qui me servit de pierre de touche, ou plutôt d'expérience de terrain, comme disent les ethnologues, pour un essai de théorie générale des structures narratives. Après diverses présentations partielles et expérimentales, cet essai vit finalement le jour en 1972, dans *Figures* III, sous le titre « Discours du récit ». J'ai dit « structures narratives », mais je devrais ajouter qu'il s'agit ici plus précisément des structures formelles, celles qui touchent aux *modes de narration* (traitement du temps, gestion du point de vue, statut et fonctions du narrateur), et non pas des structures « profondes », logiques ou thématiques, de l'action représentée, qu'ont explorées de leur côté des auteurs comme Greimas ou Claude Bremond. La narratologie, comme discipline proprement littéraire, s'est surtout attachée à l'étude des premières, si bien que le terme s'entend aujourd'hui spontanément en ce sens, mais cette restriction n'est *a priori* pas plus justifiée que celle de la rhétorique à l'étude des figures, ni que celle qui a longtemps focalisé presque toute l'attention des narratologues sur le récit de fiction, laissant à d'autres, généralement des philosophes comme Danto ou Ricœur,

celle du récit historique, et autres types de narration non fictionnelle. Je n'insiste pas sur ces points, auxquels j'ai eu l'occasion de revenir ultérieurement dans *Nouveau discours du récit*[22] et dans *Fiction et diction*[23], sinon pour dire qu'une telle assimilation implicite, du récit à la fiction et de la fiction au récit, lèse également chacun de ces genres – qui ne sont d'ailleurs pas des genres.

Au cours du même semestre à Yale, puis à Johns Hopkins en 1970, puis ici même en 1971 – premier épisode d'une heureuse série new-yorkaise –, j'avais entrouvert un nouveau chantier, qui concernait un autre aspect capital de la poétique : celui de ce qu'on appelait alors volontiers le « langage poétique » : mon propos était apparemment, en toute modestie, de couvrir ainsi les deux principaux continents (je dirais donc maintenant : fiction et diction) de l'univers littéraire. La notion même de « langage poétique », dont l'histoire détaillée reste à faire dans toutes nos traditions culturelles, nous venait alors, en France, essentiellement de Mallarmé, puis de Valéry, et les analyses de Jakobson l'avaient, à leur manière, remise en selle. L'idée, en son fond post-romantique et « symboliste », accompagnait un rejet, ou du moins un affaiblissement de la conception classique – conception « formaliste » à sa façon – selon laquelle le critère essentiel du discours poétique tient à la présence de la versification. Une fois abandonné ou relativisé par les poètes eux-mêmes ce critère, et par la même occasion les critères thématiques qui parfois le complétaient (certains sujets seraient plus poétiques que d'autres), il ne restait guère que celui d'un traitement sémantique spécifique du langage, dont l'aspect principal serait, selon la formule mallarméenne, de « rémunérer le défaut des langues », à savoir leur caractère conventionnel, ou, selon le qualificatif controversé de Saussure, « arbitraire ». La poésie, par divers moyens, conférerait, ou pour le moins donnerait l'illusion de conférer au langage une motivation mimétique qui lui manque ordinairement et, paraît-il, cruellement, dans son usage courant. Cette hypothèse posait inévitablement la question – une question d'ordre, non plus littéraire, mais linguistique, ou peut-être de philosophie du

22. Paris, Éd. du Seuil, 1983.
23. Paris, Éd. du Seuil, 1991.

langage : qu'en est-il au juste, ou, plus modestement, que pouvons-nous savoir au juste du caractère motivé ou non, ou des parts d'arbitraire et de motivation des langues humaines ? Cette question conduisait elle-même à une enquête sur les diverses théories proposées depuis l'Antiquité sur ce sujet. C'est dans cette enquête, en principe préalable, que je me lançai donc avec plus ou moins de disponibilité à partir de 1969, et que je repris à titre exclusif en 1972, après l'achèvement de *Figures* III. Mais je m'aperçus assez vite que le débat – puisque débat il y a, au moins depuis le *Cratyle* de Platon – entre tenants de la motivation mimétique et tenants de la convention était en quelque sorte d'intérêt esthétique inégal, les seconds, comme l'Hermogène du *Cratyle*, n'ayant à opposer à leurs adversaires qu'une réfutation ou pour le moins un scepticisme laconiques, tandis que les premiers, comme Cratyle lui-même, étayaient et illustraient leur thèse d'un arsenal spéculatif témoignant d'une grande puissance imaginative. C'est ainsi qu'un projet de théorie du « langage poétique » se transformait peu à peu en une histoire (cavalière) et une théorie, ou pour le moins un essai de classification typologique, des diverses variantes, dans notre tradition littéraire, linguistique et philosophique occidentale, de la fantaisie cratylienne, ou « mimologiste » – d'où le double titre *Mimologiques, Voyage en Cratylie* [24], du livre qui en résulte, d'esprit somme toute plutôt bachelardien, puisqu'il témoigne à la fois d'une distance critique et d'une sympathie esthétique à l'égard des « rêveries » dont il traite, ces « séductions qui faussent les inductions », et que « la pédagogie de l'esprit scientifique gagnerait à expliciter » [25]. Du même coup,

24. Paris, Éd. du Seuil, 1976.

25. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1949), Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 15, où il rattache précisément ce travail d'« explicitation » – qu'il étendra ensuite, comme on sait, aux rêveries sur l'eau, la terre, l'air, etc. – à l'effort de « psychanalyse de la connaissance objective » que constituait en 1947 *La Formation de l'esprit scientifique*. Expliciter (« psychanalyser », en ce sens) les séductions, c'est le moyen, non certes de les congédier, ce qui n'est pas le but, mais peut-être de les empêcher, en « faussant les inductions », de faire *obstacle épistémologique*. C'est cette fonction, me semble-t-il, qui unit les deux versants de l'entreprise bachelardienne, et c'est elle que je tentais, à ma mesure, d'appliquer à la rêverie mimologique – une rêverie séductrice à laquelle Bachelard ne s'est pas privé de contribuer, sans doute dans cet esprit d'explicitation à la fois critique et sympathique ; d'où, entre autres, dans *Mimologiques*, un chapitre (« Le genre de la rêverie ») qui le concerne à double titre.

le propos théorique s'accompagnait d'une sorte d'étude de genre, car il est assez clair que la spéculation mimologique, à travers les siècles, de Platon à Francis Ponge et au-delà, constitue une sorte de genre littéraire méconnu, que l'on peut étudier dans ses divers états et dans l'évolution historique qui le conduit de l'un à l'autre, non sans bifurcations, oublis et résurgences, puisque cette tradition, le plus souvent, s'ignore elle-même et se réinvente constamment à nouveaux frais sans percevoir sa part de redites ou de contradictions. Du même coup encore, j'en vins finalement à considérer la notion même de « langage poétique » comme un avatar, si fécond soit-il, du mythe cratylien.

J'étais donc entré dans le champ de la poétique par l'étude d'un procédé stylistique transgénérique (même si plus typiquement investi dans le discours poétique) : la figure, puis d'un mode : le récit, qui n'est pas à proprement parler un genre, puisqu'il en surplombe plusieurs (épopée, histoire, roman, fable, conte, nouvelle…), puis par celle d'un genre subliminal et quasi clandestin : la rêverie mimologique. Cette situation appelait une réflexion plus vaste sur le statut de cette sorte de catégories génériques, paragénériques ou métagénériques qui partagent en tous sens le champ de la littérature. La figure est assez clairement une catégorie formelle ; le récit aussi, puisqu'il se définit par l'acte de raconter un événement ou une action, quel que soit le contenu de cet événement ou de cette action. Le mimologisme est tout aussi clairement une catégorie thématique, puisque c'est le contenu de sa position dans le débat métalinguistique qui définit comme mimologique une réflexion ou une spéculation sur la nature du langage. Il y avait donc lieu de s'interroger sur la relation entre ces catégories générales, dont les unes relèvent plutôt d'une définition formelle, les autres d'une définition thématique, et la plupart, peut-être, d'une croisée de ces deux sortes de critères : ainsi, on le sait, la tragédie peut-elle se définir comme une action noble en mode de représentation dramatique, l'épopée comme une action noble en mode narratif, la comédie comme une action familière en mode dramatique, ce qui laisse une case vide pour l'action familière en mode narratif ; c'est cette case vide qu'Aristote, dans sa *Poétique*, remplit avec un genre quelque peu fantomatique, ou dont les manifestations antiques ne

sont pas parvenues jusqu'à nous, et qu'il baptise « parodie », mais que l'on tend plutôt, aujourd'hui, à trouver illustré par le roman, au moins au sens de l'anglais *novel*, « épopée comique en prose » selon Fielding – le *romance* étant à nos yeux plus proche d'une sorte d'épopée en prose sérieuse : héroïque ou sentimentale. Il y a dans ce tableau, certes rudimentaire et incomplet, mais fondamental, implicitement proposé par Aristote et adaptable à l'évolution ultérieure de la littérature, comme l'amorce d'un système général des genres littéraires passés, présents et à venir, système qui a fasciné et excité la libido théorique de toutes les époques, et qui a conduit certains à tenter de le compléter en ce sens – en particulier par l'adjonction, aux côtés des modes dramatique et narratif, d'un troisième mode assez indéfini pour englober et fédérer tout ce qui échappait aux deux autres, mais qui se trouve entrer très difficilement en cohérence avec eux : le mode dit « lyrique ». C'est à cette situation complexe, et même confuse, ou au moins bancale, que j'ai consacré en 1976 un long article, « Genres, types, modes », paru dans *Poétique* en 1977 et devenu deux ans plus tard, moyennant quelques additions, *Introduction à l'architexte*[26]. Ce petit livre ne se voulait certes pas une théorie exhaustive des genres littéraires, comme l'*Anatomie de la critique* de Northrop Frye, mais plutôt un examen historique et critique des problèmes et difficultés de toutes sortes que rencontre un tel propos. La problématique ainsi laissée en suspens fera retour un peu plus tard dans *Fiction et diction*, et dans la perspective nouvelle d'une interrogation sur les modes et les régimes de littérarité.

Le tableau des quatre genres fondamentaux traités ou évoqués par Aristote m'avait donc inopinément confronté à ce genre « mineur » de la parodie, qu'Aristote définit dans les termes que j'ai rappelés, mais dont les rares exemples cités par lui font plutôt penser aux diverses pratiques littéraires (et autres) « parodiques » au sens moderne – c'est-à-dire élargi – de ce terme : entre autres le poème héroï-comique dont le *Lutrin* de Boileau est l'un des accomplissements classiques (action bouffonne traitée en style héroïque), ou le travestissement de type scarronien *(Énéide travestie)*, qui à l'inverse traite en style bouffon une action héroïque

26. Paris, Éd. du Seuil, 1979.

empruntée à un grand texte antérieur. Par rapport aux catégories aristotéliciennes, il ne s'agissait donc plus de chercher, comme Fielding, quel genre moderne peut tenir la place assignée par Aristote à la parodie, mais plutôt de se demander comment définir et classer l'ensemble des genres que nous qualifions encore couramment, et parfois confusément, de parodiques. C'est ce travail que j'entrepris en 1979, et qui devait aboutir, trois ans plus tard, à *Palimpsestes*, sous-titré *La Littérature au second degré*[27]. C'est en effet la secondarité qui caractérise ensemble ces œuvres si diverses, qui vont de la *Batrachomyomachie* pseudo-homérique à l'*Électre* de Giraudoux ou au *Vendredi* de Tournier, et qui ont toutes pour trait commun de se greffer en quelque sorte sur un ou plusieurs textes antérieurs, dont elles empruntent soit le thème, pour le soumettre à tel ou tel mode de transformation, soit la manière (le « style »), pour l'appliquer à un autre propos. Ces deux pratiques fondamentales de transformation et d'imitation combinées à ces trois fonctions cardinales que sont les régimes ludique, satirique et sérieux me fournirent de nouveau l'armature d'un tableau à double entrée où venaient se répartir et se regrouper les innombrables manifestations de ce que je choisis alors d'appeler l'*hypertextualité*. Appellation un peu malencontreuse, entre autres parce que le terme d'*hypertexte* ne devait pas tarder, si ce n'était déjà fait, à recevoir un sens assez différent (quoique non tout à fait sans rapport) qui l'emporte aujourd'hui bien évidemment sur le mien, ce qui ouvre la porte à divers malentendus. J'ajouterai encore, au titre de l'autocritique, que ma définition d'ensemble de l'hypertexte, « texte greffé sur un texte antérieur d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », n'était pas très satisfaisante, puisqu'elle comportait un critère purement négatif qui risquait fort de ne pas constituer une condition suffisante d'application, si l'on venait à découvrir une ou plusieurs sortes de textes dérivés qui ne seraient ni des commentaires ni des hypertextes. Le critère positif qui manquait donc fâcheusement à ma définition, mais, heureusement, non à ma description, c'est que, contrairement au commentaire, l'hypertexte n'est pas *à propos*, mais *à partir* de son hypotexte, résultant toujours d'une modification, directe ou indirecte,

27. Paris, Éd. du Seuil, 1982.

de celui-ci : modification par changement de style, comme dans les travestissements, par changement de sujet, comme dans les pastiches, ou encore par transformation minimale, dans les parodies au sens strict, comme lorsque Giraudoux fait dire à l'un de ses personnages : « Un seul être vous manque et tout est repeuplé. » J'aurais donc dû dire, plus positivement : « un hypertexte est un texte qui dérive d'un autre par un processus de transformation, formelle et/ou thématique ». Il est vrai que, du coup, cette définition amendée s'applique aussi aux traductions, que je n'envisageais pas alors, mais que je devais retrouver un peu plus tard : en effet, les traductions sont bien à leur façon des hypertextes, dont simplement le principe de transformation est, ou veut être, d'ordre purement linguistique.

L'exploration du continent hypertextuel m'avait alerté sur l'existence d'un objet plus vaste, à savoir l'ensemble des façons dont un texte peut transcender sa « clôture », ou immanence, et entrer en relation avec d'autres textes. C'est cette transcendance textuelle du texte que je baptisai alors « transtextualité » : l'hypertextualité explicite et massive est une de ces façons, la citation ponctuelle et l'allusion, généralement implicite, qualifiées à cette époque d'« intertextualité », en font une autre, le commentaire, déjà mentionné, et rebaptisé *métatexte*, en est une troisième, les relations « architextuelles » entre les textes et les genres auxquels on les assigne plus ou moins légitimement en sont une quatrième, et je venais d'en rencontrer une cinquième en étudiant la première. En effet, les hypertextes établissent presque toujours avec leurs lecteurs une sorte de *contrat d'hypertextualité* qui leur permet de faire reconnaître leur propos, et ainsi de lui donner toute son efficacité : si vous écrivez une parodie de l'*Iliade* ou un pastiche de Balzac, vous avez tout intérêt à *déclarer* votre intention, qui autrement risquerait fort de n'être pas perçue, et donc de manquer son effet, comme, selon la théorie austinienne des actes de langage, une question doit d'abord faire reconnaître son statut illocutoire de question si elle veut atteindre son but perlocutoire, qui est d'obtenir une réponse. Une œuvre littéraire est elle aussi un acte de langage, et nous savons, au moins depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, l'importance de ce type de « pactes » pour la

compréhension de leur statut générique, et donc pour la pertinence de leur réception. Aussi les œuvres hypertextuelles ne manquent-elles presque jamais de se proclamer telles par le moyen d'un autocommentaire plus ou moins développé, dont le titre est la forme la plus brève et souvent la plus efficace, sans préjudice de ce que peuvent encore indiquer une préface, une dédicace, une épigraphe, une note, un prière d'insérer, une lettre, une déclaration à la presse, etc. En somme, les œuvres hypertextuelles, comme les autres mais sans doute davantage encore que les autres, recourent nécessairement aux ressources de cet ensemble de pratiques dites *paratextuelles*, auxquelles je devais consacrer en 1987 un livre intitulé, par un clin d'œil lui-même, et doublement, paratextuel : *Seuils* [28]. Un journaliste perspicace (ils le sont tous) me demanda à cette occasion si par hasard j'étais conscient d'avoir donné à ce livre, pour titre, le nom de mon éditeur ; je lui répondis évidemment que non, et qu'il venait de me révéler cette stupéfiante coïncidence ; il fut alors longuement question de Freud, des actes manqués et des lapsus révélateurs.

C'est donc un détail d'un livre qui m'avait fourni le sujet d'ensemble du suivant, et ce processus génétique en quelque sorte oblique me semble assez constant chez moi – comme il l'est peut-être chez tous, mais chacun ne peut sur ce plan témoigner que de son expérience personnelle. Toujours est-il que, de nouveau, le même genre de filiation collatérale allait me conduire de l'étude du paratexte à ce qui est, à ce jour, la dernière étape de mon parcours théorique.

Pour prendre les choses dans leur relation la plus concrète, l'enchaînement me semble avoir été à peu près le suivant. J'avais écrit dans *Seuils*, en substance, que le paratexte – qui inclut, je le précise, l'ensemble des pratiques éditoriales, ou tout au moins de leurs traces lisibles – est en somme *ce par quoi un texte devient un livre*. Je ne renie nullement cette formule expéditive, je dirais plutôt que je n'en perçus qu'après coup les implications théoriques, ou, pour employer un terme plus spécifique que je dépouille ici – comme ailleurs celui de *transcendance* – de tout accent métaphysique,

28. Paris, Éd. du Seuil, 1987.

les implications *ontologiques*, c'est-à-dire relatives aux modes d'existence des œuvres. La question que pose implicitement cette formule *(du texte au livre)* est en effet, question à la fois très simple à énoncer et très délicate à résoudre : *quelle différence y a-t-il entre un texte et un livre ?* Dans un article (« Transtextualités ») publié par le *Magazine littéraire* en février 1983, c'est-à-dire entre *Palimpsestes* et *Seuils* (mais j'étais déjà engagé dans la préparation de ce dernier), je disais, et je vais devoir me citer un peu longuement, que le paratexte est

> « … le lieu où se met en question la caractéristique essentielle de l'œuvre littéraire : son *idéalité*. J'entends par là [ajoutais-je] ce mode d'être qui lui est propre parmi les objets du monde, et plus précisément parmi les produits de l'art. Le statut ontologique d'une œuvre littéraire n'est pas celui d'un tableau, ni d'une musique, ni d'une cathédrale, ni d'un film, ni d'une chorégraphie, ni d'un happening ou d'un paysage emballé [au sens, bien sûr, où Christo emballe des monuments et, pour le moins, enclôt des paysages]. Le type d'idéalité, c'est-à-dire, je pense, le rapport entre "l'œuvre elle-même" et les occurrences de sa manifestation, est sans doute, dans chacun de ces cas, spécifique et *sui generis*. Le mode d'être de la *Recherche du temps perdu*, par exemple, n'est pas celui de la *Vue de Delft*, pour cette raison entre autres que la *Vue de Delft* "se trouve" dans une salle du musée de La Haye, tandis que la *Recherche* est à la fois partout (dans toutes les bonnes bibliothèques) et nulle part : aucun détenteur d'un exemplaire de la *Recherche* ne "possède" cette œuvre *comme* le Mauritshuis possède la *Vue de Delft*. L'œuvre de Vermeer, sans doute, transcende à sa manière le rectangle de toile peinte conservé à La Haye, mais certes pas *comme* la *Recherche* transcende les innombrables exemplaires de ses diverses éditions […], sans compter les traductions. Exemplaires, état du texte, éditions, traduction : nous voici en pleine paratextualité, et c'est à quoi je pensais en disant plus haut que l'idéalité du texte s'y questionne : d'un même coup elle s'y manifeste et s'y compromet. Elle s'y manifeste en s'y compromettant – disons d'un mot qu'elle s'y *expose*, et laissons là les détails, que j'ignore encore, pour la suite de ce travail. Mais on aura compris, bien sûr, que l'idéalité […] du texte littéraire est une nouvelle forme de transcendance : celle de l'œuvre par rapport à ses diverses matérialisations, ou "présen-

tations" graphiques, éditoriales, lectoriales sans doute : bref, tout le circuit d'un crâne à l'autre. »

J'espère qu'on me pardonne cette auto-citation, non beaucoup plus narcissique en somme que le discours qui la précédait, et que je reprends pour observer que cette page de 1983 contient en germe le thème essentiel d'un livre qui n'allait paraître qu'en 1994 : le premier volume de *L'Œuvre de l'art*, dont le titre spécifique est, comme on pouvait bien s'y attendre, *Immanence et transcendance*. Dans cet article, je ne trouve à corriger aujourd'hui que, d'une part, l'idée d'une idéalité propre au texte littéraire, m'étant avisé depuis que celui-ci partage ce statut au moins avec la partition musicale ou chorégraphique, et d'autre part, mais j'y reviens tout de suite, la confusion établie entre l'idéalité du texte et la transcendance de l'œuvre. En somme, la préparation de *Seuils* m'avait mis à l'oreille une méchante puce qui ne devait porter tous ses fruits que dix ans plus tard – si tant est qu'une puce porte des fruits –, et non sans quelques étapes intermédiaires. La première de ces étapes fut la rédaction de *Nouveau discours du récit*, qui est, comme son titre peut l'indiquer, un post-scriptum à la fois défensif et autocritique à *Discours du récit*, la deuxième fut la rédaction proprement dite de *Seuils*, et la troisième celle d'un petit recueil de quatre essais, *Fiction et diction* [29], qui m'apparaît aujourd'hui comme un ouvrage de transition – je veux dire : transition de la poétique, ou théorie de la littérature, à l'esthétique, au sens, d'ailleurs discutable et donc tout provisoire, de théorie de l'art en général.

Quand je m'interroge après coup sur les motifs de ce nouvel élargissement (après celui qui m'avait conduit de la critique à la poétique), j'en trouve deux, qui sont sans doute complémentaires. Le second est celui que je viens d'indiquer : le besoin de tirer au clair la relation entre l'idéalité du texte et la matérialité du livre [30],

29. Paris, Éd. du Seuil, 1991.

30. Cette distinction est superbement illustrée par une page de *Jean Santeuil* que je m'en veux de n'avoir pas citée à ce propos – mais il n'est jamais trop tard pour bien faire : à la veille du jour de l'An, le répétiteur de Jean, à qui celui-ci avait fait présent d'un « petit buste », lui apporte lui aussi « des étrennes. C'était un livre de Joubert. Pendant deux heures M. Beulier le lut avec Jean ; quand ils eurent fini

ou plus généralement de ses manifestations orales ou écrites. Mais le premier – le plus fondamental et sans doute le plus simple à formuler –, c'est que, si l'on considère la littérature comme un art, ou l'œuvre littéraire comme une œuvre d'art, ce qui est sans doute une opinion très largement partagée, et si l'on en tire la conséquence, un peu moins répandue, mais qui fut mon propos dès l'origine, de la traiter effectivement comme telle, il doit bien venir un moment où l'on éprouve le besoin d'affronter pour elle-même et pour soi-même, fût-ce après bien d'autres, la question plus vaste : « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? » – ne serait-ce que pour répondre à la question, en quelque sorte intermédiaire : « En quoi l'œuvre littéraire est-elle une œuvre d'art ? », ou, dans les termes, équivalents, de Jakobson, « Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? » C'est cette question intermédiaire qui fait l'objet du premier chapitre, bien transitionnel en cela, de *Fiction et diction*, chapitre qui donne son titre au recueil. Ma réponse, heureusement (je l'espère) plus pertinente qu'originale, était que l'œuvre littéraire est « un objet verbal à fonction esthétique », et donc que la littérature est l'art de produire des objets verbaux à fonction esthétique. C'est évidemment la version spécifiée de ce qui sera la définition plus générale de *L'Œuvre de l'art* : « Une œuvre d'art est un artefact à fonction esthétique. »

Je viens d'indiquer deux motifs plausibles de cette nouvelle étape, mais je dois encore en invoquer un troisième, dont le facteur déclenchant est sensiblement antérieur, ce qui révèle une assez longue durée d'incubation intellectuelle. À l'automne 1980, candidat sans illusions et sans lendemain à une chaire au Collège de France, j'eus le plaisir de rencontrer, entre autres, quelques-uns des « scientifiques » (au sens « dur » du terme) membres de cette belle institution, à qui je devais successivement exposer, en variant le ton, mon programme de recherche et d'enseignement. La plupart d'entre eux m'écoutaient d'une oreille distraite et d'une attention plutôt flottante, leur choix étant d'ailleurs déjà fait, et bien fait.

[…], au moment où Jean regardant le livre disait : "Aucun cadeau ne m'a fait plus de plaisir", M. Beulier reprit le livre, le mit dans sa serviette et ne le rapporta jamais. En ayant donné tout le sens, l'âme, le secours moral à Jean, il lui en avait tout donné… » (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1971, p. 269).

L'un d'eux pourtant, que je n'avais jamais revu depuis nos lointaines années communes rue d'Ulm, le physicien Pierre-Gilles de Gennes, déjà futur prix Nobel, me fit une question qui me donna un peu à réfléchir sur le moment, et beaucoup à ruminer pendant les années qui suivirent. Mon programme, donc, s'intitulait « Théorie des formes littéraires » – titre que je supposais moins ambigu pour des esprits un peu éloignés de cette spécialité, si c'en est une, que son synonyme (pour moi) « Poétique ». L'ambiguïté se manifesta là où, naïvement, je ne l'attendais pas. En bon scientifique, de Gennes me demanda tout de go de lui exposer, brièvement si possible, « ma » théorie de la littérature. Ayant toujours tenu *la* théorie de la littérature pour une discipline neutre (l'étude générale des formes littéraires) plutôt que comme une hypothèse explicative engagée, je restai à peu près sans voix, m'aliénant du même coup et définitivement la sienne, méditant à part moi la différence de sens (et de force) du mot « théorie » dans ces deux champs, accusant tout aussi *in petto* mon interlocuteur de transfert conceptuel inconsidéré, mais devant bien m'avouer que je ne disposais effectivement pas d'*une* théorie de la littérature, et que ne voyais même pas bien en quoi pouvait consister une telle chose. Pendant plusieurs années, donc, le sentiment de cette lacune dut cheminer souterrainement en moi, jusqu'au jour où je compris qu'en ce domaine, « théorie » pouvait au sens fort signifier : essai, sinon d'explication, au moins de *définition*, et donc tentative de réponse à ladite question « Qu'est-ce que… » – fût-ce sous la forme (j'y reviens) « Quand y a-t-il… » Une fois identifiée cette question, « ma » réponse, que j'ai déjà indiquée plus haut, s'imposa d'elle-même pendant l'hiver 1986-1987, un peu tard pour la communiquer à qui l'avait demandée, et qui assurément ne s'en souciait guère. Cela s'appelle, je crois, l'esprit de l'escalier.

Avant de quitter ce terrain spécifique – celui de l'œuvre littéraire –, je voudrais tenter de dissiper un ou deux malentendus dont je suis sans doute responsable faute de m'être assez clairement expliqué. Dans le chapitre éponyme de *Fiction et diction*, je distinguais deux régimes de littérarité : le premier, que j'appelais « constitutif », concerne les textes (écrits ou oraux) tenus pour ainsi dire *a priori* pour littéraires, du fait de leur appartenance générique

ou formelle : par exemple les textes de fiction (aujourd'hui, typiquement, les romans ou nouvelles), ou de poésie (malgré le caractère devenu de plus en plus flou, depuis un bon siècle, du critère définitionnel de la poésie), sans compter tous ceux, comme les épopées ou tragédies de l'époque classique, qui présentent ces deux caractères à la fois : de même que, « bon » ou « mauvais », un tableau, par définition, est toujours de la peinture et un opéra toujours de la musique, « bon » ou « mauvais », un roman, un poème ou un drame identifié comme tel est toujours tenu pour une œuvre littéraire, la « mauvaise » littérature ne pouvant manquer, ne serait-ce que pour une raison logique évidente, d'être de la littérature ; le second régime, que j'appelais « conditionnel », concerne des textes dont le caractère littéraire dépend plus fortement d'une attention [31] d'ordre très *grosso modo* esthétique. Un ouvrage d'histoire ou de philosophie n'est reçu comme une œuvre littéraire que dans la mesure où son lecteur lui accorde une attention esthétique – par exemple (et pour parler vite) stylistique, comme il advient souvent pour Tacite ou Michelet en histoire, pour Platon ou Nietzsche en philosophie – et comme il peut d'ailleurs advenir à tout autre, selon le goût de chacun. De ce fait, le caractère « littéraire » de telles œuvres ne peut manquer de fluctuer au gré des conditions, individuelles ou collectives, de « réception » : ce que l'un tient pour une page d'histoire ou de philosophie relevant des critères de validité propres à ces disciplines intellectuelles, un autre l'appréciera comme un texte littéraire, c'est-à-dire comme un objet esthétique, dont la relation à quelque « valeur de vérité » importera moins que la puissance de séduction – ce qui l'autorisera par exemple à l'ad-

31. Je parlais alors un peu imprudemment d'*appréciation*, et même (*op. cit.* p. 27) de *satisfaction* esthétique, sans égard pour la distinction, établie ultérieurement, entre *appréciation* et *attention*. Il est certainement excessif de faire de la *satisfaction* esthétique le critère des littérarités conditionnelles, car une appréciation négative (« Ce texte n'est pas beau ») est tout autant l'indice d'une relation (c'est-à-dire d'abord d'une attention) esthétique à un texte. La formule la plus prudente consiste donc à définir la littérarité conditionnelle par le fait d'accorder à un texte, quel qu'il soit, une *attention* esthétique, définie elle-même par la *question* « ce texte me plaît-il (esthétiquement) ? » La réponse, c'est-à-dire l'appréciation, peut être dès lors positive ou négative, la relation au texte n'en sera pas moins d'ordre esthétique. On peut donc bien définir les littérarités conditionnelles (ou attentionnelles) par la nécessité d'une appréciation personnelle, mais à condition de ne pas assimiler appréciation et satisfaction.

mirer sur un plan tout en le dépréciant, voire en le condamnant, et le plus souvent en le négligeant sur l'autre. Mais ce caractère conditionnel ne diminue en rien l'intensité de la relation esthétique en jeu ; peut-être même ne la rend-il que *plus* intense : ce que je crois être, à la limite, le *seul* à aimer, j'ai quelque motif (sans doute peu rationnel, mais d'autant plus fort) de l'aimer davantage.

Les littérarités conditionnelles ne sont donc nullement, pour moi, des littérarités de second rang ou de moindre degré, bien au contraire, et je verrais assez bien là un cas particulier de la différence entre les « objets esthétiques » en général (un arbre, un animal, un paysage), qui ne sont tels que de manière attentionnelle, et les œuvres d'art, qui le sont de manière intentionnelle et dans une large mesure institutionnelle : à l'égard des premiers, l'investissement du contemplateur est souvent plus intense qu'à l'égard des secondes, dont le pouvoir de séduction peut souffrir du fait même de sembler plus voulu. La séduction involontaire, ou qui semble telle, est souvent plus efficace que l'autre : pour plaire (puisque c'est de cela qu'il s'agit), l'art doit, comme on dit, « cacher l'art » ; la nature, quant à elle, n'a rien de tel à cacher, puisqu'elle ne nous fait sur ce plan, comme dit Kant, « aucune faveur », et n'attend donc rien de nous en retour : c'est nous qui, sans qu'elle ait rien sollicité, la « recevons avec faveur » [32]. Contrairement à ce que l'on a dit [33], il n'y a donc, dans l'ordre des termes *fiction* et *diction* (si on les tient, en simplifiant beaucoup, pour synonymes, ou emblématiques, de *constitutif* et *conditionnel*, ou d'*intentionnel* et *attentionnel*), aucun ordre de « préséance » – ce qui, je pense, n'aurait guère de sens ; et quant à l'ordre de *préférence* – s'il fallait en marquer un –, il serait assez facilement, pour moi, l'inverse : j'ai toujours été plutôt réfractaire à l'idée que le roman fût *le* genre littéraire par excellence, et, pour des raisons mémorablement énoncées par Valéry (pourquoi la marquise ? pourquoi à cinq heures ?), l'invention fictionnelle me semble souvent plutôt oiseuse, et ce à proportion de ses efforts, plus ou moins adroits et plus ou moins discrets, pour motiver son arbitraire [34]. Ce point me sépare évidemment de

32. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 58.

33. Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 269-273.

34. Voir « Vraisemblance et motivation », in *Figures* II.

la position de Käte Hamburger [35], pour qui le champ de la *Dichtung* se réduit en somme à celui de la fiction narrative et dramatique et, déjà plus problématiquement, de la poésie lyrique, sans qu'on sache trop quel statut elle accorde aux formes – y compris la fiction à la première personne – qui n'y ressortissent pas, et qu'elle semble plutôt encline à exclure. Autant que je puisse reconstituer ce cheminement, c'est à partir de, et en réaction à cette thèse rencontrée en 1985, thèse excessive, mais stimulante par son excès même, que j'en vins à la distinction susdite entre littérarités constitutives (en gros, celles qu'elle assume) et conditionnelles (celles qu'elle exclut) : façon, en quelque sorte, de substituer une théorie dualiste (deux régimes de littérarité) à un duel de théories, l'« essentialiste » (d'Aristote à Hamburger) et la « conditionaliste », qu'illustre à sa façon la formule de Goodman (se demander non « What is art ? », mais « *When* is art ? ») – certaines littérarités relevant plutôt du *what*, d'autres plutôt du *when*, sans prévalence de principe des premières sur les secondes.

Sur ce malentendu d'assez vaste amplitude s'en greffent un ou deux autres, plus spécifiques. Le premier concerne le genre de l'autobiographie, qui me semble *en principe* relever du régime conditionnel, de littérarité par *diction* plutôt que par *fiction* (en ce sens que raconter sa vie ou – si l'on veut annexer ceci à cela – tenir son journal n'est pas *a priori* produire une œuvre littéraire, comme écrire un drame ou un roman), mais en fait plus proche que bien d'autres du régime constitutif pour des raisons que l'on perçoit bien, au moins depuis Rousseau et Chateaubriand. Ces raisons, Jean Prévost les a désignées d'une manière qui me dispensera de bien des arguments en parlant des « choix spontanés, déformations insensibles de la mémoire [qui] donnent à chacun de nous son esthétique naturelle ; le moins artiste des hommes serait artiste malgré lui dans ses Mémoires » [36]. Selon cette remarque, sans

35. Voir plus loin « Une logique de la littérature », p. 323.

36. Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*, Paris, Mercure de France, 1951, p. 92. Cette remarque porte d'ailleurs sur l'autobiographie rétrospective et non sur le Journal de notation immédiate, auquel manque justement, dit Prévost à propos de celui même de Stendhal en 1804, « l'emploi du souvenir ». Mais on pourrait éventuellement trouver dans l'acte diariste *d'autres* ressorts de séduction.

doute un peu optimiste, l'autobiographie pourrait même figurer par excellence le genre littéraire selon mon cœur, puisqu'il comporterait de manière en quelque sorte constitutive le critère paradoxal – et, pour moi, précieux – d'une *articité involontaire* : l'autobiographe, ou *l'écrivain malgré lui*. Il ne faut sans doute pas prendre à la lettre une telle formule, car le genre a depuis longtemps perdu, au moins dans le champ de la littérature professionnelle, sa (toute relative) naïveté sans toujours y gagner en charge esthétique, mais elle suffit peut-être à me montrer aux antipodes de tenir l'autobiographie pour un genre esthétiquement mineur, comme on m'en a bizarrement accusé – je cite : « Gérard Genette, qui a le mérite dans *Fiction et diction*, de poser la distinction essentielle entre ces deux figures, écarte lui aussi [l'autre étant… Jean-Paul Sartre] la seconde du champ de la littérature, ou du moins de son champ de prédilection. Voilà toujours un point de commun entre les deux théoriciens de la littérature : l'autobiographie n'est pas une forme légitime. Aussi ont-ils eu, toute leur vie, une certaine idée de la littérature, comme d'autres, une certaine idée de la France. »[37] J'espère que, « là où il est », comme on dit, l'auteur des *Mots* savoure autant que moi ce diagnostic inspiré : ça nous fera encore un « point de commun ». Je suis toujours un peu surpris de l'obstination que mettent souvent, aujourd'hui, les spécialistes d'un objet, par exemple d'un genre, et spécifiquement, en l'occurrence, du genre autobiographique, à poser cet objet, et indirectement eux-mêmes, en victimes d'on ne sait quel ostracisme généralisé, comme si l'on ne pouvait valoriser son propos, et donc se valoriser soi-même, sans le, et *se*, proclamer persécuté de tous côtés par l'hydre conspiratrice de quelque idéologie forcément dominante. Pour l'autobiographie, genre aujourd'hui prospère s'il en fut, le titre savamment ambigu de *L'Autobiographie en procès* traduit assez bien cette forme retorse de *captatio benevolentiæ* – car il y a là, sans doute, et depuis Rousseau lui-même – et Chateaubriand, donc ! – autant, sinon plus, de lieu commun rhétorique que d'authentique délire, comme si plaider, voire revendiquer la méconnaissance publique tendait aujourd'hui à remplacer l'argument classique de justifica-

37. Jacques Lecarme, « L'hydre anti-autobiographique », in *L'Autobiographie en procès*, sous la direction de Philippe Lejeune, Université Paris X, 1997, p. 36.

tion par l'importance, ou ce que Montesquieu [38] ne craignait pas d'appeler « la majesté de [son] sujet ». Philippe Lejeune lui-même illustre un peu cette attitude en dénonçant [39] « un siècle de résistance [au sens freudien] à l'autobiographie » depuis le fameux article de Brunetière (1888) sur la « littérature personnelle ». Cet article était en effet outrageusement négatif, mais je ne suis pas sûr qu'il ait vraiment donné le ton pour un siècle : quelques citations bien choisies ne font pas une statistique. Lejeune relève aussi, cette fois chez Thibaudet, une formule (« C'est l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers ») qu'il juge méprisante, et propre à « exclure l'autobiographie du champ de l'art » – en l'excluant, bien sûr, de celui de la littérature. Je refuse pour ma part une telle exclusion, tenant les œuvres de « diction » pour aussi littéraires que les œuvres de fiction. Je suppose que le fait de prêter aux premières une littérarité « conditionnelle », et non « constitutive » comme celle de la fiction, me situe en apparence quelque part entre Lejeune et Thibaudet – ce qui n'est pas encore une trop mauvaise place, mais encore une fois, le conditionnel n'est pas pour moi un régime esthétiquement mineur. Je crois partager avec Lejeune le refus de toute « hiérarchie » esthétique [40], et je récuse en particulier l'idée sous-jacente, si elle l'est, à la formule de Thibaudet, d'une supériorité du roman ; *si elle l'est :* je n'en suis pas tout à fait sûr, et je pourrais bien reprendre cette formule à mon compte dans un sens axiologiquement neutre, voire laudatif – éprouvant sans doute quelque prédilection pour (si une telle chose existe) « l'art de ceux qui ne sont pas artistes ». Quoi qu'il en soit, je réaffirme une dernière fois mon goût pour ce genre (que d'ailleurs, ici même…), pour autant du moins qu'on puisse apprécier esthétiquement autre chose que des œuvres singulières ; je pense, malgré Croce, qu'on le peut, mais ce point déborde ici mon propos.

J'en dirais volontiers autant de cet autre genre, ou espèce du précédent, qu'on nomme depuis quelques années – au moins depuis que j'ai emprunté ce terme au prière d'insérer de Serge Doubrovsky

38. Préface de *L'Esprit des lois*.
39. Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie*, Éd. du Seuil, 1998, p. 11-25.
40. Voir ici même « Quelles valeurs esthétiques ? », p. 63.

pour *Fils*, pour l'appliquer à la *Recherche du temps perdu* [41] – l'*autofiction*. Si expéditive et contestable soit-elle, une telle application suffit peut-être à montrer, de nouveau, qu'il ne s'agit pas là, pour moi, d'une pratique méprisable. Je la définissais, je le rappelle, comme productrice de textes qui à la fois se donnent, formellement ou non, pour autobiographiques, mais présentent, avec la biographie de leur auteur, des discordances (plus ou moins) notables, et éventuellement notoires ou manifestes, comme celle qui sépare la vie de Dante de « sa » descente aux Enfers, ou celle de Borges de « sa » vision de l'Aleph. D'où – soit dit en passant – mon hésitation à appliquer à l'œuvre même de Doubrovsky le terme que je lui emprunte : un texte qui se qualifie lui-même d'auto*fiction* ne répond évidemment pas à *ma* définition du genre – toute hypothèse mise à part sur le caractère fictionnel ou non de ce qu'il raconte ; bien des querelles tiennent à cette incertitude conceptuelle, dont on ne peut sortir, bien ou mal, qu'en précisant à chaque fois à quelle définition on se réfère, et je ne prétends nullement que la mienne soit la seule recevable [42]. Quant à la *Recherche*, on ne peut certes pas dire qu'elle se donne *formellement* pour autobiographique, mais on sait qu'elle ne fait rien (dans son texte) pour écarter cette qualification, et que son paratexte est équivoque à souhait. Et que ce type de textes revête un statut (plus ou moins) contradictoire n'a certes, pour moi, rien de dépréciatif, non plus bien sûr que le terme, délibérément paradoxal, dont on le désigne ; non plus que le caractère souvent précaire de ce statut, qui tient lui-même à son caractère dans une large mesure paratextuel : effets de titre, de nom d'auteur, de déclarations liminaires ou périphériques, etc., que la postérité s'arroge souvent le droit de modifier en modifiant notre connaissance des faits, ou notre structuration du champ conceptuel. Rien n'est plus sujet à révisions, anthumes ou posthumes, que la définition générique revendiquée par une œuvre [43] : on sait que Balzac

41. *Palimpsestes*, p. 293 ; j'y suis revenu plus longuement dans « Le paratexte proustien », communication au colloque « À la recherche du texte », New York, décembre 1984, publiée dans *Études proustiennes* VI, Paris, Gallimard, 1987, p. 29-32, et encore dans *Seuils*, p. 278-279. Cela fait un peu trop, mais apparemment pas assez.

42. Voir par exemple Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* 107, septembre 1996.

43. Voir *Seuils*, p. 89-97, et *L'Œuvre de l'art* II, p. 200-222.

déniait aux siennes la qualité de *romans* – et quel sort nous avons fait à cette dénégation. Le statut de la *Recherche*, qui se gardait pour sa part d'en revendiquer aucun de façon claire, a longtemps hésité entre celui de l'autobiographie et celui de la fiction avant de se stabiliser, si l'on peut dire et si c'est le cas, dans la position essentiellement mixte ou ambiguë qu'on lui reconnaît aujourd'hui [44], et qu'on pourrait aussi bien attribuer aux *Mémoires d'outre-tombe*, dont certaines parties laissent encore pour le moins dubitatifs leurs commentateurs. En vérité, toute autobiographie comporte, presque inévitablement, une part d'autofiction, souvent inconsciente ou dissimulée, et je vois mal comment on pourrait apprécier l'une sans apprécier l'autre – dans la mesure du moins où l'on peut porter à un genre ou une espèce un sentiment qu'on devrait peut-être réserver à des œuvres singulières – mais ceci, je l'ai dit, est un autre sujet. Quoi qu'il en soit de nouveau, si j'accorde une égale valeur de principe aux littérarités par fiction et par diction, et si je place – pour le dire de manière hautement simplette – l'autobiographie à mi-chemin de diction et fiction, et l'autofiction à mi-chemin de l'autobiographie et de la « pure » (? [45]) fiction, je vois mal qu'il y ait là motif à rejeter qui que ce soit dans les ténèbres extérieures.

Ce premier chapitre de *Fiction et diction*, et davantage encore le dernier, « Style et signification », témoignent entre autres – on vient de le voir – d'une rencontre qu'il faut bien dire tardive, celle de la théorie de l'art de Nelson Goodman. Rencontre tardive, puisque *Languages of Art* date de 1968, mais on sait que l'un des charmes de la vie intellectuelle française consiste à découvrir fort après coup certaines contributions étrangères, et d'en faire un profit, et surtout un état, d'autant plus grands qu'il nous aura fallu plus de temps pour nous en aviser : cela aussi s'appelle l'esprit de l'escalier, mais cela vaut peut-être mieux que pas d'esprit du tout. C'est donc, sauf erreur, courant 1986, après l'achèvement de

44. Voir Dorrit Cohn, « L'ambiguïté générique de Proust », *Poétique* 109, février 1997.

45. Ce point d'interrogation tient au fait, évident pour tous, que toute fiction comporte, et se nourrit, d'innombrables éléments de « réalité » – entre autres autobiographique, comme les critiques en mal de copie, et plus encore les interviewers en peine de questions, ne se lassent pas de le soupçonner.

Seuils, que je me plongeai, et plongeai mes valeureux étudiants, dans l'étude de ce livre difficile mais fondamental, qui apportait à mes intuitions sur le statut des œuvres d'art quelques confirmations gratifiantes et, surtout, quelques éclaircissements décisifs. L'esthétique dite « analytique », dont je découvris d'autres contributions vers la même époque, fut dès lors le point d'appui, tantôt positif, tantôt négatif, de ma propre réflexion, et *L'Œuvre de l'art* en porte largement la trace.

Le propos de son premier volume [46] est donc de tirer au clair la question des modes d'existence des œuvres d'art, que je partage, dans les termes de Goodman, en deux régimes fondamentaux : l'*autographique*, qui est pour moi celui des œuvres « consistant » en des objets matériels, comme celles de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture artisanale, et l'*allographique*, qui est celui des œuvres consistant en des objets idéaux, comme celles de la littérature, de la musique, ou de l'architecture sur plans. Je dois préciser que le terme de « régime », et surtout les notions d'« objet matériel » et « d'objet idéal », sont étrangers à la pensée de Goodman, et constituent de ma part un rapprochement [47] avec les analyses husserliennes qui ne s'accorde guère à ses partis pris philosophiques. Mais ce désaccord n'est certes pas le seul. En effet, il m'est apparu chemin faisant que ce statut ontologique ne suffit pas à rendre compte de l'existence des œuvres, car les œuvres, de bien des façons, transcendent l'objet, matériel ou idéal, en lequel elles semblent consister : ainsi, certaines œuvres de peinture, comme si souvent celles de Chardin, consistent, non pas en un, mais en plusieurs tableaux, qui en donnent plusieurs « répliques », si bien que l'œuvre trouve son vrai lieu – comme le mythe selon Lévi-Strauss – quelque part *entre*, ou *au-delà de* ses multiples versions, et ce fait de pluralité se retrouve évidemment dans tous les arts, par exemple en littérature (voyez *La Tentation de saint Antoine* ou *Le Soulier de satin*) ou en musique (voyez *Boris Godounov* ou *Petrouchka*). Ou encore, certaines œuvres – ici encore, à quelque art qu'elles appar-

46. *L'Œuvre de l'art*, 1 : *Immanence et transcendance*, Paris, Éd. du Seuil, 1994.

47. Déjà suggéré par James Edie, « La pertinence actuelle de la conception husserlienne du langage », in collectif *Sens et existence. En hommage à Paul Ricœur*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.

tiennent – nous sont parvenues, par accident ou par abandon, dans un état lacunaire ou d'inachèvement, et cette incomplétude ne nous empêche pas d'avoir à ces œuvres une relation capable, en quelque sorte, de déborder l'objet partiel qui en subsiste, comme la *Vénus de Milo* sans ses bras, ou *Lucien Leuwen* sans sa troisième partie ; il arrive même souvent que nous ayons quelque relation *in absentia* avec une œuvre entièrement disparue, comme l'*Athéna Parthénos* de Phidias ou le phare d'Alexandrie, que nous ne connaissons que par ouï-dire, ou, plus souvent encore, avec tel tableau que nous ne « voyons » qu'en reproduction, ou tel roman que nous ne « lisons » qu'en traduction : autant de présences partielles ou indirectes qui n'annulent pas tout à fait notre relation esthétique à ces œuvres. Ou enfin, certaines œuvres, ou plutôt sans doute faut-il dire *toutes* les œuvres, sans même subir la moindre modification dans l'objet qui les manifeste, changent constamment de signification, et donc de fonction esthétique, à mesure que l'histoire modifie leur public : c'est ce qui donne toute sa portée à la célèbre fable de Borges, « Pierre Ménard auteur du *Quichotte* » : le même texte change de sens selon qu'on le reçoit comme produit par un auteur espagnol du début du XVII^e^ siècle, ou par un auteur français du début du XX^e^ – ce qui signifie entre autres que le même texte ne produit pas le même effet sur ses lecteurs contemporains et sur leurs lointains descendants à trois siècles de distance, ce fait valant lui aussi, bien sûr, pour tous les arts.

De ces diverses manières, les œuvres transcendent donc l'objet dans lequel elles *résident* plutôt qu'elles n'y *consistent*, et que j'appelle, pour rendre compte de cette restriction, leur « objet d'immanence » : ainsi, l'œuvre littéraire transcende son texte, comme l'œuvre picturale transcende son tableau, comme l'œuvre musicale transcende sa partition et ses exécutions. Cette notion est évidemment tout à fait étrangère à Goodman, pour qui, par exemple, l'œuvre littéraire s'identifie absolument et sans reste à son texte, ce qui entraîne inévitablement que la moindre modification de celui-ci, et en particulier une traduction en une autre langue, détermine une nouvelle œuvre, comme chaque réplique du *Bénédicité* de Chardin constitue une œuvre à part entière, et non une nouvelle version de la même œuvre, ou comme une simple transposition ou transcription d'une œuvre musicale constitue une nouvelle œuvre

musicale. Je reconnais volontiers qu'il s'agit là d'un simple désaccord sur les définitions, qui sont libres, et que celle de Goodman est la seule qui puisse convenir à sa philosophie nominaliste, mais il me semble que l'usage impose des définitions plus larges, ou plus souples, qui tiennent compte de ce « jeu » entre l'œuvre et son objet d'immanence. Ce jeu accompagne, ou plutôt il constitue toute la vie des œuvres, c'est-à-dire notre relation à elles, relation mouvante et sans cesse modifiée par l'histoire – cette histoire sur laquelle la théorie goodmanienne de l'art me semble faire une impasse onéreuse et difficile à soutenir. L'art, comme production et comme réception, est à mon sens et de part en part une pratique historique, et une théorie de l'œuvre doit en tenir compte dès l'abord, c'est-à-dire dès la définition de son objet, sous peine d'en manquer tout le fonctionnement ; je me sens donc, sur ce point – puisque la « philosophie analytique » est une maison qui comporte plus d'une demeure – plus proche d'Arthur Danto que de Nelson Goodman, même si, du premier (je vais y revenir), je ne partage pas la définition de l'art, et donc la vision de son histoire, et de sa présumée « post-histoire », qui en découle. C'est cette dimension historique qui impose, à mes yeux, la notion de « transcendance », notion qui n'est pas un appendice superfétatoire, mais qui ouvre l'œuvre à sa fonction, c'est-à-dire à sa réception. J'observe au passage que c'est une nécessité du même ordre qui m'avait poussé trente années plus tôt à sortir de la « clôture du texte » chère à certains tenants du premier structuralisme, ou plutôt aux premières interprétations du principe structuraliste fondamental, que nous devons somme toute (si j'en crois Jakobson) à Georges Braque [48], selon lequel les relations entre les termes sont plus pertinentes que les termes eux-mêmes : ce principe de relation ne peut, sans se contredire lui-même, se restreindre à un objet séparé de son contexte, c'est-à-dire de son champ d'action. Comme Umberto Eco l'avait bien perçu et exprimé dès 1962, l'œuvre d'art n'est une *œuvre*, c'est-à-dire un acte, qu'en tant qu'elle est *ouverte* [49] : ouverte sur

48. « Je ne crois pas aux choses, mais aux relations entre les choses » (cité par Jakobson, *Selected Writings*, I, p. 632).

49. La formulation d'Eco est en fait, par la réciproque : « Une œuvre est *ouverte* aussi longtemps qu'elle reste une *œuvre* » (*L'Œuvre ouverte*, 1962, trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 136).