

Tractatus	Cahiers I	II	III
Guy Vincent			

LIVRE 1

Préambule

Ce traité vise une représentation simplifiée des faits littéraires afin de mettre à jour les articulations de l'ensemble. Les preuves sont moins dans les documents que dans la cohérence et l'enchaînement entrevus. C'est à une progression que l'on est convié. Cette dernière va de l'établissement de repères à la déduction de mouvements possibles, grâce à une méthode constante qui est de renvoyer toujours l'étude à un plan, lequel est un prodigieux révélateur de ces phénomènes par essence idéaux.

Certes, nous sommes dans la même position que ces premiers cartographes grecs qui tentaient de donner une forme aux côtes terrestres et une place aux différents continents. Notre effort de représentation a le même aspect approximatif et candide. Ce n'est pas encore une géographie même si l'usage -restreint et allusif d'une certaine géométrie s'y aperçoit, celle qui émane des travaux de R. Thom. Il y aurait mieux à faire avec de tels instruments conceptuels, nous ne l'ignorons pas, mais notre démarche reste pour l'heure bien unique.

Le but poursuivi : construire une représentation théorique suffisante pour être vraisemblable et surtout pour suggérer l'existence de faits mal délimités jusque là ou mal corrélés.

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

Enfin, ce traité n'a de valeur que s'il suscite l'idée que la littérature présente dans ses manifestations de quoi l'apparenter à une phénoménologie de la réalité. Si tel est le cas, cela revient à dire que la littérature, à sa façon, pose l'existence d'une réalité extérieure dont elle traduit mouvements et hésitations.

TRAITE de LITTERATURE

- Livre I - (Modèles)

1.1.1.

La littérature suppose une activité (plus qu'une bibliothèque), dont la diversité déjoue la compréhension, à moins que son activité ne ressemble à d'autres activités. Nous la décrirons pour cette raison comme un lieu où des dynamismes s'affrontent et où se développent, selon des règles simples, des formes incessantes. Notre problématique est donc : en quoi la littérature souscrit à une objectivité et non à une autoréférence?

1.1.2. Elle se présente principalement sous 3 aspects:

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

Ces 3 ensembles se partagent le champ littéraire.

1.1.3 Ils l'orientent aussi. Le premier (M) est le plus ancien et semble surgir du tréfonds de l'imaginaire mythique. Il se compose de tout texte apparenté de près ou de loin à quelque attraction mythique. Le deuxième (V) renvoie le texte vers le langage dans son usage social ou réel, induit un engagement ou un but avoué. Le troisième (E) est l'affirmation d'une nouveauté extérieure, non représentée mythiquement ou formellement jusque là, comme peut l'être un témoignage. Son unicité est exemplaire.

1.1.4 Les formes que peuvent adopter ces trois ensembles sont multiples. Aucune d'elles n'est spécifique à un de ces ensembles. Elles appartiennent aux trois, sans que l'on puisse observer de préférence absolue (seulement des tendances ?). On ne peut donc partir d'elles pour construire le champ littéraire.

1.2.1 Les trois ensembles de textes correspondent à trois directions ou moyens de fabriquer le champ littéraire. Entre ces trois axes, l'œuvre littéraire trouve sa place et s'inclut dans un des ensembles cités.

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

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

Le troisième est d'ordre local, niant toute identité antérieure, asymétrique quant à son essence; il projette un discours volontairement à l'écart, et s'impose comme tel. Nul ne lui ressemble totalement.

1.2.2. Trois images peuvent représenter ce phénomène et le rendent compréhensible.

- la première est celle d'un tourbillon attirant à soi de ses cercles concentriques.

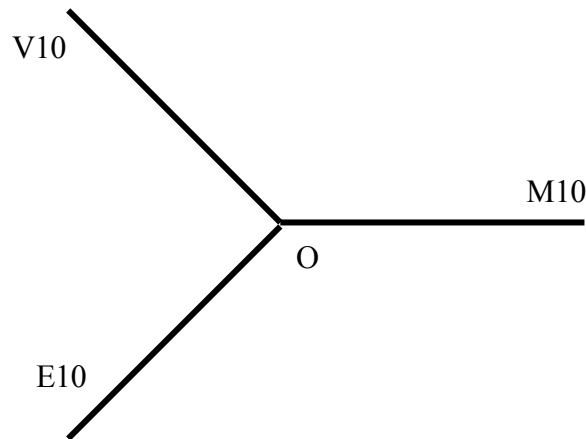
Mouvement centripète pour l'Ensemble M.

- la deuxième est celle de strates superposées et rabattues sur un même plan choisi.

Mouvement de traversée et d'application pour l'ensemble V.

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

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



- 1.2.4 M et E sont deux pôles antinomiques; V rassemble certains aspects de M et E.
En filigrane, il faut imaginer M comme un tourbillon, V comme une série de strates, E...
- 2.1.1 Différentes valeurs peuvent être apposées sur ces axes par lesquelles la position d'une œuvre sera déterminée : la valeur absolue (graduée par convention à 10) est inaccessible; l'œuvre y tend comme vers un point transfini, infinitisant l'écart mais l'affirmant aussi. Cela correspond à un centre absolu et à un seuil au-delà duquel le champ littéraire s'achève.
- 2.1.2 Pour M, la valeur 10 reviendrait à faire d'une œuvre à fond mythique un texte sacré, religieux, intouchable, dotée d'une vertu éternelle, digne d'être psalmodié...etc. En ce sens, l'œuvre n'est plus littéraire mais d'essence religieuse, et connaît d'autres contraintes sur cet autre plan.
- 2.1.3 Pour V, la même valeur amène aussi l'œuvre à changer de plan. Lorsqu'elle n'est que réelle, fonctionnelle, pratique à l'excès, l'œuvre devient un usage, un manuel, une illustration, c'est-à-dire, un traité. La polysémie y est plus réduite et un domaine précis est défini.
- 2.1.4 Enfin E, porté à sa limite, renvoie à une œuvre tellement solipsiste tant par ses thèmes, son allure que son vocabulaire ou ses sujets, bâtie sur rien de préexistant que l'on peut à peine l'imaginer. Elle tient de l'hapax généralisé, ce qui nuit à la fonction littéraire de communiquer, et cela la fait basculer dans un autre plan plus proche de la folie, ou de l'inexistence littéraire, mais aussi proche d'un autre type de communication comme la musique.
- 2.2.1 Les autres valeurs sur ces trois axes peuvent se construire autour d'une articulation centrale (donc à mi-chemin, notée 5), qui coupe le champ littéraire de façon indiscutable : c'est le moment où le créateur découvre que son activité est gratuite, injustifiable, ne peut s'imposer que par un acte de foi en son œuvre que rien ne certifie. Jusque là , il écrit grâce à des circonstances moyennes (psychologiques et matérielles) liées à l'existence de destinataires réels ou potentiels.
Cette valeur "5" est donc le passage d'un stade "inconscient à un stade "conscient".
- 2.2.2 La valeur "10" par rapport à la valeur "5" n'indique en rien une supériorité : l'œuvre approchant "10" peut être inférieure à l'œuvre jouxtant "5".
Aucune hiérarchie n'est ici en cause ; seul l'établissement d'un champ est visé, à savoir un espace fibré, permettant le repérage.

2.2.3 Lorsqu'écrire est une activité "inconsciente", c'est-à-dire que ne se pose pas la question du sens de l'écriture, deux pôles la caractérisent : l'un est culturel, l'autre biologique.

2.2.4 On peut écrire selon ce que l'on a appris à l'Ecole (érudition), ou par formation personnelle (autodidacte), en raison d'un savoir transmis que l'on poursuit, entretient, développe, etc. Valeur : 1

On peut écrire en fonction d'un goût social momentané, d'une atmosphère intellectuelle inclinant vers le traitement d'un certain thème, en vertu d'une mode liée à une classe sociale, classe d'âge...etc. Valeur : 2.

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

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

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

2.3.2 Lorsqu'il y a "déguisement", l'écrivain se sert d'une image secrète et intime qui l'amène à poursuivre son œuvre. Cette image peut être allégorisée. Elle est le plus souvent "analogie" à valeur heuristique essentielle, que nous notons 6.

En outre, si l'analogie a servi et si l'écrivain n'ose la renvoyer et en donner les limites, c'est à une "justification" idéologique que nous sommes conviés. L'écrivain déguise toujours son activité du charme de l'image, mais il s'explique par elle, et cela lui tient lieu de preuve suffisante. Valeur : 7.

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

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

3.1.1 Le graphe suivant donnera une vue d'ensemble

Valeur 10

Ensembles M - V - E

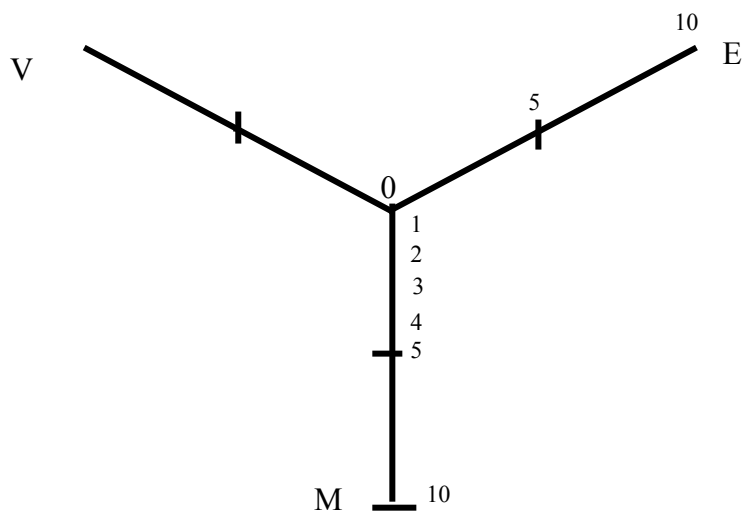
Valeur 5

Inconscient

Conscient

	5a			5b		5c
	5d					
	culturel		Biologique	Déguisé		Avoué
Ecole	Mode	Jeu	Marquage	Analogie	Justification	Enchaînement
	Adéquation					

3.1.2. Rappelons le schéma général de nos 3 axes :



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

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

- Le mythe est conçu consciemment : il est recherché comme un mobile antérieur (analogie) et explicatif (justification), il est donc déguisement, habillage d'une problématique

latent; il peut être mis en lumière, déclaré en tant que modèle devant être réécrit selon un enchaînement perçu par lui, et servir de grille d'analyse à une urgence humaine.

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

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

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

3.1.5 Sur le tracé E, l'œuvre s'aventure à vouloir s'emparer d'une première place (Ecole, concours, académies...), puis à instaurer un culte du moi face aux autres (dandysme, élégiasme...); elle se complaît dans les facettes du "jeu" insaisissable et perpétuel, elle dégage la part innée de pulsions intérieures qui infléchissent son existence et la fragilisent.

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

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

3.2.1. Cet espace littéraire présenté comme un plan manque encore de repères à l'intérieur des trois axes d'autant plus nécessaires qu'une œuvre peut se situer entre un axe mythique et un axe d'expressivité, ou encore entre ce dernier et l'axe de vocation, ou entre celui-là et l'axe mythique.

La forme circulaire choisie jusque là se justifie parce que nous voulons cerner l'ensemble, de façon simplifiée.

Sur cet espace circulaire, nous devons instaurer une dynamique fondée sur des seuils, ainsi que des tracés significatifs.

3.2.2 Un fibrage entre les trois axes est possible (chaque axe étant cette direction dont on a noté l'intensité) en posant théoriquement que les axes délimitent des régimes égaux entre eux. Actualisation et potentialisation sont égales. Un axe médian à 60° peut donc se tracer répartissant la zone d'influence maximale de chaque axe.

Pour convenir de cela, il faut rappeler que pour l'heure notre "plan" n'est qu'une surface de représentation stable mais nervurée.

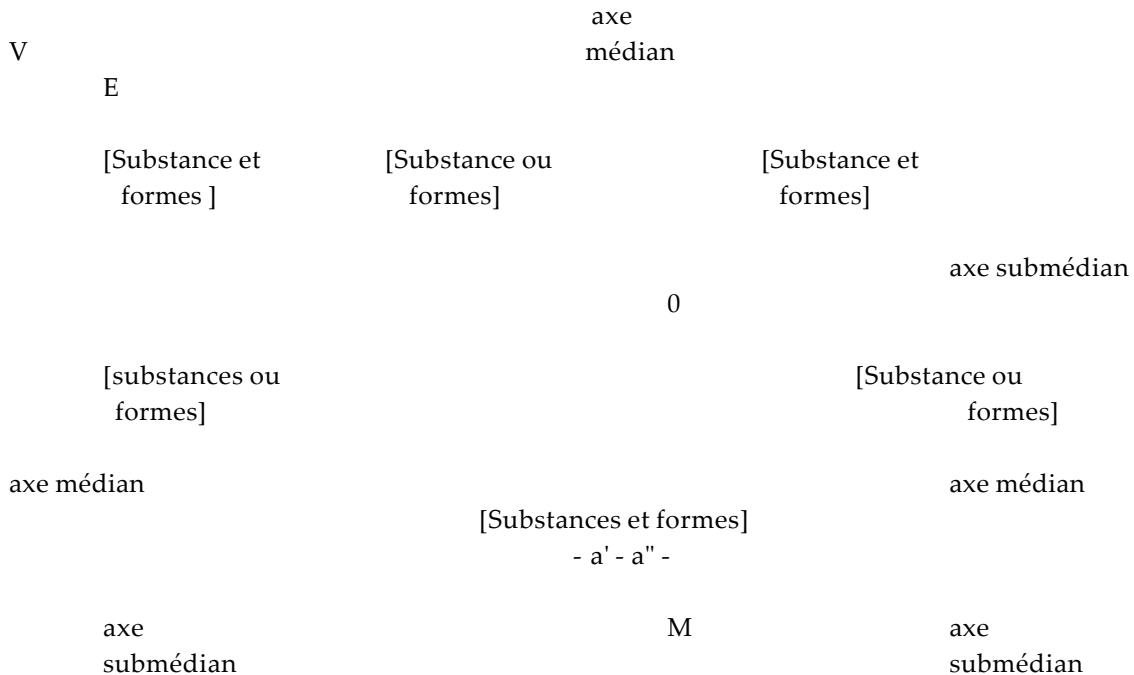
Des circonstances (dont on ne peut rien dire maintenant) peuvent provoquer l'occultation historique d'un axe, une inégalité de champ brisant l'axe médian, le recouvrement partiel d'un champ par l'autre.

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

La proximité de l'axe correspond à une zone où la substance et les formes individuées typiques d'un axe sont étroitement liées entre elles. Ces termes "substance", "forme", n'ont pas à être définis ici : il s'agit de montrer que "quelque chose" se perd par suite de l'éloignement d'un axe, à savoir une énergie et son apparence, l'une prisonnière de l'autre ou s'en délivrant à proportion d'un certain maintien d'existence. L'axe impose au créateur, sur le mode de l'évidence, de l'activité ritualisée et programmée (profondément ancrée dans la conscience), ses thèmes, ses schèmes et leurs traitements effectués, leurs apparitions formelles.

L'éloignement de l'axe (de 30° à 60°) opère une dissociation: il reste la substance mais la forme conventionnelle s'est estompée ; il reste la forme mais la substance n'est plus totalement là, elle devient fragments. Une grande variabilité s'observe, traduisant la perte d'attraction de l'axe. En revanche, l'on gagne en naissance de nouveaux concepts, d'assemblages différents, dénotant d'un travail de mise en valeur de phénomènes oubliés. Processus d'objectivation.

3.2.4 Le schéma est alors le suivant:



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

3.2.5 On observera de même l'opposition (deux à deux) des zones "substances et formes" (où substance et forme sont de même nature) et des zones "substance ou formes" (où substance et forme sont de nature différente car provenant de deux axes). Cela doit s'interpréter comme suit : ce qui s'oppose à la zone d'influence maximale d'un axe de base, n'est que l'addition de deux "formes" ou de deux "substances" ou d'une "substance" et d'une "forme" qui proviennent de deux axes différents. La zone a a' de M s'oppose à la zone β' β' de E et de V, où β peut être forme ou substance, et β' de même.

Il en résulte que ces zones-là seront "défavorisées" par rapport à une zone où "substance" et "formes" sont conjointes, et n'opposeront qu'une résistance incomplète.

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

Ce qui est envisagé ici est autre : à un moment donné, et pour des raisons que nous ignorons pour l'heure, l'œuvre littéraire peut être saisie à la conjonction de 2 forces (à savoir les 2 axes).

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

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

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

Le chiffre symbolique est commode car il différencie des potentiels en présence, sans que l'on puisse parler encore de conflits.

3.3.3 L'addition de ces forces fait alors apparaître un autre axe oblique, axe de distribution entre la zone où la somme est inférieure à 10 et celle où la somme excède 10.

Or, par convention première, nous avons institué que 10 était la limite du champ littéraire, et ce, afin de mieux l'appréhender. Dépasser sur l'axe 10, c'est sortir de ce champ.

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

3.3.4 Cette zone excédant 10 par addition n'en demeure pas moins étrange car l'œuvre y est dans une situation anormale, certainement momentanée, à la limite d'un système et cherchant donc à s'excrir de cette zone pour regagner un lieu plus équilibré. Les contradictions y sont trop nombreuses pour que l'œuvre n'éclate pas. Le risque de destruction est manifeste. Les valeurs pourraient s'annuler respectivement au lieu de s'additionner. Ce sont une période et une zone où l'œuvre se crée dans l'esprit et le tourment de son créateur.

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

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

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

3.4.1 Nous adopterons pour une représentation graphique non plus les coordonnées polaires (cercle de 360° divisée en 3 parties) mais les coordonnées cartésiennes (abscisses et ordonnées) par commodité. De même, représentons seulement deux axes. Le résultat est identique de toute façon.

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

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

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

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

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

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

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

- dans la zone 1, il y a "coïncida oppositorum", et ce, de façon intuitive ; (pensons aux Panégyriques) ;

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

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

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

3.4.5 En se plaçant en 5-5, (ou en zone 3), l'on peut établir l'existence de 6 tracés (3 et 3 tracés symétriques) où s'engouffre l'œuvre:

- aller en zone 2 (rapports d'exclusion) ;
- " " " 5 (dialectique) ;
- disparaître en 4 (antinomies auto-destructrices) ;

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

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

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

On dévoile ainsi le "tourment" et le "travail" créateurs dont maintes traces demeurent en l'œuvre et en intimité.

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

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

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

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

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

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

- liquide - solide : élastique.
- gazeux - solide : bulle, ballon.
- liquide - gazeux : eau pétillante.

4.1.3 La compétition entre les trois axes est :

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

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

Aussi, si M vaut pour l'universel, V tend vers le vrai et E vers l'unique. Mais V n'existerait pas sans M (une vérité peut-elle ne pas être universelle?) et E sans V (l'unique n'est-il pas absolu de vérité?) Et ainsi de suite.

4.1.4 C'est pourquoi l'œuvre naissant d'une tension dont les axes sont les agents, après avoir occulté le troisième terme, le fait (ré)apparaître comme horizon de son effort, comme but de son projet, comme la cible face à l'énergie emmagasinée.

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

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

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

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

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

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

4.2.1 L'œuvre entre dans la phase de sa diffusion. Il s'agit de désigner son trajet mondain.

Une métamorphose a eu lieu: l'œuvre n'est plus ce travail ou ce conflit créateurs, elle est devenue une énergie animée d'un désir. Son rêve est une célébrité, une notoriété, une reconnaissance immédiate, future ou éternelle.

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

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

4.2.2 L'œuvre à partir de l'axe le plus proche, munie d'une énergie, désire atteindre le 3ème axe, et donc, telle la flèche, s'élançait vers lui, dans le sens où il n'y a pas à rencontrer à nouveau le 2ème axe.

Elle parcourt d'abord le champ inhérent à son axe, dans une sorte d'euphorie satisfaite. Privilège de la nouveauté. Espace de valeurs identiques à celles développées dans l'œuvre. Unité.

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

A l'axe médian, axe de la dissociation des champs des axes (cf. 3.2.3), elle découvre les valeurs de l'autre bassin, et si son énergie est suffisante, elle réussit à les capter et à les faire lire en elle. Certes, ces valeurs y étaient peut-être au départ, mais il y a lieu de supposer que l'œuvre est reçue dans un sens moins impropre et originel que nouveau (une objectivation s'impose).

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

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

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

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

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

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

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

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

Mais là ne s'arrête pas le rôle du champ littéraire. L'œuvre produit en lui deux autres excitations, correspondant à un cycle complet où elle revient à son point de départ.

Il est nécessaire que le champ retrouve sa stabilité originelle .

4.3.2 Une fois l'œuvre devenue célèbre, c'est-à-dire bénéficiant d'un nouveau potentiel synonyme d'une certaine stabilité, l'énergie de l'œuvre "irradie". On peut imaginer différents dispositifs visant à la capter, plusieurs bassins prêts à s'emparer de ses vertus, mais aussi de sa part, une telle attraction qu'elle empêche toute autre œuvre de naître, une occupation du lieu faisant obstacle. Le champ littéraire est alors activé, d'un nouveau tiers de cercle, que l'œuvre va parcourir, fragmentée en plusieurs sources ou démembrée (pour la traverser) jusqu'au voisinage de l'axe suivant. C'est la période où l'œuvre est traduite, imitée, reprise, influence et se dénature. Période des répercussions d'une création devenue célèbre. D'autres œuvres se constitueront tant de la tension entre les deux axes que de l'énergie ainsi rencontrée.

Nous n'aurons donc pas un trajet mondain mais plusieurs au travers de différents "pièges" et "chutes" (obstacle surmonté) si bien que l'image d'un crible est convenante pour illustrer cet état de fait.

Nous optons pour "criblage" pour définir cette zone. Seuls certains aspects de l'œuvre sont retenus.

Cet espace de criblage est le plus peuplé, voire foisonnant. Sa dynamique est donc capitale .

A noter enfin que l'axe atteint est alors réactivé. Lors du conflit créatif, il avait été plus ou moins potentialisé et avait donné de son énergie. Le voici "rechargé" des multiples arrivées de l'énergie "émiettée" de l'œuvre et des énergies des œuvres induites.

Nous verrons à quoi cela correspond ultérieurement.

4.3.3 Une fois l'apport de l'œuvre réparti entre mille et un aspects, il faut poser que l'œuvre revient de façon diffuse à son point de départ, à moins qu'un dispositif de convergence ne vienne à rassembler son énergie éclatée et à lui redonner un nouveau trajet mondain.

La dissipation (ou dilution) peut être conçue comme un processus frappant l'ensemble de l'axe, sur toutes ces valeurs, à savoir un balayage régulier (subjectivable en hommage) d'une énergie dégradée. L'œuvre prend place au milieu des milliers d'œuvres que porte l'axe en sa substance. Elle perd son individuation.

Soit le processus s'inverse et par une convergence, l'œuvre se restructure et anime le champ littéraire d'une tension soudaine, qu'il faut à nouveau résoudre.

Lieu des compositions et décompositions, lieu des fins dernières et des fins ultimes (si "dernier" signifie "arrêt" et "ultime", "infini"). Ce lieu est fondamentalement "eschatologique".

4.3.4 Ainsi le champ littéraire est-il au départ une surface vide, à peine différencié, que l'œuvre active et diversifie en quatre périodes ou états.

L'analogie avec la lumière peut aider à comprendre ce propos. La lumière, à la fois onde et particules (conflit premier), a besoin d'un obstacle pour étinceler (cible et célébrité), puis sa réflexion se diffracte sur divers corps (formation d'autres œuvres), enfin, elle se dégrade en chaleur (dilution) ou se refocalise grâce à une lentille (réactivation).

Un cycle s'achève, constitué comme suit:

- tension : création
- diffusion : trajet mondain
- criblage : influences
- eschatologie : finalités

A noter que la critique littéraire s'applique à l'étude de ces quatre états, et varie ainsi ses domaines d'exploration.

Enfin, ce cycle ne signifie pas répétition, échange, combinaison, il traduit la perpétuelle transformation du champ littéraire et les passages obligés de l'œuvre comme autant de conversions de formes.

4.3.5 Circuit de l'œuvre spécifiant le champ littéraire

3

axe 1

0

2

5.1.1 L'imposition de 3 axes trouve maintenant sa confirmation. Il est possible de voir comment l'un présuppose l'autre, et comment l'œuvre met en évidence leurs relations antithétiques.

Si le nombre des termes reste constant (3), les relations qui les unissent entre eux se complexifient selon un processus d'enrichissement.

Cela rend d'autant leur existence nécessaire.

5.1.2 Posons la tension entre deux axes préexistant et irréductible à une analyse (en fait, une instance première peut être avancée de l'ordre des structures anthropologiques de l'imaginaire, qui fondent des plans incompatibles et conflictuels, mais de fait, excédant le domaine du littéraire).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le deuxième processus est le symétrique du premier.

Soit: A 1 B

3 2 4

C(-B) B' (-A)

Noter le déplacement B - B'.

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

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

5.2.2 Exemples (suite) :

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

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

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

L'œuvre de Proust poursuit une vérité universelle, reconnue de tous (publication). Ce faisant, son message personnel E qui a investi M, se détruit dans le déploiement d'une nouvelle vision de la réalité (V)¹: les réels éclatés en autant de signes épars et multiples, trouvent une unité à l'intérieur de l'œuvre ; un dépassement est possible (cf. "transversalité des réels" de G. Deleuze dans Proust).

Cette nouvelle vision du réel va servir à de nombreux épigones (période de criblage) et rendre, dès lors, toute autobiographie tributaire de cette découverte (période des finalités) ou ressusciter un nouvel intérêt pour l'œuvre après qu'une tension différente s'est instaurée.

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

a) rappelons que, pour établir dans leur pureté les lignes de force, nous ne retenons qu'une seule œuvre sur un champ littéraire rendu désert par définition.

b) l'œuvre est définie ici comme une énergie cherchant à se déplacer. Aucune notation de durée n'a lieu.

c) L'espace choisi étant circulaire, le déplacement l'est aussi, ou bien il a lieu en dehors du champ littéraire et échappe à notre entreprise.

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

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

f) Edifier une pure théorie c'est dégager, de la confusion réelle, des permanences fondamentales.

g) De cette théorie, nous pourrions alors envisager une analyse de la réalité d'autant que nous serons sensibilisés à certaines articulations, à certaines oppositions, ou à certains seuils et passages.

h) Ce que nous allons dire sur la célébrité, à savoir la méthode adoptée (en e, f, g) convient à l'étude ultérieure du criblage et des finalités.

5.3.2 Il y a une grande différence à faire entre la période de création ou tension, et celle de la diffusion.

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

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

Il s'ensuit que l'intention de l'auteur échappe d'abord au lecteur, de façon essentielle.

¹ Tout ce qui du "Moi" ne peut pas s'universaliser, se retire mais ne rejoint pas l'axe V, celui des réalités ordonnées : seulement V' axe des réalités éparses.

Il s'ensuit aussi que cette intention, monopolisée par le conflit de l'œuvre, est captée de façon prédéterminée. N'importe quelle célébrité n'attend pas l'œuvre : tout dépend de son origine, de sa situation interaxiale. Une prédétermination s'observe là.

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

C'est ce mouvement qui explique que l'on veuille donner une "signification" à l'œuvre alors que son auteur ne visait qu'à réaliser l'œuvre, qu'à la mener à terme, qu'à ordonner les éléments selon un "sens". Le "sens" est une intelligibilité interne ; la "signification" c'est une intelligibilité confrontée à d'autres intelligibilités, une relation entre un "déjà-là" (paroi plus ou moins poreuse, préparée à certaines réceptions et non à d'autres) et le "hic et nunc" de l'œuvre (présence qui se veut totale, obsédante, unique). Souvent même au sens de l'œuvre, ne correspond encore aucune signification, aucune grille d'interprétation possible, moins par incompréhension fatale à tout art qu'impossibilité fondamentale de comprendre par suite d'un manque de références. Différentes sont les routes vers cet accord (cf. 5.4.6 dernier paragraphe et 5.6.6).

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

5.3.3 Etudions cette disjonction due à l'inadéquation entre "sens" et "signification", inadéquation nécessaire et obligatoire.

Entre la "visée" de l'œuvre et son "impact" sur la touche, il existe un véritable écart dont nous pouvons rendre compte.

Cet écart n'est pas toujours en défaveur de l'œuvre : il arrive souvent que la disjonction se fasse en surévaluant l'œuvre et en la plaçant au-delà de toute espérance.

Pour expliciter le processus, nous partions du fait que le trajet de l'œuvre devrait être circulaire, à savoir à égale distance du point 0.

Ainsi, si une œuvre est sur un axe à "6", elle devrait atteindre, si aucun empêchement n'était, le point "6" sur le troisième axe.

C'est, en effet, la position qui lui convient le mieux : une œuvre se servant d'un mythe comme d'un modèle antérieur (analogie = 6), vise une objectivisation, une confirmation dans la réalité, et propose qu'on lise les faits comme elle, grâce à l'analogie d'un mythe (axe V.point 6).

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

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

5.3.4 La disjonction est double : sous-évaluation, surévaluation. L'écart se mesure par rapport à la valeur initiale portée sur l'axe : une œuvre notée 8-2 se reporte sur l'axe comme étant 8 (on oublie aussi le fait que l'œuvre est née de la relation 8-2 mais il faut distinguer l'énergie 8+2, de la position lors de la diffusion commençante).

8 x (8-2)

2

5.4.1 A quel moment a lieu la disjonction?

Suivons le parcours de l'œuvre :

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

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

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

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

5.4.2 C'est donc à la proximité de l'axe submédian et de l'axe médian que l'œuvre se modifie, c'est-à-dire qu'elle est "adaptée" à une réception.

Comment définir ces adaptations? De façon simple, car nous aurons un changement de direction.

Au lieu de courir droit au but, une série de déviations est visible sur le plan.

L'œuvre, comme dans le "lit de Procuste", s'y allonge ou s'y raccourcit.

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

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

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

????????????????????????????????????????????????????????????????

? Valeurs ? Equivalence ?Sous évaluat°?Sur évaluat°?

????????????????????????????????????????????????????????????????

?	1	?	1	?	1	?	?
?	?	?	?	?	?	?	?
?	2	?	2	?	2	6	?
?	?	?	?	?	?	?	?
?	Classe A	3	?	3	?	3	7
?	?	?	?	?	?	?	?

? 4 ? 4 ? 4 8 ? ?
 ? ? ? ? ?
 ? 5 ? 5 ? 5 ? ?
 ? ? ? ? ? ?
 ?????????????????????????????????????????????????????????????
 ? 6 ? 6 ? ? 6 ?
 ? ? ? ? ?
 ? 7 ? 7 ? ? 7 ?
 ? ? ? ? ?
 ? Classe B 8 ? 8 ? ? 8 ?
 ? ? ? ? ?
 ? 9 ? 9 ? ? 9 ?
 ?????????????????????????????????????????????????????????????
 ? Classe C [10]? 0 ? 0 ? 0 ?
 ?????????????????????????????????????????????????????????????

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

? En classe A, on admet que l'œuvre est assez vite appréciée comme il se doit car le champ littéraire est lisse. Les déviations sont minimales et si elles existent, elles doivent vite se corriger. Ce ne seront que des épiphénomènes peu durables. Nous optons donc pour les passer sous silence momentanément afin de conserver à notre schéma sa valeur "forte".

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

Les chances de mésinterprétations sont plus que 2 fois supérieures aux chances d'interprétations correctes ou emphatiques².

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

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

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

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

5.4.5 Sur le plan cartésien, la trajectoire "circulaire" est souvent "détournée" alors.

	5	7	10
0	????????????????????????????????????????????????????????????		
	?	?	
1	?	?	œuvre

² La recherche d'une célébrité est dans un certain sens une forme de régression propre à la valeur 4 sur l'axe (valeur de "marquage"). Cela explique une propension à rejoindre cette valeur et donc certaines sous-évaluations.

	?	?	
2	?	? 5	Zone = 10
	?	? 6	
3	?	?	
	?	? 7	
4	?	? 8	
	?	? 9	
5	?	?	
	?	? 5,5	axe submédian
6	?		
	?		
7	?	Zone > 10	
	?	instable	
8	?		
	?		
9	?		
	?		
10	?		

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

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

5.4.6 Un dernier cas extrême doit être envisagé : l'œuvre est infléchie soit à partir de son axe d'adaptation, soit à partir de l'axe submédian, vers 0. Il y a sous évaluation totale, non réceptivité, destruction de l'œuvre.

Certaines fois, l'auteur détruit lui-même son œuvre, ou la voit détruite (autodafé) ; d'autre fois, un incendie de bibliothèques, la perte de manuscrits, le refus d'édition, etc.

Mais le plus intéressant est d'assister à la dégradation d'énergie de l'œuvre : placée en 7, imaginons la rétrograder peu à peu. Aucune extériorité n'est atteinte, l'œuvre se meurt en son domaine.

Il serait trompeur de ne pas admettre ce processus : des pans entiers de réflexion humaine ne présentent plus aucun intérêt, et les œuvres qui leur sont liées, quelle que soit la tension qui les a fait naître, sont renvoyées vers un "non-être" relatif mais évident.

On doit donc établir que l'œuvre doit vaincre la force attractive de son axe et que cette même œuvre étant une perturbation du champ littéraire, elle doit s'opposer à une sorte de résistance et à un retour à la normale d'essence autoréférentielle (là où il faut que l'œuvre affronte l'altérité même déviationnante).

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

- l'œuvre est barrée à l'axe submédian ; ses valeurs sont différentes au-delà même de la différence admise, elles n'ont encore aucune

place au sein des schémas de réceptivité (refus de l'œuvre). L'œuvre rétrograde le long de l'axe médian.

5.5.1 L'œuvre, secondement, est adaptée à une réception à nouveau à proximité de l'axe médian.

Il s'agit d'une seconde période de "mise en signification" de l'œuvre, dont on connaît l'existence lorsque, par exemple, l'œuvre est relue une génération après sa parution. Temps dit de "purgatoire". De nombreux changements de jugement ont lieu.

Là, commence le vrai travail de critique d'une œuvre que l'on place à l'intérieur d'une histoire littéraire et d'un ensemble d'œuvres. Cela explique que l'on obtienne souvent de notables différences entre le premier jugement et le second, mais surtout entre la perception du public et celle des spécialistes. Ambiguïté dans l'évaluation, somme toute propice à la diffusion de l'œuvre.

Mais en fait, le temps doit être laissé de côté. L'œuvre peut très bien être appréciée immédiatement par la critique, recevoir deux significations et donc avoir deux trajectoires simultanées, l'une naissant de l'axe submédian, l'autre de l'axe médian.

5.5.2 Double trajectoire.

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

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

5.5.3 Or cette description fait apparaître une difficulté.

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

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

C'est à une réflexion sur le champ littéraire de la diffusion qu'il faut s'arrêter.

5.6.1 Si le champ de la création était l'effet d'une tension entre deux axes, la nature du champ de la diffusion doit être conçue comme celui d'une adéquation entre le sens et la signification. Il y a donc confluences d'énergies s'accordant lorsque le champ n'est pas excité.

Dès qu'une œuvre surgit, elle excite ce champ car son énergie le traverse.

Sa traversée momentanément assemble les "énergies" de son axe qu'elle "pince" comme dans un faisceau autour d'elle.

A ce pincement derrière elle, répond, à l'axe submédian l'éventail des "sillons" réceptifs, tracés de réceptivité pré-établis, qui s'organisent de façon symétrique mais opposée (comme au sillage du bateau, s'oppose l'évasement à la proue des eaux). C'est le long d'un de ces sillons que l'œuvre va atteindre une première heure de gloire.

A l'axe submédian, l'énergie de l'œuvre ne heurte qu'une résistance mineure vu la distance qui sépare le 3ème axe encore. (Nous posons que de chaque axe émane la même quantité d'énergies puisque les axes sont dits égaux en force inspiratrice).

C'est pourquoi l'œuvre s'écoule en surface vers un de ces chemins tout tracés. Elle "s'aliène" dans son désir; tout au moins une partie d'elle trouve une issue de cette façon. (l'axe submédian séparant forme et substance).

Sa rencontre avec les modèles admis de réceptivité l'arrêtent, la rendent instable, la canalisent en partie.

Partie superficielle. Avant l'axe submédian, les énergies - sillons de la réceptivité - sont trop faibles, mais à proximité de l'axe, cela est suffisant pour capter de l'œuvre. Un sillon choisi se dessine et se creuse d'autant.

Cela correspond à la période d'articles sommaires, de classifications et de comparaisons où l'extrinsèque d'une œuvre (qualités annexes) l'emporte sur l'intrinsèque (qualités autonomes).

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

Tout de l'œuvre n'a pas été dévié.

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

L'énergie de l'œuvre heurte plus violemment les énergies du 3ème axe qui affluent vers elle pour la stopper. La distance étant moindre, c'est à une résistance plus forte que l'œuvre s'oppose.

Sa densité augmente, étant ainsi resserrée et heurtée.

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

5.6.3 On peut comprendre alors quel type de diffusion l'attend. Ce n'est plus une déviation qui s'ouvre. L'œuvre impose sa direction au sein d'un milieu compact et oppositionnel.

Mais le sens de l'œuvre ne peut pas s'imposer totalement, en toute transparence. La présence des énergies de la signification empêche ce projet. Le sens va orienter la signification là où, à l'axe médian, on avait l'inverse, mais la signification va modifier la nature de l'œuvre.

On le conçoit à observer les trajets éventuels de l'œuvre :

- soit l'œuvre se condense, s'intensifie pour atteindre la valeur adéquate;
- soit l'œuvre s'éparpille, éclatant en plusieurs sens vers l'axe;
- soit l'œuvre tourbillonne, se déplace en spirale, pour imposer là aussi sa direction.

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

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

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

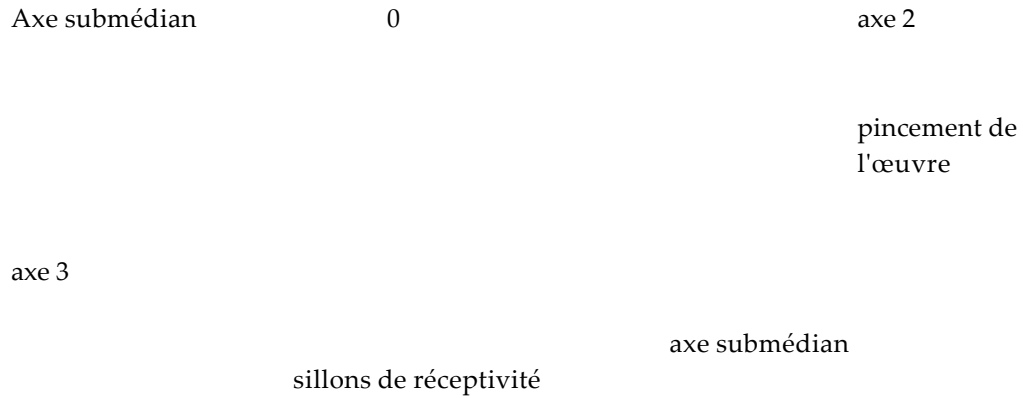
A chaque fois, il y aura eu métamorphose.

5.6.4 Nous aurons donc visuellement ceci:

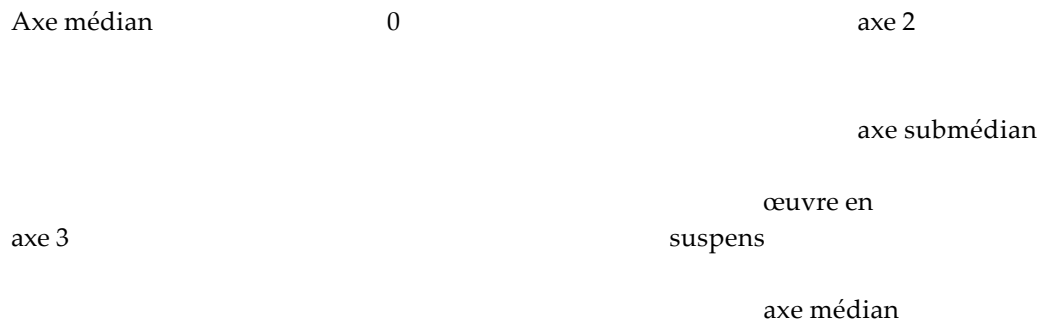
Champ initial	0	axe 2
(fait de confluences s'accordant)		

axe 3

- fig. 1 - Adéquation parfaite
sens-signification



- fig. 2 - Déviations



Les 3 distorsions

- fig. 3 - Distorsions

5.6.5 La critique littéraire dans sa réception de l'œuvre exprimera et révélera ces trois mouvements physiques.

Car, quelle que soit la période, quel que soit le lieu, on observe trois types de critique. Et même si le spécialiste s'estimera lésé parce qu'il lui semble qu'il tient compte de tous les aspects, le fondement de cette triple division apparaîtra.

- Toute réceptivité basée sur l'étude du style, des figures, des genres, de modèles et de formes, des relations avec d'autres textes, des procédés et des images, etc., revient à "faire exploser" l'œuvre en mille éclats. Esthétisme de la répartition et de l'illustration.
- Toute réceptivité axée sur l'analyse des facteurs historiques, sociologiques, psychologiques, mythologiques et des composantes culturelles et ethniques, renvoie à "faire tourner" l'œuvre, à l'expliquer par ce qu'elle reflète ou entraîne, à rattacher à son essence des

vertus périphériques, à se servir de sa cohérence et de son organisation. Ce sont des interprétations réfléchissantes donnant à l'œuvre sa rotation.

••• Toute réceptivité, enfin fondée sur le traitement d'une donnée (relevé ou/et analyse comparative d'un thème, d'une configuration, d'une idée), et sur la mise en place de l'œuvre à l'intérieur d'un corpus (situation spatio-temporelle, nombre de pages, extraits, biographie, etc.) correspond à "resserrer" l'œuvre, à "l'aiguiser" de façon à n'en garder que la substantifique moelle parce que l'on cherche à l'individualiser.

(Autrefois, on cherchait à saisir si l'œuvre imitait bien les Anciens ou non; actuellement, on parlera de thème).

Ces trois catégories s'apparentent, dans l'ordre, à une théorie générale (ou modélisation abstraite), à un schématisme interprétatif, à un projet empirique, - cela en littérature.

Nous garderons à l'esprit qu'un déterminisme spatial explique ce triple aspect.

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

Certainement, on doit la faire naître à l'intersection de ces trois aspects, dont elle subit les tensions et qu'elle tente de résoudre différemment. Ces solutions nouvelles sont autant de formes nouvelles de critique.

Et ce phénomène est essentiel si l'on conçoit que bien des œuvres font surgir des formes qui nécessitent des "moules" interprétatifs encore non construits lors de la naissance de l'œuvre. Ces "moules" ou cadres réceptifs qui intègrent l'œuvre à un réseau de relations anciennes et modernes, à un réseau d'intentions et d'émotions, à un "état d'esprit", ne sont pas, tous, déjà là et prêts: le rôle de la critique est de les créer.

A notre sens, cela s'effectue grâce à un "champ critique" animé de tensions provenant des trois pôles ci-dessus.

A l'œuvre déviée, correspond une critique qui précède l'œuvre (critique qui, elle aussi, a un triple aspect);

A l'œuvre en distorsion, une critique qui suit l'œuvre, se modifie à son contact, cherche de nouveaux repères, fonde un "cadrage" adéquat.

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

La distinction entre ces deux catégories d'œuvres peut se faire au regard de la troisième période dite de "criblage" ou l'œuvre engendre d'autres œuvres.

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

Le descriptif est le suivant :

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

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

6.1.2 L'idée première serait d'envisager l'œuvre au faite de la gloire, peu à peu "se ridant", sombrant vers un abîme de néant, ou s'effaçant par étapes. Son énergie se diluerait et à

certaines endroits, il y aurait des dispositifs retardant cette évolution, resserrant la dilution. Là, l'œuvre aurait répit, ou engendrerait de quoi lui survivre et être modernisée.

Mais tout écoulement temporel considéré comme facteur, nuit à l'établissement d'un modèle : il interdit de dégager les constantes essentielles.

6.1.3 Posons donc que pour manifester cette célébrité, il faille considérer un espace sur lequel elle grandit et qu'elle tente d'occuper totalement. L'œuvre se veut seule, unique, reconnue de tous, dans une sorte de paranoïa ou de passage à la limite. Extension maximale que rien ne contrarie.

L'axe-limite qu'elle peut atteindre ne saurait lui imposer une résistance : il est face à cela doublement "dénudé, neutralisé (d'abord en tant qu'axe 1, dont l'axe 2 a triomphé lors de la tension créatrice, ensuite, en tant qu'ayant offert son énergie à l'axe 3 de façon à l'activer comme cible - cf. 5.2.1). Quoique sa neutralisation soit relative (puisqu'elle annonce un renouveau de ses valeurs), il ne saurait, face à la célébrité, s'opposer, étant en relation de dépendance conceptuelle (alors que face à l'axe 1, il est à nouveau en voie de pré-conflit).

6.1.4 Autant l'œuvre en quête de célébrité avait été déviée et distendue, autant, sur cet espace, elle est livrée pour l'heure à ses directions.

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

Ce qui se resserrait, va s'épanouir ; ce qui avait explosé, va se rassembler ; ce qui se mouvait en cercles, plus ou moins fermés, va s'ouvrir, se spiraler, se détendre comme un ressort.

6.1.5 Nous aurons ceci:

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

?

?

?

?

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

axe 3/célébrité

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

Page 41

?

?

?

?

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

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

?

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

N.B: Nous supposerons que le premier type de "signification", souvent issu d'une déviation, porteur d'une certaine célébrité, n'a pas ici d'importance et qu'il rejoint et s'ajoute au second type d'appréciation plus juste et argumenté.

6.2.1 Cet espace idéal pour l'œuvre célèbre correspond à une surface lisse, à un premier niveau, car l'on peut se douter qu'il n'en sera pas toujours ainsi pour l'œuvre. Son cours patent va se heurter à des phénomènes latents, au second niveau.

En effet, l'avancée de l'œuvre provoque une occultation des phénomènes créatifs souterrains naissant de la tension entre les deux axes de façon profonde : au premier niveau, un axe est une célébrité envahissante et l'autre axe est un fonds neutre où se reflète cette célébrité; au second niveau, les deux axes ont conservé leur vertu de directions créatrices souvent conflictuelles.

Il y aura donc surgissement ou tentatives de surgissements de nouvelles œuvres, lesquelles seront affectées par la toute puissance de l'œuvre célèbre.

Le champ initial sera donc soulevé, hérissé, de ces efforts.

6.2.2 Jusqu'à présent, nous avons considéré que l'œuvre était seule à parcourir le champ littéraire, indifférent à l'éventuelle existence d'autres œuvres qui pourraient altérer son parcours. Ceci, afin d'amener à jour l'essentiel.

Maintenant, nous pouvons intégrer la présence concurrentielle d'autres œuvres parce que l'une d'elles (l'œuvre célèbre) est, par trop, un obstacle aux autres en raison de son dynamisme même.

De plus, il n'est pas constant qu'une œuvre naisse toujours à un moment où une telle célébrité s'impose ; il est des époques où aucune œuvre n'est à ce point célèbre qu'elle soit "la référence"; il est des temps où l'œuvre naît de façon quasi-solitaire.

Enfin, comme nous le montrerons, l'existence d'une œuvre célèbre ne modifie pas les règles présidant à la tension et à la diffusion. Cela les confirmerait même.

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

D'abord, du côté de l'Œuvre célèbre (que nous désignerons par "Opus" pour la différencier des autres œuvres), la diffusion de la célébrité a un triple aspect (cf. 6.1.5) à quoi correspond une déperdition spécifique.

Née à l'axe-médian, la signification a pris l'aspect d'un resserrement, d'une explosion, d'une rotation. En "se reflétant", la célébrité a une triple forme inversée (dont les aires seront ici indéterminées).

- 1er cas (en repères cartésiens)

Le triangle A-B-C (réplique de D-A-B) forme une barrière à la dispersion de la célébrité ; mais, si ces "parois" s'affaiblissent, l'énergie maintenue perdra en dépassant l'axe x-y selon les 4 directions (1-2-3-4). Un vague souvenir se maintient entre 1 et 2 tant que l'axe x-y n'est pas passé.

Cela correspond assez bien à ces œuvres très célèbres et qui le demeurent sous la forme de "classiques" à savoir une sorte de poche de célébrité Le Cid de Corneille, par exemple) . L'érosion des parois se fait au contact d'autres œuvres.

- 2ème cas

Du triangle ABC, on peut établir que très vite l'énergie pour moitié sort du champ littéraire (axe x-y). Vers 1 s'évacue l'autre moitié. C'est le long de cette direction, que l'œuvre demeure présente, comme une influence, une référence diluée à la façon dont le nom d'un écrivain ou d'une œuvre demeure en mémoire, à l'horizon d'une mémorisation culturelle. De G. Ockham, on garde son "rasoir", de Buridan, son âne, mais de leurs œuvres, qui en donnerait les titres?

- 3ème cas

Le mouvement de rotation se détend et l'on observe que la diffusion se fait par englobements successifs de plus en plus grands, déterminant une éventuelle attraction que nous interprétons comme le lieu des imitations de l'Opus. C'est sur ces boucles que d'autres œuvres vont se faire, parce que l'Opus est souvent développé, agrandi. La figure explique ces augmentations.

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

6.2.4 Ensuite, du côté des œuvres latentes ou apparues qu'il faut considérer comme "embarrassées" par les zones de diffusion de l'Opus, il faut distinguer aussi deux sens opposés:

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

De même, si l'œuvre est latente, elle naît entre les deux axes où se diffuse l'Opus.

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

On étudiera donc les cas où ces œuvres sont à proximité des zones de diffusion ou les rencontrent et les pénètrent.

Apparaissent alors différents phénomènes complexes qui affectent l'Opus et dont trop souvent on n'a qu'un descriptif sans valeur générale.

6.2.4 Soient les schémas suivants:

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

A

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

B

??>: l'œuvre née avant a trop d'énergie pour ne pas traverser le paroi (l'Opus sera affaibli par de multiples traversées). Eventuelle déviation vers l'extérieur (cf. 5.4.5)

C

??>: l'œuvre est propulsée vers une des zones de la créativité ; cela l'oriente vers un des bassins créatifs. (cf. 3.4.1.)

D

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

A et B servent en un sens la célébrité de l'Opus, comme "place forte" ou lieu "incontournable". C et D heurtent l'opus, "se frottent à sa gloire", tant pour en profiter que pour l'amoindrir (que d'œuvres s'opposent à tout Opus, que d'écrivains règlent leur compte dans une œuvre à tout Opus!).

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

???: Quel que soit le sens de l'œuvre, à l'endroit où elle rencontre l'Opus, cela aura pour effet de diviser le flux de l'Opus en autant de cours qu'il y aura de points de rencontre.

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

- Pour l'Opus, son extension est ramifiée à l'infini, selon que son influence se répand (image de diffusion des idées par un arbre). Cela représente aussi "l'esprit du temps", une mode intellectuelle, etc.

(Ex: qui se souvient que l'expression "clair-obscur" inventée par V. Hugo, lorsqu'il la retrouve sous la plume d'un autre?)

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

A ??> est entraîné par la rotation déployée de l'Opus et tourne alors, mais le plus intéressant est lorsque B arrête la rotation, l'immobilise et impose à la boucle de s'allonger et d'être épointée.

Soit

- B ??> fait barrage; la boucle s'affine et se fragilise
(en pointillés)

Cela s'interprète comme suit : une partie de l'Opus se détache de l'Opus ; il y a naissance d'une œuvre ; c'est le résultat de l'œuvre B à laquelle s'intègre plus ou moins un

aspect de l'Opus. Souvent même B est à peine constituée ; de sa rencontre, elle obtiendra énergie, forme, tenue, etc.

C'est ce troisième cas qu'il nous faut étudier car c'est là qu'il y a naissance d'œuvres imitées de l'Opus (soit une partie importante du champ littéraire).

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

6.3.1 Il faut faire appel ici à la constitution même de l'Opus, ce que nous n'avons jamais fait pour ne tenir compte que de dynamismes. Or il existe dans tout récit des structures narratives profondes (carré sémiotique, schéma actanciel), que notre époque a bien mis en évidence depuis V. Propp. Ces structures seraient inscrites dans notre innéité imaginaire. Nous reprendrons le schéma très connu de A.Greimas:

destinateur ?? objet ??> destinataire
Adjuvant ??> Sujet <?? opposant
(cf. Sémantique structurale. p.180. Puf 1966 et 1986).

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

Le schéma narratif est habillé de mille et une façons, il demeure toutefois à l'instar d'unités de mesure que chacun développe selon son humeur, accroissant le rôle de l'adjuvant ou du destinataire, réduisant ici, augmentant là, et ainsi de suite.

6.3.2 Qu'arrive-t-il à ce schéma narratif lorsqu'il est pris dans un phénomène rotatif? A première vue, rien ne devrait l'affecter puisqu'il est profond mais si la rotation vient à s'allonger, à devenir cette boucle lâche entrevue, nous pouvons estimer que la nervuration profonde apparaîtra, à la manière d'articulations sur un squelette.

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

Ces séquences narratives sont à mi-chemin entre l'habillage discursif (détaillé) et la fonction profonde ; ce serait comme un résumé simplifié de l'Opus, avec ses articulations principales. Le terme de "potentiel" remplacera celui de "séquence", lorsque le modèle sera tri-dimensionnel afin d'exprimer l'idée d'un attracteur supérieur aux autres.

6.3.3 Imaginons ces séquences le long d'une boucle, en nombre égal au schéma narratif.

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

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

Opus	barrière symbolique	Oeuvre
------	------------------------	--------

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

(Canal de dérivation)		
(retenue d'eau)	Chute	
		pale (flux principal)
	(dispositif pour utiliser la chute d'eau)	

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

Le cycle d'hystérésis est conçu, comme son nom l'indique, comme le retard que prend un système à quitter un lieu même instable vers un lieu stable ; il lui faut franchir une barrière d'énergie, grâce à un surcroît d'énergie. Or nous avons un système (celui de la célébrité) bloqué par l'énergie d'une œuvre, qui finalement s'écroule en cette œuvre (dispositif d'arrêt et de récupération) lorsque l'articulation d'une séquence à une autre séquence vient à se rompre par suite d'une excessive torsion.

L'analogie avec ce mécanisme est capitale vu que selon R. Thom, il est à la base des phénomènes biologiques tant de duplication que de différenciation, ce qui convient bien à notre propos de définir comment à partir de l'Opus, il y a tant d'œuvres annexes et

indépendantes, nées en fonction de l'Opus. En effet, grâce à ce mécanisme, on voit apparaître deux unités dynamiques se faisant face (celle de la retenue, celle de la pale), tandis que l'énergie de la pale peut très bien servir à autre chose, et donc peu à peu s'éloigne de son modèle. D'autres contraintes le déterminent alors: l'œuvre se différencie de l'Opus, progressivement.

6.4.1 Nous héritons donc d'une situation où une séquence³ de l'Opus se détache et rejoint la narrativité potentielle de l'œuvre.

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

Pour cette dernière, cela correspond à la période de tension où un axe l'emporte sur un autre (cf. 3.2.3 : dissociation "forme-substance"; 3.4.2 à 3.4.4 : zones stables et instables. On voit ici que le choix d'un axe dépend de la présence d'un Opus qui agit comme un attracteur plus ou moins admis).

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

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

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

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

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

Comme nous avons "duplication", nous aurons "genres".

Concevons d'abord ceci : la longueur maximale de la boucle, soit 10 ou 12.

Cette boucle est faite de 6 ou 5 séquences (selon que le sujet s'identifie au destinataire comme il est fréquent).

Posons que l'Opus a su développer de manière égalitaire chaque séquence : on obtient pour chacune d'elle 2.

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

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

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

³ Nous posons par définition "une seule séquence" pour la clarté de la recherche. Dans les faits, on peut avoir jusqu'à 5 séquences reprises.

Ou bien serait-ce en fonction de l'élasticité que le genre naîtrait? Plus la séquence s'allonge, plus il y a différence entre les genre (à 2, le roman; à 4, le théâtre; à 6, la poésie, par ex.).

En fait, les deux paramètres sont à croiser. (Ulysse dans l'épopée, n'est pas le même que dans la tragédie où son rôle est réduit, peu sympathique - reste à savoir pourquoi-).

6.4.3 La naissance d'un genre est liée à quelques récits de base et pris comme bases, sur lesquels ont été opérées une abmation et une réorganisation interne.

L'affranchissement historique du genre par rapport à son origine n'est pas toujours aussi occulté qu'il semble : c'est l'espace médian entre deux axes fait de formes et de substances propre à chaque aire culturelle. Souvent, à l'intérieur d'un canevas dont l'auteur ignore le fondement, se dépose l'œuvre (cf. la poésie idyllique; la fable etc.).

Et si l'on pose le problème de l'origine, force nous est de dégager ce lieu où une dynamique a produit un double "imparfait", et autonome.

Sinon, deux situations limites surgissent : dans l'une, aucune œuvre n'entreprendrait de rapport avec une quelconque œuvre ; dans l'autre, on ne pourrait que reproduire toujours la même œuvre.

Le "genre" n'est qu'un ensemble où certaines (relations) **potentialités séquentielles sont privilégiées.

6.4.4 Le démembrement d'une chaîne narrative est une altération du:

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

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

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

Il faut partir d'une séquentialité parfaite, égalitaire dont on verrait la trace dans la littérature orale qui a ce triple aspect (mythe, chant épique, conte) très proche de l'origine de nos 3 axes (M, V, E). Les ressemblances entre ces formes semblent indiquer une narrativité plus en évidence car mieux répartie. Chaque séquence y a quasi la valeur 2, par définition.

Si cette séquentialité est réduite (valeur 1), nous aurons les fonctions narratives profondes qui sont à peine revêtues d'un habillage discursif (résumé exsangue, schéma, transcription, démarquage, principes et conventions). Il s'agit aussi d'une "mimêsis" inférieure au modèle, faite de réécritures partielles ou paraphrasantes (l'œuvre n'a pas su être le dispositif fractionnant l'Opus).

6.4.5 Il s'ensuit:

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

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

6.4.6 La tradition nous renvoie à trois genres : narratif, lyrique et dramatique.

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

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

En ce qui nous concerne, nous devons donc supposer des types d'expressivité s'originant dans le développement d'une séquence, soit 6 types ou hypergenres qui sont moins en rapport avec des structures de l'esprit humain (puisque tous les peuples n'ont pas utilisé identiquement les hypergenres) qu'avec des opérations pratiquées plus ou moins couramment au sein d'une culture.

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

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

Un classement est possible : moins la séquence est développée, plus les autres séquences existent, et donc plus il y a de narrativité⁴ (d'une forme descriptive - pastorale ou idyllique, etc.. - à une forme lyrique - odes et éloges, etc... - vers une forme élégiaque et sacrée - expression d'un sentiment -)

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

6.4.8 Avec les séquences "sujet" et "objet", s'ouvrent respectivement le domaine de l'introspection et celui de l'objectivation. Si d'abord on change de héros tout en gardant l'histoire, très vite le héros est l'histoire ((auto)biographie, éducation sentimentale, introspection et roman proustien, confessions...).

Par rapport au héros initial de l'Opus, on observe qu'il est transformé dans le sens d'une actualisation, et que l'on va de plus en plus vers le particulier où toute référence au héros est oubliée au profit d'un autre "moi"; auparavant ce héros avait pu être parodié, travesti, remplacé (soit une nouvelle gamme de genres).

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

Différent est l'autre hypergenre basée sur une objectivation renforcée où d'abord on adapte le texte à de nouvelles situations, ce qui conduit à une remise en cause des cadres de l'Opus, puis à son oubli au profit d'une représentation de la réalité orientée vers quelque

⁴ On observera aussi un mouvement de va-et-vient : une fois la séquence développée à l'extrême, un retour se fait vers plus de narrativité. Et le genre souvent "se stabilise" dans une telle forme moyenne. (Ex : la tragédie grecque est d'abord pur chant ; elle introduit progressivement un 2ème, un 3ème acteur, et réduit le chœur).

nouveau désir. Après des variations, il y a eu substitutions ou inversions de sens. Enfin, toute narrativité s'arrête au profit d'un documentaire, d'une analyse ou d'un quelconque relevé.

L'"abondance" reste un élément clef de cette séquence tant par le style que pour l'esprit du texte.

6.4.9 La séquence "destinateur"⁵ renvoie à tout ce qui a trait à l'art oratoire, didactique, épistolaire parce qu'un système non-dit pré-existe (système de croyances et d'équilibres sociaux) et qu'il génère sa propre problématique, ses cas ambigus et ses règlements à inventer, ses propres difficultés, sa casuistique.

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

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

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

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

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

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

6.5.1 Ainsi devons-nous répertorier 6 hypergenres fondés sur:

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

Face à une séquentialité idéale, des excès ont lieu provenant du démembrement d'une narrativité antérieure. A proximité de cette dernière, les œuvres gardent une similitude avouée avec l'Opus, mais inventent de nouveaux genres (dissymétries, écarts, variations par rapport

⁵ Quelqu'un est en possession d'un savoir quelconque qu'il tend, de diverses façons, à livrer. La "nouvelle" est le genre moderne qui illustre le mieux cette séquence ("il s'est passé quelque chose" remarquent, pour la nouvelle, G. Deleuze et F. Guattari in Mille Plateaux, Paris, 1980,p.285).

aux modèles: autant d'aspects originaux). Ces nouveaux genres sont investis par des œuvres sans grand souci de leur origine: le genre s'affranchit de sa matrice.

6.5.2 Un tableau visualisera ces données simplifiées (on ne tient pas compte des combinaisons possibles de séquences). A chaque époque, on peut estimer qu'une œuvre tentera d'atteindre l'absolu d'une séquence au moins, le "Livre Absolu" dont parle Mallarmé, ce point transfini où se rassemblent en hypergenre tous les "fils" d'une séquence.

6.5.3 Un dernier hypergenre doit ici être traité : celui de la traduction.

N'estimons pas qu'il s'agit d'un genre. Outre le fait que traduire s'est développé différemment selon les cultures (il y a celles qui ont institué cette activité et l'ont encouragé : la mésopotamienne, la latine, la médiévale européenne,...; d'autres n'ont jamais voulu l'exercer - la grecque, l'indienne et l'égyptienne anciennes...), l'on doit observer que cette notion n'est pas immédiate et regroupe plus d'une tentative proche : gloses, anthologies, synopsis, réécritures, traductions⁶

Or, il reste en 6.1.1, un cas qui n'a pas été abordé : celui d'une œuvre un temps célèbre, oublié un autre temps, et redevenant célèbre.

Voici donc ce qu'il faut poser :

6.5.4 a) Notre modèle n'indique pas un processus temporel irréversible : l'œuvre en "période" de criblage, si "criblage" il n'y a pas, à la fois se dilue et reste l'œuvre célébrée de la "période" de diffusion.

Cela signifie qu'il peut se produire pour l'Opus un regain de critique qui, à nouveau, lui assure une seconde célébrité et une seconde entrée dans le champ du criblage. Les phénomènes décrits sont alors les mêmes. Cette réversibilité explique certaines "sédimentations" ("Dom Juan" chez les romantiques et chez nos contemporains).

Toutefois une limite cette fois-ci temporelle est expérimentalement observable : la critique commune (celle de l'honnête homme d'une époque) va rarement au-delà de trois générations ressusciter l'œuvre perdue, et au-delà de deux siècles pour fonder ses comparaisons. C'est un seuil d'oubli effectif, dénotant d'une impuissance de l'esprit à se passionner pour le trop éloigné.

Les exceptions existent. Cette "marge antérieure" doit varier selon l'état d'une société (les facteurs d'expansion lui font-ils découvrir plus d'antériorité en elle?)

6.5.5. b) Toute activité parallèle à l'Opus, c'est-à-dire d'essence proche du "traduire", double la ligne de criblage, en renforce la "membrane", et corrige, par cet effet, ce qu'une dilution a pu commencer, à savoir un affaiblissement général de l'énergie de l'Opus. La traduction⁷ a donc un double effet:

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

⁶ L'activité cinématographique qui prend pour base un livre et le met en "images" est, semble-t-il, à ranger ici;

⁷ Nous dirons "traductions" quoique ce soient tous les aspects de l'hypergenre qu'il convient de garder en mémoire.

Si la traduction a lieu une fois l'Opus oublié, on peut estimer qu'elle lui "redonne vie", et reforme une aire de criblage où s'arrêtent des œuvres et à laquelle elles se heurteront même. L'Opus a une deuxième période d'influence, et ce, par le biais d'une langue étrangère.

6.5.6 Etant donné qu'il existe trois façons de manifester pour l'Opus sa célébrité (explosion - poche ; resserrement - cône d'évacuation ; rotation - boucles), nous concevons trois genres de traduction semblables à ces figures.

Car la traduction est d'abord à concevoir comme suivant un chemin parallèle à la zone de diffusion de l'Opus. (Elle "double" cette zone : l'augmentant si l'aire en question n'est pas encore trop diluée ; la rétrécissant pour la concentrer dans l'autre cas).

Cela amène à penser qu'une "bonne" traduction doit être celle qui épouse la forme de diffusion convenante. Mais rien n'empêche de dégager ce qui se passe dans le cas où la traduction adopte un mouvement contraire à la forme de diffusion appartenant à l'Opus. Ce sera le second aspect à étudier.

6.5.7 Un antagonisme (très connu) révèle deux mouvements :

- soit l'on va vers le texte, en essayant d'être fidèle et de lui conserver au mieux ses particularités (cela va du mot à mot servile, à la version fidèle et spécialisée). Il s'agit d'un "encercllement" afin de n'abandonner rien de l'originalité de l'Opus et d'en enfermer le fumet (On enrichira ainsi parfois sa propre langue des tournures d'une autre langue dans ce type de traduction). Cela correspond à la forme géométrique de la "poche" qui existe autour de certains classiques.

- soit l'on amène à soi le texte, en le mettant au goût du public, en l'adaptant à une culture et à une langue, en l'inclinant vers des usages.

On retrouve la forme du "cône d'évacuation" que l'on renforce ou agrandit par ce procédé puisque la traduction élargit l'influence de l'Opus à d'autres peuples.

Ces traductions, élégantes, faciles, mondaines n'en ont pas moins l'avantage d'être vivantes, audacieuses et d'universaliser l'Opus. Leurs défauts sont visibles aussi.

Mais à ces deux mouvements, nous en rajouterons un troisième lié à la dernière forme de diffusion, celle où une rotation s'allonge en boucles lâches. Qu'exprime ce mouvement sur l'état d'esprit d'une traduction si ce n'est une élaboration interprétative (fort semblable au travail critique (cf. 5.6.5) qui a fait naître cette célébrité-là)? Il y a superposition (intérieure ou extérieure à la boucle c'est-à-dire plus créatrice ou plus critique) de deux styles, de deux écritures allant dans le même sens pour un temps. L'avantage se voit à ces grandes traductions où le nom du traducteur vaut celui de l'auteur, les rendant parfois inséparables (signe avant-coureur ou non du fait que le traducteur est souvent lui-même créateur). Dédoublement certain.

Le désavantage réside dans des inadéquations flagrantes, forçant le sens de l'Opus, "passant à côté".

6.5.8 Notre modèle semble indiquer que la célébrité reçue impose en fait son type de traduction le plus adapté. Dans la plupart des cas, c'est ce qui arrive mais trop d'exemples montrent aussi des "hésitations" intéressantes car correctrices d'une forme de célébrité inconvenante. (Si maintenant la critique a réussi une célébration de l'Opus approximativement correcte, toute traduction "hors-sujet" sera de l'ordre des "curiosités littéraires": par exemple, une traduction versifiée des Evangelies).

En combinant sur chaque forme géométrique les deux autres, on aperçoit une "dilution" contrariée :

- ce qui se fermait, est ouvert (la poche est "vidée" ou spiralisée)

- ce qui s'ouvrait, se ferme (le cône est limité ou encerclé)
- ce qui se tournait est immobilisé (les boucles sont prises dans des "machoires").

6.5.9 Enfin, dans le cas où l'Opus a reçu par trois fois les trois types de critique existants, on pourra établir qu'il y aura autant de types de traductions possibles augmentées du nombre d'"erreurs" sur la forme géométrique en cours - ce qui explique que l'hypergenre de la traduction soit en fait si varié, quoique limité dans ses possibilités d'expression. (9 en tout)

6.5.10 Que l'on n'ait point de crainte excessive quant à se demander s'il est facile ou non d'observer ces différents types de traduction : l'on voit vite le "mouvement" qui anime un traducteur (aller vers, amener à soi, superposer) et l'on devine alors la figure géométrique sous-jacente ; quant à savoir si l'Opus a une célébrité "explosante", "resserrante" ou "tournoyante", il suffira de regarder la critique qu'elle a suggérée pour s'en faire une idée (sans oublier le sens même de l'Opus).

6.6.1 A mi-chemin entre l'Opus et les nombreux genres qui peuvent naître du démembrement d'une chaîne narrative, se trouvent donc les œuvres sous influence de l'Opus, ces œuvres qui gardent avec l'Opus un lien même lâche (elles partagent au moins avec l'Opus un titre, un nom, une référence etc.).

Cette notion de "distance" entre Opus et autres œuvres n'implique en rien un jugement de valeur ou une valeur : certaines œuvres sont proches de l'Opus et seront soit fades soit fortes ; d'autres lointaines, également.

S'il fallait même prendre parti, nous dirions qu'une œuvre se haussera au niveau de l'Opus (si l'Opus est fondamental) en se rapprochant tant qu'elle le couvrira, d'abord en l'ingérant puis en le remplaçant. (attitude de Dante face à Virgile, de Virgile face à Homère, etc.)

Les utilisations imitatives ne sont que des variantes de l'ordre séquentiel (privilégiant tel ou tel aspect) indiquant le passage d'une narrativité à la formation des genres.

Enfin, si plusieurs "Opus" existent (ce qui est dans les faits), leurs démembrements respectifs aboutissent à consolider les genres naissants : il y a un faisceau de tendances menant à la construction d'un genre (domaine de l'histoire littéraire : noter les différences culturelles et les expliquer par les circonstances).

6.6.2 Peut-on avoir une idée de l'espace qui sous-tend la créativité? (Créativité ou K = capacité à créer). K est fonction d'une tension entre les deux axes, mais aussi on peut ajouter que la célébrité et la narrativité doublent cette tension.

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

(Il est évident que la célébrité invite à l'imitation par désir de profiter d'un public et d'une gloire : "Honos alit artes"- Cicéron).

Quant à la narrativité, nous savons qu'elle se définit comme la capacité à développer une ou plusieurs séquences.

La tension entre Célébrité (C) et Narrativité (N) c'est le conflit entre une œuvre assemblée et la possibilité d'écrire (désassemblage).

La tension entre les deux axes (M, V, E) a déjà été décrite comme un difficile accord entre formes et substances (F-S) de ces 2 mêmes axes (cf. 3.2.4).

6.6.3 C'est à l'intersection de ces trois facteurs (N, C, F-S) que la créativité se loge, dans le cas précis où une œuvre se développe face à un Opus.

Elle est le résultat d'un double comportement : celui d'une prise de position lors de la tension entre les 2 axes ; celui d'un arrachement lors de la rencontre entre célébrité et narrativité.

A la fin, elle s'incline vers et elle s'arrache de... Telle est la relation qu'elle établit avec les trois facteurs. Or la meilleure représentation graphique de ce phénomène de tension conflictuelle aboutissant à un détachement nous paraît être, dans la typologie des catastrophes de R. Thom, celle de l'ombilic hyperbolique (l'image associée est celle d'une vague ou d'un jet d'eau dont l'extrémité se courbe et se coupe de la masse inférieure).

Bien que nous soyons dans un domaine où les mesures sont approximatives, nos 3 facteurs sont quand même gradués de valeurs possibles :

- la célébrité (de 0 à 10, soit les valeurs de l'axe)
- la narrativité (de 0 à 10, soit la séquentialité⁸
- le couple formes-substances (divisé en 4 zones par les deux axes submédiants et l'axe médian, soit 25° ou de 0 à 2,5, 50° ou de 2,5 à 5, 75° ou de 5 à 7,5, 100° ou de 7,5 à 10)⁹.

Quant à la créativité, posons qu'elle est un fluide (fait du désir et de la possibilité de s'exprimer, besoin prégnant en l'homme).

6.6.4 L'intérêt de cette représentation sera de faire voir que l'espace créatif maximal se situe là où les trois facteurs sont à leur paroxysme (pour F-S, c'est entre 2,5 à 7,5 ou 7,5 à 2,5). C'est-à-dire qu'il faut l'existence d'un Opus dont la "présence" est forte, d'hypergenres culturels vivants qui veulent s'attribuer l'Opus, d'une expressivité jouant entre formes et substances (pour y frayer une voie nouvelle).

Il serait intéressant de considérer ces périodes où des artistes se regroupent en écoles ou courants, comme des périodes de créativité à corréliser avec l'existence de nos trois facteurs surexcités.

Preuve à contrario : les périodes de moindre créativité sont souvent celles où il n'existe plus de modèle (rôle de l'Opus) à affronter, où les hypergenres sont peu séparés et n'ont plus entre eux de frontières nettes (indifférenciation), où les deux axes ont des formes et des substances affaiblies (cet affaiblissement sera bientôt traité).

6.6.5 Si nous représentons la créativité comme un fluide s'ombilicant, en raison du double comportement envisagé (inclinaisons et excision), nous pouvons concevoir trois formes de mouvements agitant cette colonne idéale:

- l'inclinaison l'emporte et l'ombilic se courbe;
- une alternance d'une paroi vers l'autre (heurt et réflexion), soit un mouvement brisé ;
- un déploiement spiralé, dû à un tournoiement initial (chacun de ces mouvements s'élevant).

Ce triple tracé peut servir à classer les trois types d'œuvres naissant à proximité de l'Opus, et à définir en partie les hypergenres (qui en gardent comme un souvenir).

6.6.6 a) L'inclinaison est à interpréter comme une déviation de l'Opus et son implication ponctuelle (un aspect seul de l'Opus est repéré, et utilisé sur un autre plan). Cela correspondrait assez bien au développement des séquences " destinataire-destinateur ".

⁸ Pour l'établir, ne tenir compte que des séquences qui sont augmentées.

⁹ En fait, il y a 8 zones puisqu'il faut deux sens de lecture : chaque zone a des mesures allant dans un sens et dans l'autre selon l'axe de départ (de 2,5 à 5 et aussi de 5 à 2,5, par ex.).

b) L'alternance ou mouvement brisé renvoie à une ou plusieurs fractions de l'Opus prise(s) ici et là, soit sous forme d'extraits (citations, allusions, personnages annexes, interprétations et adjonctions), soit sous forme dramatisée (lorsque les séquences "opposant-adjuvant" sont explorées).

c) Le mouvement spiralé, ou sinueux, se manifeste par tout allongement quantitatif de l'Opus comme on l'aperçoit dans tant d'œuvres s'en inspirant (on raconte l'enfance du héros, ou sa mort là où l'Opus n'a pris qu'une tranche de cette vie, par ex.). Cette "variation sur un thème" rappelle assez bien les séquences "sujet-objet" qui sont comme louvoyantes autour de l'Opus.

Il faut se dire que même une fois l'éjection hors de cet ombilic assurée, il reste de ces mouvements dans les hypergenres indépendants.

6.6.7 On a donc cet enchaînement-là :

Opus	??> ombilicage de la ??>	Démembrement ??>	Différenciation
	créativité		
	(domaine de l'imitation	(hypergenres)	(genres)
	du rappel)		

NB: Le fait que l'Opus ait une célébrité tournoyante favorise évidemment le processus d'ombilicage.

6.6.8 Toute notre construction est à comprendre en faisant abstraction au maximum du Temps. Tout au plus est-il pluriel. Sinon, une contradiction saute aux yeux : en ce qui concerne l'invention d'une œuvre, on ne sait ce qui est premier de la tension créatrice ou du démembrement de l'Opus. En fait nous déployons sur le plan ce qui dans les faits se superpose. La Célébrité et la Narrativité doublent les deux axes primordiaux. Deux niveaux d'approche sont possibles dont le dernier est plus complexe.

Ce qui demeure d'un déroulement temporel, c'est l'existence d'Opus à célébrité tournoyante originant des œuvres imitatives (au sens très large) et des hypergenres (l'Opus les enrichit car souvent ils existent déjà grâce à d'autres "Opus" précédents).

7.1.1 La champ littéraire présente un dernier aspect, indépendant de la succession que nous sommes contraints d'adopter. Là où entre les deux axes il y a eu tension créatrice, il faut admettre une résolution de cette tension, un apaisement.

Cela revient à dire qu'il y a une unification de l'espace interaxial (Comme l'arc revient à sa forme initiale). Une différence de potentiel avait été faite au profit d'un axe. Il est donc normal que ce soit par l'autre axe qu'arrive l'énergie nécessaire à l'équilibre des potentiels. L'axe perturbé et "vaincu" reprend sa place grâce à un rapport d'énergie.

Il faut donc, dans un certain sens, que l'Oeuvre ait été célébrée et soit passée par le criblage, afin que ce qui en reste, revienne au lieu de tension.

Si tel n'est pas le cas, on aura une inclinaison au profit de l'axe vainqueur, inclinaison quelque peu crispée, orientant le trajet des œuvres, que l'on observe en tant que choix culturel traditionnel. Mais une usure est inévitable et cela finira par unifier le champ.

7.1.2 L'énergie de l'Opus criblée et éparpillée va se répandre le long de l'axe de façon très diffuse. Là, un balayage s'opère, qui unifie. Si l'on voit l'espace interaxial hérissé (un sommet et un col pour l'axe vaincu car en position instable ; un bassin pour l'axe vainqueur ayant reçu

l'énergie de son rival), le balayage aura pour effet de tout aplanir. En effet, on a vu que l'Opus épanchait son énergie de façon de plus en plus lâche.

7.1.3 Dans le cas où l'œuvre n'a jamais réussi à exister, où la tension créatrice a avorté tant dans l'obtention d'une parcelle de célébrité que dans la constitution d'une œuvre (projet affiché non réalisé : cahier, ligne, titre d'un écrivain en témoignent), l'on posera le même balayage en vue d'une pareille indifférenciation.

7.1.4 Pourquoi supposer un balayage interaxial lorsque rien n'anime le champ littéraire?

La coexistence de ces trois sources d'énergie n'est possible que s'il y a échange régulier et équitable : un balayage en rend compte. Ecran vide de potentialités parallèles, fluides, allant dans un sens puis dans l'autre. C'est la matière vitale que l'écrivain va problématiser : elle est faite d'un alphabet, d'une langue, d'expériences, etc. Chaque écrivain a un champ littéraire vierge, une table propre, quoique ce champ littéraire soit commun aux autres, ait une valeur générale.

7.2.1 Pour définir la création, nous aurons donc un triple niveau:

- un espace vide interaxial ;
- le même espace soumis à une tension ;
- l'espace du criblage fait de conflits et d'hypergenres (ces derniers sont

comme des "canaux" que l'œuvre récite ou emprunte).

La moindre excitation de cet espace interaxial donnera à chacun des axes sa structuration propre (cf. 1.2.2). Cette excitation doit être conçue comme un déséquilibre où l'un des axes l'emporte.

7.2.2 La notion d'équilibre entre les axes est hypothétique. Rien ne semble la produire longtemps, sauf à un niveau personnel lorsque l'écrivain n'a plus rien à dire ou ne voit rien à dire.

Après tout, celui qui lit les œuvres passées, ne devrait pas avoir besoin d'en créer d'autres. Or, non seulement il n'agit pas ainsi et écrit, mais de plus il réécrit des œuvres déjà produites (imitations et allongements : cf. criblage).

Cela prouve la sensibilité de cet espace interaxial dont l'équilibre est si infime qu'un rien l'ébranle et peut provoquer la tension dite.

7.2.3 Nombre de biographies insistent sur cette période où un "décliv" se produit chez l'auteur et l'amène peu à peu à l'écriture.

On notera, rappelons le, l'intensité du déséquilibre et sa progression grâce au rapport entre les valeurs des deux axes (cf. 3.1.1 et 3.4.1).

Les zones où les valeurs excèdent le champ littéraire correspondent assez bien à cette préparation intérieure où l'œuvre s'élabore dans l'esprit de l'écrivain.

7.2.4 A quoi correspond ce balayage final de l'Œuvre?

Elle est de plus en plus indifférenciée. Processus d'entropie. Elle n'est plus qu'une vague référence, un écho lointain. Ce qui demeure d'elle, c'est ce qu'elle a modifié du monde sans qu'on puisse lui attribuer une quelconque paternité de cela. Il y a deux types de modifications :

a) matérielles: l'œuvre a existé, il a fallu fabriquer l'ouvrage, le distribuer, l'acheter, le détruire ; il a nécessité du temps pour ceux qui l'ont lu, de la place pour le ranger (pensons à ces piles abandonnées ; dans Le Petit Chose d'A. Daudet, l'ouvrage sert à envelopper des oeufs dans une épicerie).

b) morales: l'œuvre a agi (même très modestement) sur les mentalités, sur des comportements qu'elle a confirmés ; elle a permis d'alimenter les "canaux" des hypergenres qu'elle a entretenus ; elle a pu agir sur des consciences, les éveiller à ..., etc. (On a des exemples d'œuvres disparues dont il faut ainsi poser l'existence : les poèmes homériques supposent toute une littérature dont il ne reste rien).

Certaines grandes œuvres ont dû disparaître mais ces œuvres majeures, aux carrefours essentiels des besoins humains (entre les 2 axes, il y a des points de cet ordre à admettre) ont trouvé des remplaçants (une culture a besoin visiblement d'œuvres étrangères traduites pour combler ces vides internes à sa créativité).

Enfin, nous pensons à ce lieu imaginaire inventé par Milton où toutes les créations vaines de l'homme vont : au-delà des convexités planétaires, sur l'orbe qui sépare les Ténèbres de la Lumière interne (celle du soleil éclairant les planètes). Ce lieu, sur "le dos du monde", d'abord désert, est pour l'heure envahi par ...

"all things vain, and who in vain things
built their fond hopes of glory or lasting fame,
or happiness in this or the other life." (*Paradise Lost* -III - 448-450).

Semblable aux Limbes (espace indifférencié) il est le "Paradis Insensé". Cela rend bien compte de l'influence minimisée de l'Œuvre, de ce balayage que nous décrivons.

7.2.5 Ne croyons pas cette entropie inévitable et facile! L'œuvre quelque peu supérieure a du mal à disparaître parce qu'il lui arrive d'être pris dans le mouvement d'une autre œuvre courant à sa célébrité.

Une œuvre nouvelle a souvent besoin pour s'imposer (devenir célèbre) d'un parrainage ; elle entraîne dans son sillage des œuvres antérieures dont elle montre l'éventuelle préoccupation similaire à ce qu'elle propose. L'œuvre ancienne n'est pas captée (criblage), elle est utilisée comme élément d'une critique se formant (célébrité). Cette utilisation est l'équivalent d'une dernière (ultime) métamorphose.

7.2.6 Posons O l'œuvre ancienne, O' l'œuvre nouvelle. O s'indifférencie ; O' veut être célèbre. Il en résulte que O' est née d'une tension entre deux axes différents de ceux de O. O' entraîne O dans son sillage, fait converger son tracé au sien, l'infléchit. Cet infléchissement devenant convergence correspond à une récupération et à une certaine altération de O.

A : point d'infléchissement.

O (née entre V et E) est utilisée par O' (née entre M et V) car O a déjà atteint E autrefois.

Le destin de O devient celui de O'. O n'est plus compris qu'à travers O' (dans notre figure, O avait recherché un fondement mythique -M-; le réalisme d'O' -V- à la recherche d'une expressivité -E- implique O dans cette recherche).

Exemple: Nous prendrons un exemple mi-pictural mi-littéraire. L'œuvre de Jérôme Bosch naît d'un conflit entre V et M où $V < M$; cette œuvre est oubliée et se dilue entre V-M après avoir eu sa célébrité et quelques imitateurs. Au XX^e siècle, le surréalisme dont la naissance est à situer entre E et V (où $E < V$: le nom "sur-réel" l'indique bien) réemploie l'œuvre de J. Bosch lorsque ce courant tend à être célèbre et tend à atteindre une valeur générale quasi-mythique (M).

L'œuvre de J. Bosch est prise dans ce mouvement, devient "pré-surréaliste", l'expression antérieure du surréalisme. Une altération a lieu : l'"anti-réalisme" de J. Bosch sert le "réalisme" nouveau à vocation universelle.

8.1.1 Conclusion:

La "physique" du champ littéraire n'est habitée que par une seule irréversibilité : lorsque l'œuvre est née, cela seul est irréversible. Dans les autres cas, l'œuvre poursuit sa route mais demeure à chaque fois en sa place : ce qui a été célébré, peut à nouveau l'être ; ce qui a été imité, reste imitable ; ce qui a été perdu, peut être retrouvé. Et pourtant ce qui a eu lieu est irrévocable et l'esprit humain ne peut que difficilement le récupérer. De même toute prédictibilité paraît impossible : tout au plus des tracés nécessaires.

8.1.2 Peut-on postuler l'existence de phénomènes physiques comparables? Certes, cette référence peut sembler n'avoir servi que de propédeutique et de mise en valeur. Le renvoi à un support spatial d'une géométrie simple mais efficace, n'est pas innocent. Mais également on peut se demander si, comme l'écrit R.Thom, Modèles mathématiques de la morphogenèse, Paris, 1981,p.166) " les interactions sémantiques entre concepts (ne) sont (pas) les reflets, dans l'univers sémantique, des interactions physiques ou biologiques des êtres". C'est sur cette quasi-ressemblance qu'il faut parier, ici, pour comprendre la réalité des faits littéraires, appréhendés comme des phénomènes (surgissant et devenant).

8.2.1 Un traité n'est valable que par ce qu'il suggère. Il met en évidence une succession d'événements, des types de relations, une problématique globale. Les problèmes soulevés sont loin d'être tous résolus, ils sont cependant reposés à l'intérieur d'un autre cadre. Je ne sais si, dans tous les cas de figures, on obtiendra une confirmation exacte des propositions du traité. Cela est même incertain, mais toute correction apportée par les faits à un raisonnement, engage de nouvelles découvertes qui ne sont pas autrement possibles.

8.2.2 Vers quelle définition de la littérature tend-on? Toutes les tentatives pour la définir à partir de paramètres historiques, sociologiques, sémantiques (contenus, communiqués), génériques ou psychologiques ont trop à embrasser, afin d'éviter le dogmatisme, pour saisir la circulation générale qui affecte le domaine littéraire. Différents jugements de valeur interviennent dans leurs analyses, ne serait-ce que pour montrer que toutes les œuvres n'ont pas la même importance et la même qualité -là où, de notre côté, nous demeurons bien silencieux. Mais cela nous paraît appartenir à une autre sphère de préoccupation, de même que notre traité imagine l'œuvre dans un isolement tout théorique. Que faire de ces anciennes définitions où la littérature est un art de bien écrire et de bien juger, ce qui nous renvoie à des restes de philosophie cartésienne? Ou des projets contemporains d'un art de comprendre et de changer le monde? Ou d'être un témoignage, un reflet, une sublimation? Rien, si ce n'est de les intégrer dans le triple courant critique qui correspond à la célébration de l'œuvre décrite supra.

Oublieux donc de la fonction et du contenu et des mécanismes de la Littérature, - qui occultent un processus plus abstrait -, nous avons une vision aspectuelle : différentes directions évacuant une énergie et régies par les contraintes propres à quatre régions (directions opposées, s'affrontant, se divisant, se désintégrant). Les apparences et les formes dépendent et naissent de ces lieux. Vision encore débutante: certains mouvements sont à complexifier, à mieux mesurer dans leur vitesse ; certaines relations à mieux cerner. Mais il y a aussi plus de dynamisme.

La littérature répond donc à l'agitation qui anime la réalité matérielle et celle de notre esprit dont elle donne une image supplémentaire ni plus ni moins hasardeuse, déterminée, intelligible.

Livre II

Introduction -

Si le Livre I construisait un modèle à deux dimensions, le Livre II tente d'y introduire maintenant une troisième dimension, afin d'obtenir une meilleure image des phénomènes que l'on veut décrire. Le même souci de construire le modèle nous interdit de nous disperser dans les faits, quoique nous ne nous interdisions pas, certaines fois, d'en suggérer l'inévitable présence.

Notre méthode de travail s'inspire de cette idée qu'exprimait H. Poincaré: "L'espace n'est pas une forme de notre sensibilité ; c'est un instrument qui nous sert, non à nous représenter les choses, mais à raisonner sur les choses" (Des fondements de la géométrie - 1898). Et d'ajouter que plusieurs espaces sont possibles, certains plus commodes (géométrie d'Euclide), si bien que "nous offrons à la nature un choix de lits parmi lesquels nous choisissons la couche qui va le mieux à sa taille".

Plus près de nous, cette intervention de René Thom au cours d'un colloque (Le Mans, 2 nov. 1989) où une réflexion sur toute théorisation est amorcée : "Il n'y a théorie en science que si l'on a introduit des entités imaginaires, virtuelles, qui "pourraient" exister mais n'existent pas naturellement. On plonge le réel étudié dans un virtuel plus grand, et on s'efforce d'énoncer les contraintes qui pèsent sur la propagation du réel au sein du virtuel. Mais ce virtuel doit être construit à partir d'un réel observé par une définition explicite, si l'on veut satisfaire au critère d'une bonne scientificité".

C'est ce que nous croyons atteindre dans notre modèle où nous posons d'abord tout un jeu de repères sans oublier l'enracinement dans le réel qui nécessite moins une vérification expérimentale que l'intuition d'une analogie profonde, jamais donnée, mais toujours possible.

Le travail s'ouvre sur les rapports entre le domaine littéraire et ceux qui le jouxtent (on y retrouvera de vieux problèmes, souvent mal posés); puis on introduira des flux (désirs, intérêts, libido...) se propageant dans ce domaine pour en voir les effets et perturbations, (la formation d'une histoire s'énonce dans le modèle en ce lieu, grâce à l'intérêt de l'auteur et à celui du public) ; ensuite, on recensera les formes idéales qui occupent le champ littéraire, et surgissent dès qu'il y a activation ; de là, la rencontre entre les flux et les formes est étudiée dans le rôle qu'elle joue pour constituer une oeuvre; enfin, l'oeuvre, considérée comme une formule relationnelle, est traitée, non seulement comme construction d'une relation, mais aussi comme projet esthétique.

Nous ne pensons pas tant dégager de la nouveauté (sauf dans l'idée de modéliser) que désigner un ordre d'apparition des faits, essentiel et, si possible, fécond. Le risque d'arbitraire est évident, vu le caractère conciliant de l'objet littéraire, et le seul moyen de le réduire, quel est-il? Peut-être, de développer jusqu'au bout, le modèle, et ne cesser alors de le restreindre.

Traité de littérature - Livre II - (Problématiques)

1.1.1. Chercher la validité du modèle, c'est-à-dire le vérifier et l'exemplariser, est à concevoir comme l'ouverture de problématiques variées qui réduisent l'arbitraire du modèle bien plus que des illustrations. Si les faits se plient assez bien à n'importe quel système pourvu qu'ils soient bien préparés, et surtout les faits littéraires, on peut établir que les relations mises en oeuvre par le modèle (relations internes de cohérence, ou externes avec d'autres domaines) résistent à l'évidence et nourrissent la problématique.

Donner des exemples serait doubler le modèle et le nuancer. Parfois même le fonder. Nous tiendrons cette voie comme une disposition future.

Concevoir les difficultés et problématiser (pour décrypter la solution), c'est en fait juger le modèle : il ne peut être valable que si, ce qu'il suggère comme solutions et problèmes est suffisamment non-trivial.

1.1.2. Certaines problématiques sont anciennes et les réflexions qu'elles ont suscitées sont parfois si nombreuses qu'il est assuré que notre position aura déjà été pensée et que nous ne saurions l'inventer. Le modèle livre donc tant un positionnement à l'intérieur d'une tradition qu'un mode de résolution.

1.1.3. Ce que nous pouvons espérer du mode de résolution, c'est d'explicitier des démarches et de développer de nouvelles conséquences. La littérature offre différents problèmes dont on doit définir la nature et le nombre, par exemple, mais, en tant qu'activité, elle se présente comme un précieux témoignage et une éventuelle méthode à ne pas négliger. Tel est l'enjeu : quels problèmes sont possibles en littérature, et quels problèmes peut-on aborder grâce à la littérature?

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

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

C'est pourquoi le domaine littéraire est "intermédiaire", bordé de trois autres domaines qui le rendent fragile et contestable, qui empiètent parfois ou nuisent à la constitution de cet espace(Il suffit de constater qu'à certaines époques et dans certaines sociétés, le domaine littéraire n'existe pas).

1.2.2. La construction de ce même espace doit se comprendre comme résultant d'une évolution dont la représentation la plus simple (mais peut-être la moins exacte) serait celle d'une intersection : les trois régimes selon trois hyperboles se toucheraient en un point 0 et seraient équipotents. Ou bien ils se croiseraient en un même point, comme trois arcs de cercle. Mais rien n'est moins sûr que la séparation de ces trois régimes (visiblement M est primordial et réunit primitivement E et V). Leur égalité, de même, fait problème. Ce sera une des fonctions du littéraire que d'opérer cette séparation et de fonder un relatif équilibre entre M, V et E. (ou même leur occultation¹⁰).

¹⁰ Il s'ensuit aussi que la littérature peut disparaître. Déterminer quelles sont les causes, les conditions d'une survie minimale, la durée de ces éclipses, leur fréquence possible. Mais tout "byzantinisme" sera l'expression d'un excès du Littéraire ayant pour effet de tenter de remplacer

Ce n'est qu'au stade final qu'il y a intersection et régime intermédiaire stabilisé. Entre les deux moments, il faut poser l'agitation interne du champ unifié (M) provoquant fêlure, ouverture progressive de ce champ. Apparition de nouveaux régimes (Cf. les catastrophes de bifurcation).

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

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

1.2.3. Une vieille querelle trouve ici son explication, où l'on reproche à la littérature d'être légère et sans conséquence. Etant donné que son domaine est intermédiaire et a nécessité du temps pour se constituer, il peut s'abîmer dans un des domaines le jouxtant, soucieux de reprendre le dessus.

Ainsi, d'un point de vue mythico-religieux, la littérature n'est que "divertissement"; d'un point de vue réaliste et objectivant (V), elle n'est que "pure littérature", fantaisie fallacieuse ; du point de vue de la pure expressivité, qui prend des visages si opposés (la folie et la danse et la musique "déréalisent" au profit d'une subjectivité soit devenue inerte soit transcendée et mobile ¹¹), la critique du fait littéraire est celle du véridique face au convenu, du sincère contre l'artifice, de l'âme et de l'émotion face au rendu et à l'effet. Non que la littérature soit dépourvue de ces qualités-là, mais elle les commet de façon moins pure ou moins absolue.

Ces reproches ont pour origine la présence concurrente de trois autres domaines. Mais par opposition, on découvre quel peut être le propre du domaine littéraire. Condamnée pour insuffisance parce qu'à l'extrémité de ces trois autres régimes, la littérature se constitue dans cette triple opposition et y trouve sa définition : nous lui sommes redevables d'une humanisation du monde (anti-V), d'un ancrage métaphysique (cf. Maurice Blanchot: le "vide" de l'existence qu'elle croit combler et qu'elle ouvre sans cesse; "L'oeuvre signifie toujours : ignorer qu'il y a déjà un art, ignorer qu'il y a déjà un monde" (L'Espace littéraire); solipsisme de tout penseur dans la quête moins de "son moi" que d'une objectivité extérieure et négativité originelle de cette démarche - anti-E), de la construction d'un espace sacré pour l'homme et loin des dieux où l'être humain prend sa valeur (anti-M).

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

1.3.1. Une autre querelle s'inscrit aussi dans cette configuration générale. C'est la délicate question de la "minêsis" ou imitation. Il suffit de connaître la condamnation que Platon formule à l'égard de l'art et plus spécialement de la poésie pour saisir combien la littérature est concernée. La vérité désignée par une oeuvre artistique est au troisième rang : le démiurge, pour créer ce monde (2ème rang), avait les yeux fixés sur le modèle pur et parfait (1er rang) ; l'artiste en

M V E par l'activité littéraire qui se prévaudra alors de valeurs sôtériques, scientifiques ou euphoriques.

¹¹ Il y a dans la musique une force qui submerge l'auditeur et lui retire souvent ses facultés d'analyse au profit d'un bonheur émotionnel débordant.

recopiant le monde n'intervient qu'en 3ème position, ce qui rend sa création plus faillible, quitte détournée de l'essence du Modèle .

On sait que cette problématique n'a cessé de hanter artistes et théoriciens de l'art, et de marquer de son sceau l'art européen fondamentalement tourné vers une reproduction de la réalité (cette dernière se présentant sous bien des aspects selon les époques). Mais la revendication d'être plus vrai, c'est-à-dire plus réel, est le leitmotiv des écoles et mouvements artistiques. (E. Auerbach in Mimésis est éclairant à cet égard). Platon, de son côté, ne paraît viser dans sa condamnation que les formes d'art représentatif et s'accommoder d'un art lyrique (patriotique ou élégiaque) qui est mis à l'écart (Cf. G. Genette, Introduction à l'architexte).

Ce dernier point mérite d'être souligné dans notre raisonnement. Par rapport aux trois domaines rivaux de la littérature, l'un d'entre eux est ainsi occulté (E) et n'intervient pas dans la discussion. C'est donc la prétention de la littérature à occuper l'espace des deux axes M et V, pris sur ces mêmes domaines, qui est en cause.

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

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

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

De cet aperçu, il ressort que la problématique platonicienne demeure : Platon voyait la littérature comme une référence maladroite tandis que la critique tendra désormais à

l'affranchir du souci référentiel. Que l'on soit pour la teneur référentielle ou non du littéraire, l'on demeure d'abord dans un cadre platonicien.

Cependant, en s'arrachant à toute référence, la littérature en sera-t-elle plus "idéale"? Le peut-elle ? La critique moderniste la place dans un total arbitraire plus que dans l'approche d'essences. Elle la définit comme un lieu d'inventions de jeux multiples. Activité gratuite, aléatoire, auto-suffisante.

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

Dans chacun de ces deux cas (Platon ; critique actuelle), il s'agit d'empiétements de l'un des trois domaines (M,V,E) sur le littéraire, mais l'on ressent que chacune de ces confrontations - pour aussi brillantes ou habiles qu'elles soient - ne définit pas la littérature, est mal à l'aise devant sa situation intermédiaire, et ce, à juste titre.

1.3.3. Loin de penser que la querelle s'achève, tout au plus nous aurons sa continuelle métamorphose et sa permanence. Les arguments et la présentation seuls changeront. Nous en voyons ici la source et la raison, quoique nous puissions envisager qu'à son tour, la littérature justifie sa présence et sa nécessité. Si nous optons pour cette fonction que le littéraire a permis la séparation des trois domaines (cf. 1.2.2.), nous nous plaçons au centre d'une activité qui accroît son domaine en repoussant les limites de ses voisins et en opérant une fracture dans leur unité. Cette thèse peut surprendre d'accorder un rôle fondateur ou plus exactement de spécialisation (avec ce que cela comporte de progrès) au phénomène littéraire mais la perspective paraît féconde.

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

Le plus judicieux et remarquable dans cette conception est le théoricien esthétique M.R. Jauss¹² pour lequel la littérature a une fonction de création sociale, modelant en retour la réalité, agissant sur les mentalités dans leur représentation du monde, agissant sur les comportements et la perception ; facteur de production sociale, elle inscrit sa marque efficace sur une société qu'elle transforme ou maintient.

Toutefois, la leçon de H.R. Jauss doit être étendue. Elle se situe dans la seule direction de l'axe V, donnant à la littérature un poids d'intervention sur la réalité, ce qui lui accorde d'augmenter son domaine et d'agir sur le domaine des faits objectivables¹³ [qu'elle "fissure", c'est-à-dire en lui offrant de nouvelles divisions du réel (qu'elles soient justifiées ou non, importe peu ici, mais le "réalisme" d'un Balzac préfigure la sociologie dans bien des cas). Il n'empêche que cette démarche est incomplète et qu'il convient de penser que la littérature a aussi

12 Pour une esthétique de la réception, 1978.

13 Dans cette classe plus générale, nous englobons les faits sociaux que Jauss envisage seulement.

une fonction de création mythique (ou imaginaire) et d'élaboration du "moi"¹⁴ (formation, consolidation, modes d'expression).

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

1.3.5. A titre d'hypothèse momentanée, l'on peut envisager que la propagation d'une énergie issue du domaine littéraire vers un des domaines le jouxtant, dépend de la nature ou du milieu de ceux-là mêmes : M est, somme toute, fluide (cercles de tourbillon), V est plus solide (strates) et E très volatile (îlots ou bulles). On supposera aussi que chaque domaine possède une homogénéité garante de sa récurrence et le distinguant de ses voisins immédiats.

L'intervention de cette "poussée" du littéraire s'effectue en mettant en "péril" ces régimes, momentanément puisque leur force de reconstitution doit être posée comme infinie. Mais tout en faisant abstraction du temps, l'on peut dire dans cette seule perspective qu'ils sont très sensibles; du point de vue adverse, rappelons-le, ils sont tout puissants et menacent le littéraire. Ce double visage du phénomène provient de la différence d'approche et correspond à deux types d'interaction s'inversant.

Cette sensibilité au moindre changement va se résoudre par la destruction de leur homogénéité et la naissance de formes simplifiées, plus petites et apparentes. Ce phénomène est étudié sous le nom de "catastrophe généralisée" par R. Thom (Stabilité. Structurale et Morphogénèse, p.103-107). On peut ainsi se faire une idée de "l'influence" du littéraire sur le plan réel (V), mythico-religieux (M) ou sur celui du "moi" (E).

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

Tout au moins c'est ce que nous apprend l'observation d'une catastrophe généralisée. D'abord un milieu homogène au nombre infini d'éléments identiques: puis une phase de coagulation et de simplification aux éléments en nombre limité. Les grains deviennent grumeaux ; les bulles, des gouttes ; les lamelles, des strates ; un espace vierge subit le tracé d'une ramification.

Cette analogie physique n'est pas illusoire. Un régime autonome tend à s'affiner à l'infini ; seul le contact avec un autre le redistribue, et le propre du littéraire sera de l'orienter vers quelque préoccupation humaine (fait de société, fait de pensée, fait de plaisir...).

¹⁴ Un exemple très simple et évident : les villes célébrées par la littérature deviennent grâce à elle des villes touristiques. Effet tangible d'une réalité créée par les Lettres (avec des effets économiques mesurables).

Toute ramification d'un domaine renvoie à une ritualisation, toute stratification est identique à une herméneutique, tout égoutement s'apparente à une symbolique, toute "grumellisation" (ou cristallisation) s'assimile à une intériorisation.

Or ritualisation, herméneutique, symbolique et intériorisation sont les quatre modes d'appropriation créatrice du littéraire. Un mythe "touché" par l'énergie littéraire, se subdivise bien en ces quatre zones ; de même une science (prenons l'exemple de la médecine vue comme un rituel, une recherche, une correspondance ou une analyse¹⁵. Ou la musique.)

Enfin, cette appropriation n'est pas forcément négative. Elle est certainement la cause de progrès dans les domaines où le littéraire agit et impose sa vision, autant que lorsqu'un domaine poursuit de façon autonome sa voie et ne subit aucun contact.

Telle peut être l'approche de ce mouvement du littéraire vers les trois autres domaines sur lesquels le littéraire exerce un rôle de simplification (souvent critiqué) mais aussi de subdivision apte à une remise en cause (redistribution créatrice).

1.3.6. "L'énergie" issue du littéraire est à comprendre moins comme une oeuvre parlant de M, V, E, que comme un faisceau de préoccupations littéraires s'ingéniant à voir aussi le monde. C'est aussi tout ce qui concerne l'oeuvre, se créant, se diffusant, imitée. Elle fabrique de l'intérêt pour..., donne un sens à ..., construit une représentation de..., fait écran à... Il s'avère donc difficile de définir cette énergie, sans concepts plus efficaces. Pour l'heure, disons que c'est l'ensemble de cette perspective qui peut inaugurer un nouveau regard et qui demande formalisation et précision, dégagement de constantes, comparaisons... Telle peut être une nouvelle problématique où le mouvement part du littéraire et va vers les autres domaines.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4.4. Dante ne tranche pas à l'égard de cette double position. Son imagination est une force qui saisit l'esprit et vient d'une clarté céleste inondant le monde (Purgatoire, chant XVII v. 13-18): soit l'image d'une fluidité s'écoulant. En revanche, "pour courir meilleures eaux, la nef de mon esprit hisse la voile" (Purg. I-1-2), ce qui indique qu'il revient au poète de trouver des mots plus nobles pour décrire le monde visité. Soit l'image d'une fluidité à enserrer.

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

1.4.5. Ce double mouvement présente une différence:

a) Quand la littérature s'identifie à un fleuve qui rencontre des contraintes de rives, la direction prise par l'énergie de L est orientée vers M, et non vers V et E parce qu'il s'agit de

remonter à un point de départ (source) et qu'instinctivement L revient en cette zone mythique qu'elle a fissurée et dont elle s'est retirée. Cela laisse supposer que l'échange se fait plus volontiers entre L et M, qu'avec V et E. En fait, V et E seront les contraintes (cf. la citation précédente d'E. Pound) empêchant que L aille directement en M, si bien que l'on doit tenir pour exacte l'assertion qu'il y a un mouvement allant du littéraire vers les trois domaines, sauf que ces derniers n'auront pas même rôle ni place.

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

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

Nous sommes dans le cas où le domaine littéraire s'agrandit et se veut central puisqu'il lui revient de noter les trois grands aspects voisins, les trois autres visions proches, et d'en recueillir le maximum. On est dans le même cas que celui où le littéraire fragilise les trois domaines, leur fait subir une catastrophe généralisée (1.3.5.) qui ne va pas sans une simplification de leur domaine (cela n'est peut-être pas à l'honneur du littéraire quoique permettant de nouvelles divisibilités et clarifications).

On observe bien ce phénomène lorsqu'un homme de science ne sauvegarde sa célébrité que pour ces talents d'écrivain, tel Buffon; issue de V, la valeur de son oeuvre chute en Littéraire qui la replace dans le courant des idées, dans l'élaboration d'une science, dans la vie d'un homme etc. Pour E, prendre le cas d'un peintre ou d'un musicien¹⁶ dont l'oeuvre n'est intéressante que pour l'usage d'un thème littéraire. Pour M, le basculement du sacré vers le profane est plus complexe et s'accompagne d'un changement de croyances.

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

1.4.8. Notre modèle propose donc d'analyser les rapports entre le champ littéraire et les trois autres régimes voisins. Les problématiques qui y trouvent place et s'y ouvrent, présenteront certaines particularités. De façon logique, ces rapports sont à classer ainsi:

¹⁶ Le genre "opéra" est en soi à mi-chemin entre littérature et musique en tant que musique conservant un "sens".

- a) M seul existe et entre en conflit avec lui-même pour donner naissance à L. L, à son tour, provoque une nouvelle division et la naissance de trois domaines M, V, E (cf.1.2.2.).

- b) (Proposition inverse) L disparaît dans M, V, E. L est un ensemble vide ou négation de L. Toutefois, si L disparaît dans l'un des trois, il devient l'un de ceux-ci qu'il agrandit (L en M \rightarrow L = M ; L en V \rightarrow L = V ; L en E \rightarrow L = E) (Cf. 1.2.3.).

- c) L n'entretient aucun rapport avec M, V, E (aucunvoisinage): L, en réalité, s'identifie à E. (Cf.1.3.2.)

- d) L s'empare des 3 domaines ensemble ainsi captés: (Cf.1.4.3; 1.4.6)

L > M, V, E \rightarrow M (m1, m2,... mn)
V (v1, v2,... vn)
E (e1, e2,... en)

Parcellisation de M, V, E (4 modes d'appropriation: cf.1.3.5).

L empiète sur l'un des domaines. Même phénomène de parcellisation (M (m1, m2, ... mn).

- e) L se répand (Cf. 1.4.2.; 1.4.5.)

L < M, V, E \rightarrow L (M + V + E)

Naissance d'un champ commun, intermédiaire. Même phénomène pour L < M ou V, ou E.

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

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

Paramétriser ces phénomènes permet, d'une certaine façon, d'enquêter sans doute sur la nature de l'"énergie" du Littéraire.

2.1.1 Si le champ littéraire est constitué par un certain nombre d'opérations (4 sortes de tensions¹⁷) qui rendent compte des mouvements qui l'animent, faisons en sorte que cet ensemble bénéficie d'une structure de groupe.

1) L'ensemble possède bien une loi de composition interne, à savoir la tension (notons la t).

2) Associativité. Les trois axes qui le structurent, connaissent une tension équivalente en droit où

$(M t V) t E = M t (V t E)$, ce que nous avons transcrit en disant qu'une tension en détruisant un axe, active le troisième et ainsi de suite.

3) Cet ensemble a aussi un élément neutre, à savoir le temps qui reste dès l'abord occulté: l'associer aux trois axes et établir la tension, ne change rien à la nature de ces axes qui sont posés in abstracto.

4) Enfin la symétrie de ces trois axes s'établit dans le sens opposé : si l'axe va de 0 à 10, il ira alors de 10 à 0. Si l'on fait opérer une des quatre tensions sur ce double mouvement (M et son symétrique, par ex.), l'on obtient alors l'élément neutre occulté, à savoir le temps¹⁸, que nous décodons comme un renouvellement de l'énergie de l'axe ou comme son épuisement.

Demander que le champ littéraire réponde à ce cadre mathématique permet d'introduire deux nouveaux points d'analyse : la temporalité et la bi-direction des axes.

Une problématique s'ouvre ainsi sur l'évolution de l'énergie littéraire : comment se fait cet investissement qui aboutit à "alimenter" les 3 axes et leur zone?

Il ne s'agit plus de la rivalité qui règne entre ces différents régimes, due à la position médiane du littéraire, ni même des résultats échangés entre ces différentes zones créatrices, ni même de leurs inévitables compromissions ou zones franches.

Il s'agit d'une autre série de réflexions : comment se maintient la pérennité attractive du champ littéraire pris globalement, puis dans ses parties?

Nous savons que L peut disparaître au profit de M, V, E ; ici, nous amorçons l'idée qu'une énergie au lieu d'aller en M, V ou E , est "détournée" vers L et s'y investit.

Un choix s'effectue - dont il y a lieu de tout dire - qui dirige l'intérêt d'un homme vers ce domaine au détriment des trois autres et d'autres encore. Un transfert s'est formé qu'il faut décrire et dont il convient aussi de dégager les conséquences.

2.1.2. Redonnons au champ littéraire sa liberté, c'est-à-dire en le coupant des trois autres domaines qu'il ne jouxte plus, afin qu'aucune perturbation annexe ne voile le phénomène à décrire. Aucune attraction parallèle. Limpidité de la surface du littéraire où une énergie diffuse et plane circule entre les 3 axes, une fois l'apaisement revenu après une création.

Aucune forme ne se distingue sur cet espace continu qui n'est que structuration ou espace fibré.

Si rien ne vient affecter cette situation (ce dont on peut avoir une idée en prélevant une "lamelle" de cette surface : l'invention dramatique s'estompe, par exemple, durant un laps de temps en un pays, soit une lamelle du champ littéraire lisse et inactivée), l'on conçoit aisément que l'énergie interne va rétrograder et se réduire peu à peu.

Le champ littéraire se contracte selon l'analogie bien connue de la physique où la courbure d'un champ peut aboutir à un resserrement interne.

¹⁷ Directions opposées, s'affrontant de face, se divisant, se désintégrant. Cf. Livre I 8-2-2 et supra.

¹⁸ Le temps humain répond à cette image où chaque minute agrandit la vie et la diminue d'autant, selon une tension permanente et variée.

Le champ littéraire tend à former un cône vers le centre duquel concourent les forces des axes.***

2.2.1. Cette réduction ne peut être contrecarrée que si intervient un auteur dont l'action se mesure au "reflux" qu'il opère. Il investit dans le champ littéraire son intérêt (sa "vie", ses goûts, ses désirs...). Il reformule de la valeur, il "redonne vie", ce que nous traduisons par un écoulement d'énergie issu de l'auteur et se répandant de la pointe du cône (origine O) vers l'extérieur. Le cône est à renverser pour indiquer le mouvement en cours.

L'énergie rétrogradante et la sienne investissante vont se rencontrer, mais il est improbable que l'investissement s'écoule à égalité sur les trois faces du cône.

Ce serait une symétrie hautement artificielle, puisque le goût de cet auteur est par définition un penchant pour...

O

(N.B.: l'écoulement ne se fait pas sur l'axe, mais sur tout le versant. La figure est un schéma).

2.2.2. Problème de terminologie:

Les mots "force" et "énergie" sont jusqu'ici employés pour désigner le dynamisme ambiant du Littéraire.

Dans notre cas, cela symbolise la présence positive de l'auteur contrant un affaiblissement interne du Littéraire.

Toutefois, il faut approfondir cette notion d'énergie émanant de l'auteur : quelle est-elle? pourquoi s'inscrit-elle dans le littéraire, et non ailleurs? subit-elle, pour cela, une modification? que convoite-t-elle par cette démarche?

Or, il existe toute une problématique actuelle fondée sur la différence entre l'éthologie animale et l'éthologie humaine. Certaines formes déclenchent chez l'animal des réactions de grande amplitude qui servent à réguler de façon innée sa survie : l'apparition d'un prédateur, d'une proie et d'un partenaire sexuel provoque en lui des modifications de comportement évidentes. Ces trois formes sont dites prégnantes, et l'énergie qu'elles déclenchent, une prégnance. Chez l'homme, les prégnances sont nombreuses (chaque concept en est une) et ne sont pas orientées aussi nettement que chez l'animal. La prégnance a un parcours erratique (cf. Petitot-Cocorda: Morphogénèse du sens I,p.219-220) et s'apparente à une pulsion (libido freudienne).

Mais l'homme comme l'animal peuvent transformer cette énergie vers des objets de substitution - chez l'animal tintement d'une clochette, selon l'expérience de Pavlov - objets se distinguant par leurs formes chez l'homme. Ces nouvelles formes attirent la prégnance et sont elles mêmes sources de prégnances, elles constituent le monde phénoménal où tout objet se caractérise par ce qui le distingue du fond continu, où il fait "saillie", où il se sépare par une discontinuité. Ces formes seront nommées "saillances".

Un dialectique s'instaure entre le couple prégnance-saillance : la première s'assimile à un fluide envahissant et la seconde à un hérissément matériel et formel. R. Thom décrit ainsi ce phénomène: "On peut regarder une prégnance comme un fluide invasif qui se propage dans le champ des formes saillantes perçues, la forme saillante jouant le rôle d'une "fissure" du réel par où percole le fluide envahissant de la prégnance. Cette propagation a lieu selon les deux modes : "propagation par contiguïté", "propagation par similitude"..." (Esquisse d'une sémiophysique, p.21).

Il demeure que, les prégnances étant nombreuses chez l'homme, surtout dans un domaine comme le Littéraire qui joue avec l'imaginaire des hommes (constitué par une culture), on peut se demander de quelle manière s'effectue, selon le mot de Petitot-Cocorda, "l'accrochage" entre prégnances et saillances.

Petitot-Cocorda définit comme suit le problème : "L'"éthologie" humaine (sexualité, agression, etc.) loin d'être une conséquence immédiate (instinctuelle) d'une distribution de formes prégnantes innées, est au contraire subordonnée aux parcours aléatoires et individuants de la prégnance libre" (op.cit. p.220). Vu que l'homme est défini par cette absence de directions innées ("un trou noir"), on observe que, par la "narrativité", il manifeste les trajets de sa prégnance : selon l'hypothèse de l'auteur, chaque récit, se distinguant en structures narratives profondes (universelles, constantes ; cf le carré sémiotique) et en habillage discursif (objets, valeurs, illustrant la structure), reproduit l'accrochage des prégnances aux formes saillantes (e.g. l'opposition "nature-culture" - toutes deux prégnantes - s'investit dans Tristan et Yseult dans les formes du palais du roi Marc ou de la forêt in-humaine). Ainsi conclut-il : "sous l'évidence discursive et figurative, les structures actanciennes servent de "canaux" de diffusion pour ces prégnances", et propose-t-il cette thèse aux efforts d'une démonstration.

C'est à cette thématique que nous nous rattachons quoique nous pensions que le trajet de la prégnance soit moins à chercher dans les structures sémio-narratives que dans l'évidente projection historique de l'oeuvre actualisant un projet créatif et un désir de saillance (de différence). Sur le moment, l'"intérêt" du lecteur grandit d'autant qu'il est libre et erratique, et diminue s'il est trop canalisé et contraint, si bien que les structures actanciennes sont moins des "canaux" que des freins à son écoulement. C'est leur effacement qui permet l'accrochage et leur remplacement dont nous traiterons ensuite.

Nous symbolisons par "p" le terme de prégnance et par "?" le terme de saillance.

L'énergie qu'introduit l'auteur dans le champ littéraire est une prégnance (p) dont, pour l'heure, nous ne savons rien. Les délimitations successives qu'elle subira, pourront, peut-être, servir à la définir rétroactivement.

Il y a lieu, de toute évidence, de poser qu'une énergie "se colore" lors de sa fréquentation d'un régime. De cette coloration, on induira s'il existe des types de coloration, propre à chaque domaine, par exemple.

2.2.3 Il faut savoir d'une forme saillante qu'elle a un effet fugitif (elle n'enclenche pas le fort émoi de la forme prégnante), qu'elle n'agit pas à distance sur une autre saillance, qu'elle libère et attire des prégnances dans certaines conditions de rencontre d'autres ? et d'autres p. (Cf. la typologie de R. Thom concernant la rencontre de 2 saillances, d'une saillance et d'une prégnance, l'inverse, et de deux prégnances).

Mais l'enjeu, si nous identifions l'énergie du littéraire et celle de l'auteur à des prégnances, est de rendre compte des saillances propres au Littéraire.

L'idée première serait de considérer toute œuvre naissant de champ littéraire comme une saillance, d'autant qu'elle présente des traits distinctifs et une structure interne, qu'elle peut exercer une fascination et servir de "piège" à tel désir humain (p). Il y aurait alors une infinité de ? dans L. D'autre part, cette vision statue l'œuvre et l'achève sur elle-même, alors que, semblable au concept, elle rassemble en son creuset mille indices qu'elle coordonne et dynamise.

Depuis l'origine de notre modèle, nous l'avons vécue comme une énergie agissante, bien plus que comme une forme, si bien que nous sommes conduit à assimiler oeuvre et p.

L'énergie de l'auteur se mue en énergie de l'oeuvre¹⁹ selon un processus que nous allons montrer.

C'est pourquoi les formes saillantes sont à considérer comme les "objets" stables du champ littéraire, un patrimoine fixe que l'œuvre investit, c'est-à-dire assiege et enrobe. Elle sertit le diamant plus qu'elle n'est ce dernier. Il reste donc à définir les différentes saillances que l'on rencontre le long de chaque axe, à les classer selon leur connexité plus ou moins grande, et à signaler ce qui les active et leur rend leur discontinuité.

Chaque culture nommera, à sa façon, les saillances qui se répartissent le long des axes, souvent en usant de l'oeuvre qui aura rendu le mieux compte de la saillance, rendant les deux inséparables.

Enfin, elles ne seront pas en nombre infini puisque le champ littéraire n'est pas celui des objets matériels, mais un monde construit, limité à certaines formes archétypales et essentielles pour l'être humain ; on dira que la saillance jouera ce rôle de valeur (seules certaines existent et sont possibles) saturant une fonction ou concept (l'oeuvre). Ce dernier point s'articule ainsi : tout concept est une prégnance ; toute oeuvre l'est aussi mais un concept (ex : le fait d'être homme) est aussi une fonction que saturent certains arguments ("X" est un homme, où X peut être César, Numa ou Augustule et où la fonction est le fait d'être un homme). La saillance sera donc l'argument.

Dans notre projet, nous aurons besoin de cette double approche (logique, éthologique) pour caractériser la relation entre ? et p , entre une valeur du champ littéraire et une oeuvre.

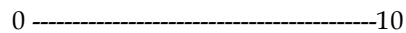
2.3.1 Nous avons laissé l'énergie (p) de l'auteur affronter l'énergie inverse (-p) du champ. La première va de 0 à 10 ; la seconde de 10 à 0, se réduisant. Leur rencontre (nommons la A) se fait dans le sous-régime d'un axe lequel est divisé en "formes et substances" et en "formes ou substances" mais si nous pouvons mesurer grâce aux valeurs de l'axe l'intensité de p, il est impossible de plus la situer. Cela tient plus d'un écoulement global sur un des versants du cône.

Appliquons à ces deux p, la loi interne du champ qui est celle d'une tension quadriformelle. (cf 2.1.1). De cela, va surgir une vision aussi quadruple du temps qui se présente comme le résultat de chaque tension. Le temps n'est pas un phénomène en soi, extérieur, il se crée spécifiquement dans le champ et y acquiert sa spécificité ayant cours en ce régime. Il s'agit d'un temps littéraire. S'il a une valeur humaine extérieure, ce sera en raison des particularités du domaine littéraire. Ces quatre temporalités proviennent des quatre tensions possibles:

- 1) 2 forces s'opposent nez à nez : ---> <---
- (soit elles s'équilibrent, soit elles maintiennent leur pression respective)
- 2) 2 forces vont en ce sens contraire: <--- --->

¹⁹ La contestation par une pensée structurale des notions d'oeuvre et d'auteur a bien mis en valeur que ce sont des concepts (assemblages de traits épars). Si nous les reprenons, c'est bien en tant que concepts (et non comme notions évidentes et premières) utiles dans le champ littéraire car opératoires, synonymes d'une énergie. Tout concept est une prégnance car il peut s'impliquer dans mille situations et objets.

3) 1 force crible une autre (excès d'ardeur):



4) 1 force se disperse sur l'autre (dilution):

On reconnaît là les différents moments de la vie d'une oeuvre et les dynamismes qu'elle engendre. Il suffit d'en appliquer la loi à p et $-p$, en considérant que cela peut servir à l'excitation du champ, donc à la "remontée" d'une saillance.

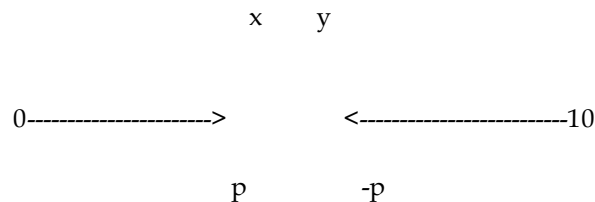
En effet, supposons les saillances, ces objets stables du champ littéraire, retenues par une loi d'unification qui les placerait les unes contre les autres et les gèlerait à la manière de blocs immergés dans un liquide soudain se solidifiant. Toute tension viendra à rompre cette surface et à laisser réapparaître morceau ou totalité de la saillance.

(Les faits de cet ordre sont fréquents : lors d'un débat idéologique, tel fait historique se retrouve mis en valeur et fracture une continuité).

2.3.2 Opposition des deux forces de front:

a) Leurs intensités sont égales (p , $-p$): (B1)

Un équilibre se forme jusqu'à un certain seuil et autorise la formation d'une enclave dont l'effet est moins la remontée des saillances que de réveiller ou maintenir leur présence, d'éviter leur opacification.



(B représente la zone où le mouvement descendant $-p$ reçoit l'impact de p ascendant ; x , y sont l'énergie unifiant circulant d'axe en axe de façon circulaire).

Interprétation: au lieu d'être un écoulement uniforme, le temps construit là une parenthèse, c'est-à-dire une durée (aussi brève soit elle : l'instant ; ou plus longue : période)

Choix d'un exemple: nous allons prendre le même exemple pour faire ressortir chaque temporalité. Les rapports de l'Europe avec l'Antiquité gréco-latine, en tant que fait historique, serviront à cette fin.

L'équilibre des forces, dans notre cas, représente l'investissement d'un intérêt face à l'éloignement et à l'usure de cette culture antique prise en bloc. L'enclave formée est celle de ces monastères et des écoles au Haut Moyen Age, assurant une tradition et une permanence.

Chaque fois, d'ailleurs, qu'un homme lit une oeuvre et l'apprécie, au point parfois de donner le prénom du héros à ses enfants ou à son bateau, il constitue une micro-enclave peu créatrice mais réelle pour retarder l'uniformisation. Effet de désentropisation.

b) Une intensité est plus forte que l'autre : (B2)

Même formation d'une enclave, mais plus torsadée et volumineuse, à la façon d'un rouleau de mer se déplaçant vers l'arrière, en raison de la résistance rencontrée.

Interprétation: le temps, dans cette torsade, acquiert une épaisseur, est une symphonie de trajectoires courbées, figure une éclosion où l'interne (la saillance) est dévoilée, tournée, spiralisée vers l'externe. Il y a étirement et volute.

Ce lieu est hautement riche en potentialités, en points de vue et rapprochements, en anamorphoses et raccourcis. La temporalité y est cristallisation, accession à la forme; elle y est avant tout multiple et centrée.

Exemple : Cette situation correspond à repousser et à éloigner loin devant soi la culture antique, à la mettre "au-delà", à la rendre idéale, abstraite, irréaliste.

Erwin Panofsky (La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident), est, à ce sujet, très éclairant : "Dans la Renaissance italienne, le passé classique commença à être regardé d'une distance fixe, tout à fait comparable à la "distance entre l'oeil et l'objet" qui intervient dans l'une des inventions les plus caractéristiques de cette même Renaissance, la perspective centrée sur un point de fuite" (p 92) Création d'une distance, temporalité centrée et multiple.

Au contraire, pour le Moyen Age, l'Antiquité était proche, vivante, utile et dangereuse. Il ajoute alors: "La "distance" créée par la Renaissance priva l'Antiquité de sa réalité. Le monde classique ... devint l'objet d'une nostalgie passionnée qui trouva son expression symbolique dans la réapparition - après quinze siècles - de cette vision enchanteresse, l'Arcadie ...

Le Moyen Age avait laissé l'Antiquité sans l'enterrer, et il cherchait à faire revivre et à exorciser son cadavre. La Renaissance pleura sur sa tombe et essaya de ressusciter son âme." (p 24) Présence alors immortelle de l'Antiquité.

Cette description révélatrice en soi des effets d'une force éloignant sa symétrie négative, établissant une distance, peut valoir pour toute tentative humaine pour édifier un "au-delà" esthétique. On peut alors l'identifier à notre représentation physique. Mais la "Grèce" pour les romantiques allemands, ou parfois "l'Inde", face à la prééminence française des lumières, nous paraît répondre du même phénomène. Tout "éloignement", toute "distance", sont, s'il y a idéalisation mystérieuse, l'occasion de promouvoir différentes saillances, de les reconsidérer, de créer des œuvres. Les "hinterlander" ne sont pas stériles, contrairement à ce que pensait Nietzsche, quoiqu'il y ait lieu de différencier les "au-delà". Ceux qui nous concernent ici naissent d'une volonté de célébrer un temps passé en affrontant ses ruines et sa vieillesse.

D'autres "utopies" optimisent des données rationnelles ou imaginaires, d'autres "ailleurs" déréalisent le monde et nous en détournent, d'autres décrivent des temps de turbulence et de métamorphose (sauts catastrophiques) ... En fait à chacun de ces éloignements correspond autant d'aspects que prend une saillance dans sa remontée. Tout au moins, sa manifestation semble bien liée à ce phénomène, selon, peut être que l'intensité p est supérieure à -p, ou l'inverse ("Utopie", et "ailleurs").

2.3.3 Contrariété des deux forces: (B3)

Une des forces nie le chemin de l'autre. L'opposition qui s'ensuit, occasionne une déchirure du champ littéraire, et donc l'émergence d'une double barrière ou falaise. Le plan se fend, et se casse en deux, à la limite.

Interprétation: Face à un écoulement, l'option choisie est celle du chevauchement, laissant l'un se potentialiser, être latent. Le temps se dialectise, se subdivise en un plan avoué et un plan occulté et profond. Le seuil est le stade de la schizophrénie, du double honteux et refusé.

Exemple: Le cas fameux de Julien l'Apostat est significatif de cette volonté de "revenir" aux dieux antiques dans une société qui en a usé et qui les a usés. A cette force descendante, il ne s'oppose pas de front mais veut croire à sa jeunesse ; il l'enjambe dans son état

actuel, interdit son remplacement (occultation du christianisme²⁰, et ressuscite une "écume" de religiosité.

Toute résurrection artificielle est de cet ordre.

2.3.4 La force envahissante "pleut" sur la négative (B4).

L'écoulement se fait de façon dispersée, par jets successifs et désordonnés, aboutissant à cribler l'énergie descendante, à opérer un émiettement plus au moins durable, à éparpiller l'intérêt et à papillonner.

Interprétation: Le temps s'identifie à un réseau où les noeuds sont des pivots autour desquels gravite l'esprit humain.

La temporalité y est multicentrée, synchronique, non hiérarchisée. Effets de résonances. L'addition prime sur la cohérence.

Exemple: C'est à cette période du Moyen Age (XII-XIIIe) dont parle E. Panofsky que nous sommes renvoyé, avec son goût pour la compilation de la science antique, pour les sommes et les encyclopédies. Le mélange est permanent, et l'Antiquité y est constamment fragmentée en mille références utiles pour la nouvelle énergie (le christianisme), quoique souvent déformées ou réinterprétées. L'héritage est posé comme devant être divisé, à la façon de l'empire de Charlemagne.

2.3.5 La force envahissante se dilue sur sa négative (B5).

L'écoulement mimétise en sens inverse l'énergie descendante, tend à vouloir lui répondre terme à terme comme dans une bijection, veut l'égaliser et lui ressembler. Ce programme d'imitation vise la connivence, et réduit la force envahissante à se mettre au service de la négative, à établir une continuité (d'autant plus contradictoire que les forces viennent en sens inverse).

Interprétation: Le temps adopte une souplesse qui transforme une force descendante et usée en une force nécessitant un relais. Il s'agit donc de réussir cette jonction et de récupérer l'ensemble. Une temporalité forcément englobante, généreuse, peu tournée vers le détail, préférant la vue d'ensemble sur le culte de l'exactitude. Défaut de tout traditionalisme.

Exemple: nous en donnerons deux. Dans le Bas Empire lorsque le christianisme se pose comme la force remplaçant la culture antique, à la tentative d'opérer une coupure définitive (cf. B3), correspond une autre tendance (illustrée par St Basile, St Grégoire de Naziance) d'établir une lecture chrétienne des textes antiques de manière à les concilier avec la nouvelle foi (- p s'accorde à p).

Lors de la Révolution Française et de l'Empire, le culte de l'Antique bat son plein (arcs de triomphe, drapés romains, odes à l'antique ...) comme s'il s'agissait de revivre de la même façon, dans le même décor réactualisé (Cf. Louis Bertrand, La Fin du Classicisme et le Retour à l'Antique). Mais dans l'un et l'autre cas, une certaine confusion règne où la forme l'emporte vraiment sur le fond, où les vérités sont tellement universelles qu'elles ont perdu leur caractère vivant, où le goût du déguisement et du rhabillage est moins créatif qu'il n'y paraît de prime abord.

Un échange s'effectue qui met peu en évidence ce qu'il y a de saillant dans une saillance mais seulement ce qui la rend commode, adaptée. La position est très différente de celle qui règne en B2 lors d'une Renaissance par exemple où la distanciation redonne aux formes (aux saillances) leur aspect inconnu et leur idéalité.

²⁰ Ce qu'il y a de contradictoire dans la position de Julien l'Apostat, c'est qu'en croyant revenir aux cultes antiques contre le christianisme, il agit dans le même sens que le christianisme (dans une de ces formes visant à occulter et éliminer l'antique croyance).

2.3.6 Les différents caractères du temps littéraire sont donc les suivants:

- B1: $p = -p$; constitution de durées.
- B2: $p > -p$; mise en perspective.
- B3: $p // -p$; dialectique.
- B4: $-p : p$; multitude de centres.
- B5: p inclus en $-p$; imitation.

Cela correspond à autant de modes d'activation des saillances. En B1, la saillance est reconnue ; en B2, elle est mise en valeur, détachée de son milieu ; en B3, elle n'a qu'une seule face, est une moitié de ... ; en B4, elle est éclatée et fragmentée ; en B5, elle possède un double, une ombre.

Une hiérarchie s'observe, allant de B1-B2 vers B5 selon une certaine dégradation. L'énergie engagée par un auteur réussit mieux dans la remontée de la saillance en B2. Cela signifie, de la part de cet auteur, une puissance de souffle supérieure.

Or, c'est la première fois que nous pouvons dans notre modèle formuler un jugement esthétique objectivable. Une esthétique (comme choix justifiés sur la valeur d'une œuvre) s'ouvre ici comme un aperçu de question à traiter.

2.3.7 L'exemple choisi de la culture antique ne doit pas faire obstacle à ce que nous voulons formuler du phénomène (après avoir été pour autant utile). La culture antique était une force attractive déclinante. Mais lorsqu'un artiste projette son énergie dans le champ littéraire, ne rencontre-t-il que des forces négatives ?

Au stade de notre analyse, le champ littéraire est lisse, sans saillances évidentes, et nous tentons de montrer comment la saillance resurgit (p rencontre $-p$). Mais si ce champ est hérissé de saillances, dans le cas d'une culture vivante et "absolue", l'énergie de l'artiste s'inocule alors dans ces saillances directement. Il s'agit le plus souvent d'une créativité contemporaine, dominante, autoréférentielle (la fascination actuelle de la culture américaine s'accompagne de mille œuvres "internes" à cette culture).

Plaçons-nous soit antérieurement (un "vide" culturel ou un affaiblissement mobilisé soudain par p) soit dans le cas où une énergie appartenant à une culture dominante (le christianisme dans le Bas Empire, la culture américaine, les villes italiennes du XVe s) découvre tout à coup le champ immobilisé d'une culture éteinte, affaibli, dominé (à savoir $-p$): c'est seulement dans ces moments qu'une créativité s'oriente autrement, fonde une nouvelle temporalité (selon les quatre modes décrits) et qu'il y a, à notre sens, surgissements des saillances dont l'apparition donne d'elles de nouveaux aspects, même défectueux.

Poser un champ lisse (celui d'une culture affaiblie) peut s'entendre aussi de façon plus essentielle. Laissons là le fait d'une culture. Souvent le créateur lui-même, s'il est puissant, nous apprend à voir ce que nous avons oublié, occulté ou négligé (n'est-ce pas une réalité négative d'une énergie $-p$?). Ce même créateur se justifie souvent en disant que son art s'oppose au naufrage de la vie faisant disparaître tant et tant. Mais son "éternisation" s'aventure alors selon les quatre temporalités décrites.

Que ce soit à un niveau historique ou à un niveau personnel, il y a intérêt à considérer l'hypothèse d'un champ littéraire lisse.

Ne pas confondre cette description avec les phénomènes produits lorsqu'une culture est contrainte de disparaître dans une autre qui relèvent de la théorie des catastrophes (seuils franchis), tandis qu'ici, l'effet se mesure à aller vers l'humilié et le faible, le lointain et l'oublié et à les "remonter à la surface".

2.3.8 Or, peut-on espérer constituer une philosophie de l'histoire (tout au moins culturelle, par le biais littéraire) au sens hégélien ? Ces conflits de prégnances aboutissent à des orientations marquées par le choix d'un mode d'historicité qui donnent à une époque un "état d'esprit". Si cet "état d'esprit" s'avère redondant, on peut espérer fonder une phénomologie de la créativité.

A noter chez Hegel que l'Esprit s'aventure dans le monde à la façon d'une prénance et qu'il investit les saillances selon les modalités de la dialectique.

A interpréter cette dernière d'après les seules directives que Hegel propose, on voit la conscience être une pure représentation de l'objectif (p s'oriente vers les saillances - soit le stade A) ; puis la conscience se sait elle-même comme condition de toute objectivité (p face à-p, soit B3 : ce sujet pose l'objet dépendant de sa performance) ; enfin, la raison arrive à poser l'unité qui habite l'opposition sujet-objet (synthèse de p et -p, soit B5) (cf. M. Heidegger, Question II "Hegel et les Grecs")

Ce que notre modèle traduit, présente toutefois une double différence.

S'il y a bien le cas où la prénance (de l'auteur) ne rencontre que des saillances, cela signifie qu'il y a accumulation, période où une culture se suffit à elle-même et invente de façon interne et autosuffisante.

Lorsque p rencontre -p, cela correspond à 4 types de temporalités que nous venons de décrire, là où Hegel ne voit qu'une antithèse assez uniforme. De même, si deux prénances s'affrontent (dans le cas où 2 cultures, par ex. se heurtent), au point que l'une doit disparaître en l'autre, nous supposons que le saut qualitatif fourni est d'ordre catastrophique, soit 7 catastrophes à poser, là où la synthèse hegelienne est bien moins classifiante.

Soit 12 modes d'historisation (1 d'accumulation ; 4 de tension ; 7 de catastrophes). Première différence.

La seconde est dans l'enchaînement. Hegel fait suivre à l'Esprit une lente montée vers son auto-réalisation. Sommes-nous certains qu'il y ait un ordre de succession dans nos 12 modes d'historisation ?²¹ Cela serait bien hasardeux. Le modèle est sur ce point muet, que l'on prenne la carrière de l'auteur ou que l'on généralise son attitude au comportement d'une culture.

Ce mouvement profond que découvre Hegel nous échappe mais nous pouvons dire dans quelles bornes se maintient et s'exprime la créativité d'une nation (12 choix se présentent et se répètent selon des séries imprévisibles). Par le biais de la créativité, on touche aussi aux mentalités, à l'esprit d'une époque, et cela n'est pas négligeable. Toutefois, cette créativité humaine a-t-elle un sens ou une fin ? Que vise-t-elle ?

2.3.9 De ces modes d'historisation nous pouvons nous faire une idée, ne serait-ce que pour en vérifier la validité de façon expérimentale, en considérant l'idéologie indo-européenne - vaste système bien cohérent - telle que G. Dumézil l'a mise en valeur.

Soit cette idéologie "pure", c'est-à-dire constituée avant la séparation des peuples indo-européens. C'est une façon de voir le monde, une énergie culturelle comme peuvent être une culture plus actuelle, une oeuvre d'art, une prénance "littéraire".

G. Dumézil ne l'a pas retrouvée telle quelle, mais ayant subi des déformations dont la pathologie était à faire et que ce chercheur appelait de ses vœux.

Or il est possible de reconnaître dans ses travaux, portant sur ce qu'un peuple a fait de cet héritage ancestral, de quoi évoquer les trois articulations propres aux 12 modes d'historisation (accumulation, tension, catastrophe).

1) Pour certains peuples, l'idéologie tri-fonctionnelle varie, par rapport au modèle originel, en raison de la prépondérance qu'une fonction prend sur les deux autres, après de nombreux conflits internes, comme si on ne développait qu'une ou deux possibilités à l'intérieur du cadre resté stable (cas des Germains, des Baltes, des Celtes continentaux, des Hindous). Soit une prénance p circulant autour de quelques saillances, dont le résultat est un développement cumulatif (presque une variation sur un thème) et se différenciant à l'intérieur.

²¹ Même énigme quant au passage d'un mode à un autre sauf si l'on admet que représenter l'histoire est une affaire de temporalités superposées (verticalité ou harmoniques) : une majorité de domaines de l'activité intellectuelle et pratique de l'homme aboutit peu à peu au choix du même mode.

2) Ailleurs, à Rome ou en Irlande, cette même idéologie ne survit que grâce à une transformation qui implique un changement de plan. Ce qui était cosmogénèse, devient histoire locale, comme à Rome où les dieux et les héros deviennent des êtres humains participant à l'histoire de la Ville. Le mythe disparaît dans l'histoire réelle et datée. En Irlande, le mythe s'estompe au profit du romanesque, du féerique et de l'invitation au rêve. Que ce soient Horatius Coclès ou l'héroïne Etaine, Dumézil retrouve en leurs aventures les "restes" de cette idéologie passée sur un autre plan.

Or, à Rome comme en Irlande, la transmission de cette idéologie se produit lors d'un conflit avec une autre culture. L'histoire romaine naît au contact de la culture grecque (au point que les premiers historiens latins écrivent en grec l'histoire de leur cité), tandis que la culture païenne irlandaise ne doit sa survie qu'à son passage dans le moule de la culture latine chrétienne. Deux cultures s'affrontent et l'une d'elles effectue un "saut" au sein de l'autre. La seule théorie de ces sauts est celle des catastrophes de R. Thom: on peut donc étudier, muni de 7 catastrophes, comment se résout le conflit et quels effets sont produits selon que l'histoire a privilégié telle ou telle catastrophe.

3) Dernière situation: cette idéologie en rencontre une autre déclinante, quoique fascinante ou inquiétante. Elle n'a pas à se heurter à elle mais à opérer une remise en cause, à réagir et à comprendre ce qui est devant soi si différent. L'énergie p (idéologie indo-européenne) affronte un champ ancien déclinant - p. C'est le cas de la Grèce fascinée par l'Égypte, qui remet alors en cause son héritage indo-européen, mythise et éloigne cette terre égyptienne (au point d'en faire la référence mystérieuse et idéale: Hérodote, Thalès, Pythagore ou Platon ont, tous, conçu le "rêve égyptien"). Nous avons là une explication de l'originalité grecque relevée par Dumézil, semblable quant au mode historique à ce que nous avons décrit pour la Renaissance, à savoir une tension réalisant une mise en perspective. (B2).

Mais on retrouve une autre forme de tension avec l'Iran dont la réforme zoroastrienne opère un tri sévère à l'intérieur de l'idéologie trifonctionnelle, cette fois-ci à son tour déclinante (- p) et rencontrant la force agissante du zoroastrisme (p). Le mode choisi est celui d'une occultation de certaines forces jugées négatives²², une redistribution idéologique, qui aboutira au manichéisme. Nous sommes en présence d'une tension dialectisante (B3).

2.3.10 Quoi de concluant par cet exemple ? Toutes les énergies investissantes ont-elles la chance de connaître tous les modes d'historisation? Il faut pour cela un domaine géographique très vaste et une grande durée. D'un autre point de vue, chaque "modulation" temporelle est souvent un autre départ, pour une autre énergie, et nul ne peut, dans cette efflorescence continue, dégager un plan général, une orientation globale, mais seulement des "états d'esprit", où chacun verra son avantage, ou la limite de la période.

L'énergie p de l'idéologie trifonctionnelle servait à faire surgir et à organiser des saillances, à les interpréter. C'est en ce sens que nous avons cru bon de l'assimiler à une oeuvre, elle aussi énergie ordonnatrice. Toute culture, de même, est, ici, semblable à une oeuvre. Différence de plans seulement.

S'il existe des similitudes d'ordre phénoménologique dues à la présence d'un mode d'historisation, laissant en compte l'idée d'une totale combinatoire pour privilégier certains "canaux" où les formes culturelles se distillent, il ressort que seul un mode est choisi (à un moment donné et à un endroit précis) et que ce mode est une solution (une voie ouverte) si bien que le système, dans son ensemble, paraît être orienté : simplicité des termes, au service d'une profusion formelle inextricable. D'autres déterminations extérieures viennent la corriger et contrôler: faits politiques, économiques, sociaux, etc, avec lesquels le temps littéraire entretient d'évidentes relations dont la nature est à préciser ultérieurement.

²² Indra, dieu de la guerre et de la 2ème fonction, devient un démon, par ex. Cf. Dumézil, Les dieux souverains des Indo-Européens.

2.3.11 Cette esquisse d'une phénoménologie littéraire portant sur quelques phénomènes historiques, serait incomplète sans un regard sur la conscience dont Hegel élaborait le dessein au sein de la nature. Ce philosophe, en portant son attention sur les modes d'apparition de la conscience, introduit un devenir là où il est préféré les constantes et les archétypes. Cette leçon doit être retenue si l'on regarde le domaine dit de l'imaginaire dont la parenté avec la littérature est possible puisque le texte sert souvent de catalyseur, de manifestation à l'étude des structurations de l'imagination humaine.

Or, ces études recherchent, au travers des textes et autres créations humaines, soit des processus psychiques éternes, soit des archétypes profonds, en fait des permanences anhistoriques. L'imaginaire se trouve dépourvu non de dynamismes internes mais d'une quelconque évolution, ou, si cette dernière n'existe pas en ce domaine, au moins d'un contenu se manifestant de façon différenciée, (privilegiant ceci et potentialisant cela). A une vision axée sur l'équilibre, la catégorie a priori, l'innéisme biologique, ne serait-il pas possible d'ajouter la constitution de modes d'historicité qui, eux seuls, donneraient à l'imaginaire ses formes réelles ? Oedipe comme résultat d'un mode d'historicité et non comme une tendance irrésistible²³?

Imaginons que "l'objet du désir" émet une prégnance (après l'avoir reçue) qui rencontre celle descendante venue de la source (l'inconscient par ex.). L'inconscient est envahi par cet objet, et cela se produit par la mise en sommeil d'autres intérêts. (soit - p). La rencontre p, - p, se faisant selon les tensions ou les conflits sus-dits, il y aura manifestation de l'imaginaire dans les formes naissant à cette croisée, comme l'amour pour une personne modifie la perception d'un lieu, occasionne une modification éthique de type B2 (mise en perspective) ou B4 (multiplication des centres), etc. Ainsi se structurerait le champ de l'imagination en de multiples occasions et selon des niveaux différents.

2.4.1 Continuons la trajectoire de p. A l'instant qui nous préoccupe, la saillance a resurgi selon les processus de tension évoqués plus haut, ou bien la saillance était demeurée en évidence : dans les deux cas, p assiège ? (la saillance à concevoir pour l'heure comme une forme culturelle attirante ; disons la vie d'une actrice fort belle, que l'auteur, par son intérêt d'écrivain, transforme en oeuvre).

La saillance agit comme un arrêt dans l'écoulement de p ; elle agit aussi comme un instrument de dérivation qui conduit p à "faire le tour" de ?, à l'assiéger et à l'encercler comme pour l'ingérer jusqu'au moment ? restituée à p sa liberté, une fois le désir assouvi, c'est-à-dire une fois l'oeuvre achevée.

Processus psychologique bien connu où l'auteur s'imprègne de son sujet, s'en saisit et l'assimile, jusqu'à s'en libérer par une oeuvre. Le sujet a métamorphosé son énergie investissante, et la coupure entre le temps d'accrochage et le temps de l'oeuvre, est souvent marquée par une période de dégoût intense, voire de haine et de répulsion (Berlioz, après avoir composé Les Troyens: "J'avais envie de tout brûler" ; Flaubert veut "vomir la Bovary" ; etc.).

L'oeuvre est une nouvelle prégnance séparée de la prégnance ancienne de l'auteur. L'une se substitue à l'autre et s'en détache. Celle de l'auteur peut refluer et s'apaiser. Celle de l'oeuvre va rencontrer son destin de façon autonome.

2.4.2 Toutefois rappelons que d'après notre modèle, l'oeuvre naît d'une tension entre deux des trois axes, ce qui permet de la positionner et de mesurer son énergie.

²³ L'interdit de l'inceste nous paraît "produit" par une nature (ayant inventé la société -cf. les animaux sociaux) et par le groupe culturel humain (craignant l'indifférenciation liée à la possibilité humaine d'une sexualité constante et non saisonnière). La rencontre de ces 2 "énergies" permet bien 5 modes d'historisation dont celui du tabou de l'inceste (soit B3).

Cette description nous renvoie au fait que l'énergie de l'auteur s'écoule sur les trois axes (cf 2.2.1) de façon inégale. Un des côtés de ce cône idéal sera très peu investi, parce que "le goût est fait de mille dégoûts" (P.Valery) et que les axes sont antinomiques, inconciliables, non pas un par un, mais deux contre un (le voisinage se paie d'une mise à l'écart du troisième).

Sur les deux axes qui demeurent, la prégnance sera investissante de façon déséquilibrée. Une saillance de l'axe 1 "recevra" moins que celle sur l'axe 2.

0 -----> 10 axe 1

10

Ces saillances peuvent être déjà là, évidentes, ou devoir être activées par p, après avoir disparu ("gel"). Chacune d'elles va entrer en compétition avec sa rivale mais la différence de potentiel fera verser l'énergie investie de la plus faible dans le bassin de l'autre.

Il y aura, après conflit, confluence si bien que l'œuvre naissante "se colore" de cet autre apport, comme un roman réaliste peut très bien intégrer tel souvenir personnel et vécu de l'auteur ou telle universalité mythique.

2.4.3 Une autre situation est aussi possible. Les deux saillances, ces formes culturelles attractives, sont mues l'une vers l'autre par le double intérêt qu'a marqué l'auteur pour elles. La plus rapide ne sera pas celle qui reçoit le plus de prégnance car son volume grossit en fonction de cet influx qui la met en valeur et qu'elle arrête (cf. paroi d'un ballon gonflé) mais l'autre. Le déplacement se fait donc bien, comme dans le premier cas, du potentiel faible au potentiel fort. Toutefois, la collision produit une forme d'énergie que nous ne pouvons pas négliger : c'est un début d'œuvre (nouvelle énergie remplaçant la prégnance de l'auteur) comme précédemment l'énergie supplémentaire s'associe à l'énergie qui jaillissait de l'arrêt imposé par la saillance à l'énergie de l'auteur, et qui fonde l'œuvre naissante. Cette collision s'interprète comme une combinaison d'éléments épars, source d'innovation de même.

2.4.4 On aura donc deux niveaux de création, selon que l'auteur "plie" un élément extérieur à sa visée globale, l'attire et le fait fusionner, l'imbrique dans son projet après l'avoir détruit ou fait éclater, ou selon qu'il profite de la collision de saillances issues d'axes différents pour créer du nouveau, du surprenant, pour combiner une nouvelle réalité et une œuvre nouvelle.

Il s'agit peut-être de deux moments différents de créativité: dans le premier cas, les deux saillances ont déjà transformé un peu de l'énergie de l'auteur en œuvre, et l'énergie de l'une se transforme chez l'autre ; dans le second, les deux saillances se heurtent par suite de l'arrivée de p, et de leur choc naît l'œuvre.

A l'intimité, à l'alchimie intérieure de la première, s'oppose l'art de la combinaison de l'autre, un art plus objectif. En effet, si la première est une tension se résolvant par une captation, la seconde associe tel aspect et tel autre, gradue l'influence d'une saillance, détruit l'aspect de l'autre et, de ce fait, produit parfois la surprise. (tel Orphée au XXe s dans un film de Cocteau, etc.)

2.4.5 Les conceptions sur la création artistique rendent compte avec une certaine naïveté de cette "physique" latente. Soit que l'on veuille que l'inspiration des Muses vienne d'en haut (de même que la prégnance de l'auteur s'écoule du haut du cône formé par les trois axes). Soit que les profondeurs les plus enfouies fournissent de quoi nourrir l'oeuvre comme le veut la psychanalyse (de même que les saillances immobilisées resurgissent et hérissent le champ littéraire). Soit que seul l'art de la combinatoire soit évoqué pour expliquer et produire une originalité, et que l'on reconnaisse à l'art du puzzle des vertus considérables (de même que deux saillances se heurtent et que de leurs "éclats" ou "étincelles", on puisse composer une nouvelle configuration formelle).

La réflexion psychanalytique d'Anton Ehrenzweig (L'Ordre caché de l'Art), quoique, comme il se doit, verticalisée (surface, profondeur), met bien l'accent sur la turbulence existant avant l'oeuvre (turbulence intérieure chez l'artiste, que nous visualisons par un espace) : il y bien un niveau rigide, bloquant le champ littéraire, puis une rupture schizoïde dissociant cette surface et la brisant (montée des saillances), puis un balayage ou scanning, saisissant amplement figures et fonds, cicatrisant les coupures, d'un niveau "océanique" où les contraires disparaissent (l'enfant fusionne avec la mère), proche du stade du dieu mourant pour ressusciter (ce que nous comprenons comme l'oeuvre naissante, cette énergie qui se libère des saillances qui l'ont bloquée et meurtrie, détournée et transformée, et qui vient à l'existence sous un autre visage). Quant au dernier stade de réintrojection, c'est le reflux que marque l'auteur pour son oeuvre qu'il trouve étrange, imparfaite, dont il se détache : l'énergie de l'auteur reflue du champ littéraire, revient à lui, redifférencie la réalité en autant d'unités rigides, admises.

Période visiblement d'incertitudes dont nous pouvons ici comprendre l'assise.

2.4.6 La motivation de l'artiste est ici indifférente. Selon notre modèle, il peut composer par besoin de marquage, par jeu, par analogie ou pour avoir découvert un enchaînement, etc. Soit 8 raisons ou valeurs, plus 2 valeurs-seuils.

Ce sont autant de possibilités qui se greffent lors de la remontée ou de l'existence des saillances. Cela explique la complexité du champ littéraire où, par exemple, une saillance, mise en perspective (B2), occasionne une oeuvre d'essence ludique (jeu) comme elle pourrait occasionner une oeuvre d'essence analogique, etc., et elle-même, être fragmentée (B4) et produire ailleurs de quoi complaire à l'école ou au désir de marquage d'un homme ...

Ne sachant pas encore combien il y a de saillances, nous avons ce début de multiplication:

$$?^n \times 12 \text{ modes d' historicisation} \times 10 \text{ valeurs} \times 3 \text{ axes}$$

Les combinaisons y sont donc nombreuses, et l'on ne doit pas occulter la difficulté.

Notre souci d'un essai de clarification s'accompagne ici d'une géométrie à 3 dimensions, là où le modèle était encore bi-dimensionnel. L'oeuvre s'appréhende grâce à 3 paramètres: l'axe et ses valeurs, la prégnance, la saillance. Triple mensuration lui assurant son "volume" réel, quoiqu'il nous manque pour l'heure le "nombre" des saillances, leur graduation.

2.4.7 Les saillances sont des formes arrêtées, soit qu'on les considère comme des images, des symboles, des histoires ou des idées, soit qu'elles apparaissent comme des "objets" propres au champ littéraire parce qu'habituellement présentées et décrits. Quelque chose d'elle ressort, fait impression, puis autre chose à l'infini.

"En face" d'elle, l'oeuvre issue de la prégnance transformée d'un auteur, et destinée à construire un espace organisé : l'oeuvre doit être considérée comme une série d'opérations, de règles, de relations telle que la saillance se voit "logée" dans une forme d'existence, puisse avoir des valeurs de vérité, d'intensité ou d'autre chose.

Il existe donc un ensemble de départ dont les éléments (les saillances) sont liés par différentes fonctions (les oeuvres) aux éléments d'un ensemble d'arrivée que nous désignons,

pour l'heure, comme catégories du vrai, du bon et du beau, si bien que la saillance est comme projetée, appliquée par tout un mécanisme de miroirs (les oeuvres) sur un écran plus universel, celui de la conscience humaine, qu'elle occupera plus ou moins ou dans telle partie plutôt que dans telle autre.

Difficulté de cette conception : non seulement les fonctions que sont les oeuvres sont à définir, - tout au moins celles qui seraient essentielles, constantes ou fréquentes -, non seulement encore les saillances sont, elles aussi, à déterminer car elles sont les variables dont il faut découvrir des valeurs qui puissent donner un sens à la fonction et la saturer, mais aussi l'indétermination de l'ensemble d'arrivée accentue l'embarras. Tout cela conduit au doute ou au risque.

2.4.8 Et pourtant l'oeuvre est bien cet ensemble continu de transformations, vise bien une certaine homogénéité interne qui donne à un problème (une saillance) une formulation dont on peut évaluer le résultat. L'oeuvre reste bien cette énergie ou prégnance qui nous avons posée, mais nous avons à considérer ses propriétés ²⁴; si l'intérêt (ou énergie de l'auteur) arrêté par une saillance qui l'en libère par le biais de l'oeuvre, restait assez indistinct, l'énergie qu'est l'oeuvre est concrétisée, elle adhère à la saillance et la réorganise, lui donne une autre finalité, une autre application, à condition que l'oeuvre crée des règles de composition telles qu'au moins une saillance puisse y être investie (ou une partie de la saillance plus vraisemblablement). Il faudra qu'à l'oeuvre et à ses règles, corresponde quelque "chose" en une saillance qui assure à l'oeuvre son rôle de passage sanctionnée par le plan d'arrivée ; si rien n'existe, l'oeuvre est comme une machine fonctionnant en vain, n'émettant rien qui puisse se vérifier et être valide à la sortie. Structure vide où aucun élément de ? n'a d'image dans l'ensemble d'arrivée.

Ce qui signifie que l'oeuvre en travaillant sur la saillance peut mettre en évidence une valeur (un aspect) de la saillance qui n'existe pas en elle. La formule est alors une curiosité sans intérêt. Le plan d'arrivée - que nous devons élaborer - fonctionne comme une vérification, c'est-à-dire qu'on pourra chercher si la saillance ainsi présentée est vraie, belle, ou bonne, si elle est cohérente, et quel est son degré de cohérence, si elle est précise, détaillée, cernée, si elle nous touche, nous rassure, si elle a une raison d'être ainsi formulée, etc.

En fait, une oeuvre d'art manquée nous enseignera mieux, car la formule inhérente à l'oeuvre doit y être inadéquate, erronée à ce que l'on veut ou peut évoquer de la saillance.

Car l'erreur ne doit pas être recherchée dans le plan d'arrivée (affaires de jugements) mais dans la formule construite qui accorde à la variable une valeur déterminée possible ou non. L'arrivée n'est qu'une vérification d'une possibilité d'existence. (Si Héraclès, forme saillante de la force surhumaine, devient par l'oeuvre l'image du philosophe, l'erreur sera bien dans la formule utilisée au cours de l'ouvrage pour en arriver à un résultat aussi aberrant où rien de la saillance Héraclès ne répond à cette équivalence forcée). La formule ou oeuvre doit libérer de la saillance ce qui lui est une valeur réelle, possible, nécessaire, et seule la construction de la formule nous renseignera sur la validité de sa proposition.

2.4.9 Dire que l'oeuvre est une formule, n'est que discours commode et ne doit pas faire illusion. Certains ont cru pouvoir composer de manière quasi-mécanique en s'imposant des règles qu'ils appliquaient justement avec application. Même quelques cas de réussite - comme Queneau et Perec appartenant au mouvement Oulipo - sont à noter.

Le problème, à nos yeux, n'est pas d'inventer une formule gratuite, astucieuse ou de répéter celle d'une école. Il reste dans l'art de libérer ce qui, de la saillance, n'apparaîtra que grâce à cette formule, et favorise quelque humanisation (propriété du champ littéraire) repérable dans toute grande oeuvre, si bien qu'expérimenter est sans grand intérêt. On n'invente pas une oeuvre par le seul pouvoir d'une formule.

24 Toute fonction est de l'ordre du fluide puisqu'assurant un passage.

Tout au plus peut-on espérer qu'en étudiant les œuvres, on dégagera certaines constantes entrant en compte dans les formules toute individuelles, ou alors, si les formules sont en nombre limitées, qu'on aura une infinité d'aspects de saillances dont le choix revient à l'artiste.

Problématique ouverte.

2.5.1 L'oeuvre, une fois née, court vers l'horizon de sa célébrité. Nous avons, déjà, tenté de décrire son parcours éventuel par l'inéquation fondamentale entre "sens" et "signification". L'adéquation entre le projet de l'auteur et la compréhension dont il bénéficie, se fait progressivement sur deux plans (la signification "détourne" le sens ; le sens s'impose à la signification par une distorsion de l'œuvre). Cette relative incompréhension dépend en somme d'un champ littéraire "en bonne santé", activé tant par l'œuvre que par une critique (public, spécialistes) dont l'énergie est répartie selon les 3 axes : on peut supposer que, comme pour celle de l'auteur, cette énergie est inégalement distribuée et que cela correspond à ces goûts à court terme qui font une mode, tandis que, sur une longue période, (celle d'un mode d'historisation) ces inégalités sont statistiquement rendues minimales et peuvent être négligées.

2.5.2 De sorte, dans un champ littéraire inervé par l'oeuvre et par la critique, l'oeuvre conçue comme cette formule donnant telle valeur à une saillance (considérée comme une variable) se heurterait aux saillances d'un autre axe, activées par l'intérêt critique au sens large (public y compris), servant de grilles de valeurs pour interpréter l'oeuvre. Or, tel quel, cela serait improbable : l'oeuvre, certes, rêve de conquérir le troisième axe qui est son horizon d'attente (la cible pour la flèche) mais la critique peut l'évaluer en la considérant selon les trois versants du champ littéraire.

Ce qui est "vécu" par l'oeuvre diffère en conséquence de l'acte d'appréciation réel.

2.5.3 Notre champ littéraire a été conçu comme un champ créatif, au service de l'oeuvre dont il suit le trajet. Dans le cas qui nous préoccupe maintenant, il s'agit de savoir comment l'acte d'apprécier se loge au sein de cette dynamique.

Or, l'acte d'apprécier n'est pas un acte de création (supposant tension interne) mais un acte de connaissance (nécessitant ouverture d'un espace tant pour "comprendre" c'est-à-dire prendre que pour mettre en place l'objet pris).

C'est pourquoi les deux phénomènes sont à étudier séparément et nous ne l'avons pas assez fait jusque là.

Ce qui advient à l'oeuvre en quête de célébrité, sa prise progressive de signification, donnant lieu à déviations et distorsions, est le résultat d'une déformation spatiale du champ littéraire lui-même dont on ne percevait, par l'oeuvre, que la surface. Une modification de volume se suspecte dès que l'on introduit l'existence d'un "champ critique" opérant par actes d'appréciation.

2.5.4 Si l'on différencie soigneusement le trajet de l'oeuvre de l'action d'un public, comme deux sources différentes d'énergie intervenant dans le champ littéraire, cela permet de mettre en évidence la difficulté d'une mise en forme de la question.

Rien n'est plus confus dans les ouvrages que cette articulation entre la valeur réelle de l'oeuvre et celle qui lui est donnée. De notre côté, nous aimerions savoir pour quelles raisons l'oeuvre est "déviée" ou s'impose des distorsions.

Car parée comme l'épouse qui court vers le bonheur, l'oeuvre n'a qu'un désir légitime, d'être célébrée²⁵. Cette ambition demeure la propriété essentielle du champ littéraire (voire artistique).

²⁵ G. LANSON, distingue à juste titre une popularité immédiate, souhaitée par l'auteur, de l'immortalité posthume et factice qui est de nature religieuse

Les domaines voisins n'en font point leur but majeur : le Religieux (ou mythique) vise la "participation" (il est connu qu'il est demandé au croyant un engagement intérieur) ; le domaine du vérifié (scientifique, expérimental, ou objectif) vise "l'extension" (un "produit" inventé y doit avoir applications multiples et valeurs générales) ; le domaine de l'expressif pur (musique, mine, danse) vise la "plénitude" d'être, l'achèvement de la monade leibnizienne (d'où la joie de l'interprétation en musique).

2.5.5 L'oeuvre, disions nous, est reçue, dans son projet, sur un plan d'arrivée qui contrôle que sa formule et l'aspect inconnu de la saillance qu'elle met en honneur, sont admissibles. (cf. 2.4.7).

Cette formulation est encore ambiguë. Imaginons qu'il n'y ait aucun public ou que le public soit totalement animé du même projet que l'oeuvre. Dans ce cas, le plan d'arrivée que vise l'oeuvre, n'est pas le bruit social possible mais les saillances du troisième axe qui ont été, jusque là, inutilisées par l'auteur sauf à titre de désir ou de rêverie (l'oeuvre proustienne issue de la tension entre E et V, songe à M et le dit).

En effet, l'oeuvre ne vise pas le public (perversion éventuelle) mais que le public ait la même visée qu'elle.

2.5.6 Nous avons alors ceci:

- l'oeuvre est cette fonction ou formule qui prend une saillance ou variable, et par là, en donne un nouvel aspect;
- pour que ce nouvel aspect soit validé, il faut trouver au moins une valeur telle que cette fonction soit saturée;
- l'auteur propose, pour calculer la valeur saturante, la saillance de l'axe opposée à sa tension créatrice;
- cette saillance-là est donc incluse dans le projet de l'oeuvre qui voit là la récompense de ses efforts et la nécessité d'une reconnaissance ; ($f(x) = y$.)
- d'autres valeurs sont toutefois proposées par le public; ($f(x) = y'$.)

2.5.7 Les saillances du troisième axe ont été activées par antithèse et par besoin d'équilibre : l'auteur en investissant d'abord son énergie dans deux axes, oublie le troisième qui se charge en fait d'une "anti-énergie" faite d'un refus ou de cet oubli; cela suffit à faire renaître les saillances de ce troisième axe, si c'est nécessaire, ou plus simplement à les activer. Ce reflet "négatif", (cette anti-énergie, c'est tout ce que l'auteur doit mettre de côté pour cristalliser son oeuvre en gestation, c'est ce qu'il aimerait permettre et qu'il doit taire) devient vite, par son éloignement, la rive idéale et attendue. Il est normal que l'oeuvre se dirige vers ce lieu qui représente la part qu'elle ne peut traiter, le manque qu'elle a inauguré, la résolution du conflit qui l'a vue naître.

L'oeuvre, d'autre part, se veut "totale" dans son essence: tous les aspects du monde doivent y être. Le nouvel aspect d'une saillance ainsi traitée par l'oeuvre doit donc s'accorder avec une valeur détenue ailleurs, c'est-à-dire dans une saillance du troisième axe. Il y a même inclusion : telle saillance de l'axe 2 inclut telle saillance de l'axe 3. Du moins dans l'esprit de l'auteur car tout le problème résidera là : le public (et la critique) acceptera-t-il cette inclusion, et ce, dans quelles proportions?

2.5.8. Exemple : nous proposons l'histoire d'Héraclès comme une éventuelle saillance. Une oeuvre cinématographique se crée à ce sujet à mi-chemin entre M et V (reconstituer une réalité antique potable).

(mélange du domaine littéraire et du domaine mythique), cf. Hommes et livres - Etudes morales et littéraires, 1895 (p 295-316).

Or le cinéaste a lu Dumézil et voit que ce héros, plutôt d'ordinaire bâfreur et très musclé, présente dans ses fautes²⁶ un schéma trifonctionnel indoeuropéen. Ce sera la formule ou méthode mettant en évidence un aspect connu de la geste'Héraclès. Soit p (?)ou f (x).

Le cinéaste, alors, découvre que, pour que le personnage soit vrai, il est nécessaire de lui accorder une dimension spirituelle inhérente au 3ème axe E. Héraclès est un héros solitaire, fragile, rêvant d'une fusion avec le divin. Ce sera la saillance propre à l'axe E qui intervient, et est incluse dans le nouvel aspect dévoilé. Soit f (x) = y.

En disant qu'Héraclès est un héros solitaire, fragile,..., on accorde à Héraclès une valeur précise qui sature la fonction, c'est-à-dire qui donne un sens à la formule et à la saillance.

Reste à savoir si le public accepte ou non cette inclusion où Héraclès capture une valeur qui ne lui revient pas d'office.

Le rôle du public est alors délimité : assurer le passage, admettre une relation et la favoriser, être le support spatial à cette transmission d'un axe vers un autre. Ce faisant, il y a altération par rapport aux prévisions de l'auteur.

2.6.1. Le cas de l'oeuvre étant dégagé, tournons nous vers celui du public.

Nous dirons "public" pour désigner l'acte d'appréciation commis par l'amateur et le spécialiste.

Le champ littéraire, non investi par l'énergie de l'auteur, s'amenuise (cf. 2.1.2.) mais il faut ajouter à ce processus d'affaiblissement, ce second aspect : l'auteur élimine des 3 axes tout ce qui est de l'ordre du "public", non qu'il ne soit pas éventuellement influencé par les goûts de son milieu, mais en ce sens que son oeuvre se veut un choix libre, n'admet d'autre contrainte qu'elle-même. Le public n'est sommé de se manifester qu'après création et atteinte du 3ème axe.

C'est pourquoi le champ littéraire s'amenuise et se rétracte sur lui-même : sa surface diminue et se pince en forme d'une pyramide, dès que le public l'a quittée.

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

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

(Rappelons que le caractère théorique de cet exposé vise à découvrir les contraintes de toute créativité et à cerner les problématiques encourues).

Nous poserons donc le complet retrait du public et l'égalité angulaire entre les axes (ce qui est, après tout, hypothétique : un axe peut être moins développé dans un type de société où le littéraire n'a pas réussi à achever de différencier M - cf. 1.2.2). Soit trois faces d'une pyramide avec des angles de 60°.

2.6.2. Le retour du "public" au sein du champ se fait lorsqu'une oeuvre est née et court vers sa célébrité, rappelant alors le public à grands cris.

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

²⁶ G.Dumézil : L'idéologie tripartite des Indoeuropéens (p.30-31))

a) Héraclès désobéit aux dieux et devient fou au point de tuer ses enfants: il se rachète par les 12 travaux.

b) Héraclès tue Iphitos par tromperie et tombe malade : il se vend comme esclave pour expier.

c) Héraclès préfère à sa femme une autre femme : meurtri par la tunique empoisonnée de Nessos, il meurt sur un bûcher.

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

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

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

Il reste alors à interpréter ces modifications spatiales, à voir quel sens elles ont et comment elles agissent sur le destin de l'oeuvre.

2.6.3. La suite du processus se décrit alors ainsi :

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

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

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

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

2.6.4. Le dernier stade du processus se fonde de même :

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

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

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

Stade A : "champ pour l'oeuvre" (chaque â a 60°)

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

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

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

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

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

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

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

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

La critique la plus pertinente nous paraît être à cet égard celle d'E. Panofsky.

Dans Meaning in the Visual Arts (repris en français dans l'introduction de L'oeuvre d'art et ses significations) E. Panofsky dégage les "trois niveaux de signification" inhérents à tout acte de juger. L'exemple fondateur n'est pas pris à l'art mais au simple fait qu'un homme puisse soulever son chapeau, et de là l'interprétation est transposée à l'acte de juger.

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

Il paraît maintenant probable que ce type de signification corresponde, quant à notre projet, au stade B où le champ littéraire s'ouvre, pour l'oeuvre, de 60°, à cause du public, entre l'axe 2 et l'axe 3, (au moment où l'oeuvre tend à atteindre la célébrité située à l'axe 3).

Les raisons sont les suivantes :

- les règles commandant à une appréciation sont différentes de celles du champ littéraire (donc rien n'empêche d'attribuer à l'oeuvre ce que dégage Panofsky pour un tableau); la mise en signification de l'oeuvre vient du dehors;

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

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

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

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

Comme "saluer" renvoie au moyen âge, et la Cène à un texte évangélique, de même considérer une oeuvre renvoie à sa formation, à l'utilisation de données culturelles. C'est ce que nous ne pouvions pas expliquer (cf. 2.4.1), à savoir que l'oeuvre allant vers le 3ème axe, on ne pouvait comprendre qu'elle soit inappréciée avec les valeurs des 2 autres axes. En différenciant oeuvre et public, le problème se résout le public se déplace vers le lieu de création, l'ouvre donc, et

juge l'oeuvre depuis son origine (ou tente de le faire), c'est-à-dire, selon ses thèmes, ses références, son message, etc.

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

2.6.7 Nous laissons de côté le cas où l'angle ouvert n'est pas entre l'axe 1 et 2, mais double celui déjà ouvert entre l'axe 2 et 3. Stade C3. Celui d'une altération.

Cela traduit visiblement une déformation dont la cause est à trouver, et les effets. Nous le traiterons donc à part.

2.6.8 La dernière signification s'avère être pour E Panofsky quand nous donnons au geste de saluer la possibilité de "camper une personnalité", d'environner ce geste d'un arrière plan historique, de le considérer comme significatif d'une façon d'envisager le monde, d'une philosophie implicite qui rendent compte d'une nationalité, d'une classe sociale, d'une culture, etc. Cette signification est dite "intrinsèque" ou "contenu". Ces termes ne sont peut-être pas sans ambiguïté et gênent la compréhension dans un sens. Cette signification "rayonne" dans différentes directions, coud passé et futur, élabore un champ de variations. C'est une construction intellectuelle autour de l'oeuvre, certes pour en désigner le "coeur", mais aussi et surtout pour en dire le regard sur le monde.

E. Panofsky choisit dans l'art ces scènes de la Nativité²⁷ qui, au XIVe et XVe siècles, représentaient le lit de la Vierge, et qui, au XVe s-XVIe s, sont devenues la Vierge agenouillée devant l'Enfant.

Passage d'un schème rectangulaire (lit dans le tableau) à un schème triangulaire (l'Enfant - la Vierge) dont l'origine est dans des textes de réformateurs religieux (Pseudo-Bonaventure, Ste Brigitte)²⁸.

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

2.6.9 Cela donne cette analogie:

²⁷ Ce type de critique ne paraît d'ailleurs possible que bien après l'époque de l'oeuvre alors qu'il existe un recul immédiat à considérer la formule de l'oeuvre et le choix de la saillance.

²⁸ Notre idée que l'oeuvre est une fonction (formule) usant de saillances comme de variables, s'apparente à cette phase de Panofsky concluant la signification intrinsèque: "concevoir ainsi les formes pures, motifs, images, héroïnes et allégories comme autant de manifestations de principes sous-jacents... ce qu'Ernst Cassirer a nommé : Valeurs symboliques". (p.14).

L 7,R 66,J,T 19 38,spacing 1

????????????????????????????????????????????????????????????????
???
? Stade A ? Sens ?
? "Champ pour l'oeuvre" ? ?
????????????????????????????????????????????????????????????
???
? Stade B ? Signification naturelle ?
? "Immixtion du public" ? (de fait, expressive) ?
? ? ?
????????????????????????????????????????????????????????????
???
? Stade Ca ? Signification ?
? "équilibre antérieur" ? conventionnelle?
? ? ?
????????????????????????????????????????????????????????????
???
? Stade Da ? Signification intrinsèque ?
? "équilibre postérieur" ? ?
? ? ?
????????????????????????????????????????????????????????????
???
????

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

2.7.1 Que permet cette description? Suffit-elle à améliorer notre compréhension? Certes, elle confirme le mouvement qui anime le champ littéraire. Mais surtout elle sépare le projet de l'oeuvre (obtenir qu'une certaine valeur prise à l'axe 3 soit admise comme pouvant être liée à la forme saillante de l'axe 2) de l'activité du public. En se plaçant au milieu, avant, ou après, le public "considère" cette inclusion: il soutient cette relation, en est le support de transmission, quoique cela même modifie l'inclusion recherchée par l'oeuvre, en toute bonne foi.

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

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

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

Enfin et premièrement - la proposition de l'oeuvre est saisie non dans sa nature mais dans l'apparence qu'elle donne à certains motifs plus ou moins reconnaissables, perçus au milieu de la production de l'époque, fragmentés par des expériences personnelles. On reconnaît dans cette approche multiple un détournement de l'inclusion : on refait moins le "calcul" de l'oeuvre pour la vérifier qu'on ne l'évalue dans ses différents éléments grâce aux opérations de base (addition, soustraction, multiplication, division).

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

Il s'ensuit donc, de notre méthode, plus de questions que d'applications réelles. La théorie le demeure, sans usage, sauf de montrer la complexité sous-jacente de ce domaine du Littéraire.

Comment arrive-t-on à voir que le public est intervenu jusqu'à concurrence de 60°, et par trois fois?

Si le public intervient moins, qu'arrive-t-il? Est-ce mesurable?

A-t-on des exemples de critique "complète", ayant atteint la limite des "richesses" d'une oeuvre?

Or, il existe aussi toute une zone problématique inverse, celle où le public ne se distribue pas régulièrement entre les 3 axes (60° chaque fois) mais s'amasse toujours au même endroit (l'amenant à une excroissance de 240° soit 60° d'angle créatif et 180° d'angle critique). Cette possibilité offerte par le modèle a-t-elle un sens? Si c'est le cas, d'où provient cette mauvaise distribution? Et pourtant, il nous semble que c'est, par ce biais, que s'inaugurera une réponse.

2.7.3 Nous avons donc un excès. Le public s'investit dans le même lieu, c'est-à-dire refuse à l'oeuvre son origine, des ramifications antérieures s'enracinant dans les richesses des axes où l'oeuvre est née.

Nous demeurons dans l'ordre des significations naturelles, expressives, celles qui demandent du public une "empathie", une sensation brute d'appréciation ou de dégoût. "Cela me plaît", dira l'un; "cela me déplaît" dira l'autre, aucune référence n'est avancée, aucun argument, sauf ceux d'un consensus social ("le spectacle était bon car il y avait beaucoup de monde").

Un seuil n'est pas franchi: au lieu de vouloir comprendre d'où vient l'oeuvre et donc d'investir ce lieu, le public étale son sentiment, le répand sur une aire qui double (120°).

Cela se traduit pour l'oeuvre par une duplication des distances parcourues, autant dire par une altération de sa nature: cette énergie véhiculant un intérêt pour une forme saillante est alors immobilisée peu à peu (la distance fait décroître son mouvement); son trajet fait de déviations s'allonge et devient alors ce qu'il y a de plus manifeste dans l'oeuvre; ainsi dirons-nous que l'énergie devient la forme remarquable, qui fait saillance, est la fin en soi de l'oeuvre. Une perversion s'est opérée : l'énergie est devenue saillance, s'est solidifiée en une forme attractive, où la formule de l'oeuvre semble sa finalité, où sa méthode et son procédé nourrissent l'intérêt, et non pas la relation établie entre deux zones de saillances.

Exemple cinématographique: le film "péplum" tourné vers le public, adhère tant à son idéal "d'empathie" que seule la formule est regardée et se substitue aux formes saillantes utilisées. La couleur locale, la reconstitution du décorum, une intrigue romancée suffisent, c'est-à-dire attirent et fixent l'attention. Le public se mobilise ainsi et immobilise l'énergie de l'oeuvre en une série de recettes là où cette énergie devrait fonder une relation. Curieusement c'est "l'idéologie" de l'oeuvre (sa formule) qui est retenue et devient saillance, alors qu'elle devrait servir au rapprochement de deux saillances issues d'axes différents.

Inversement, le film moins "grand public" rétablit le mouvement normal (cf. Médée de Pasolini).

Cela invite aussi à dire que ce phénomène d'immobilisation de l'énergie de l'oeuvre par un public "empathique" peut advenir à toute oeuvre, laquelle est altérée dans ses termes (la saillance y est une formule et la formule une saillance).

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

2.7.4 La distribution du public entre les 3 axes correspond à trois bassins qui se remplissent : dès que le premier est suffisamment plein, l'intérêt du public s'écoule vers le second, et ainsi de suite. L'écoulement peut se faire grâce au chemin que l'oeuvre a ouvert : cela constitue un canal vers le bassin antérieur pour une signification secondaire, dite "conventionnelle" (schèmes, thèmes, concepts, histoires). Ensuite, pour atteindre le 3ème bassin, deux chemins sont possibles : soit en suivant l'oeuvre jusqu'à son axe 3 et en la précédant, en allant au-delà, soit en passant du second bassin vers le troisième (mouvement inverse au parcours de l'oeuvre), ce qui suppose qu'une autre oeuvre issue des 2 mêmes axes -mais allant en sens inverse - ouvre un chemin dans cette direction.

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

Si ces seuils n'existent pas, en raison d'une quelconque obturation, le premier bassin seul enfle, ce qui a pour conséquence d'altérer l'acte d'appréciation de l'oeuvre, non plus dans son accès seul à l'axe, mais dans le jugement esthétique de sa nature: l'oeuvre est rigidifiée, et la relation qu'elle tente d'établir oubliée.

2.7.5 Par suite d'un nouveau seuil non franchi, le premier bassin accapare l'intérêt du public et s'ouvre d'autant (soit 60° supplémentaire). L'oeuvre n'est donc pas comprise dans ce qu'elle apporte de nouveau, dans ce que ses choix relèvent comme vision du monde alors que ce regard pourrait modifier la perception à venir.

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

Cela se traduit par un désintérêt progressif du public pour une oeuvre qui ne surgit plus, qui est, justement, par le public abaissée, aplanie, arasée. Plus rien de l'oeuvre ne semble devoir arrêter l'attention et, telle une cité engloutie sous les sables, elle est à peine évoquée par quelques érudits.

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

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

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

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

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

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

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

Que souhaite, en effet, l'auteur, si ce n'est que son oeuvre soit connue du plus grand public ²⁹ (cette extension correspond pour nous à un écartement spatial des axes)? G. Lanson, dans une étude ancienne ("L'immortalité littéraire" in Hommes et Livres 1895, où il discutait le livre de P. Stapfer Des réputations littéraires), avait raison de souligner que l'auteur ne souhaite pas tant une gloire posthume, "mais il semble que nos auteurs à succès cherchent à étendre leur personne dans l'espace ³⁰ plutôt que dans le temps. Quand on borne ses pensées à la terre, quand on pense que la vie qui peut manquer de jour en jour est la seule vie, le souci d'être le plus possible l'emporte sur celui d'être le plus longtemps possible...Au lieu d'envoyer son oeuvre à la postérité, on songe à lui faire faire le tour du monde." (p.313)

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

Certes, on reconnaît là le point de vue historiciste de G. Lanson ³¹. (recherche d'influences, datation, hors-textes), là où nous préférons le point de vue de Panofsky sur la constitution de significations thématiques et conceptuelles, puis philosophiques, mais rien n'est plus juste que de dire que naturellement le plaisir esthétique du public est suffisant. L'anormal est dans cette distribution de l'intérêt du public (sorte de "perversion") au-delà de cette zone.

Tout concourt - de l'auteur au public - à rendre l'oeuvre immobile (statuifiée et sacrée) et à la diluer dans une diffusion différenciante. Un excès de gloire qui s'exprime par une spatialité étendue, nuit terriblement à l'oeuvre, si on admet qu'elle est, avant tout, une énergie.

Ce propos n'a rien à voir avec une situation inverse de l'oeuvre méconnue, oubliée, dépréciée injustement, ce qui correspond à aucune entrée du public (soit 0° à environ 20°). Mais le trajet d'une oeuvre hyper-connue et celui d'une oeuvre hypo-connue ont cette similitude de se rapprocher de l'axe submédian propre à l'axe 2, c'est-à-dire de rester dans la zone d'influence de l'axe 2 (au lieu d'affronter l'axe 3, celui des valeurs de la cible qui saturent et donnent un sens à l'oeuvre).

²⁹ Quel est l'auteur qui voudrait que son oeuvre ne soit pas connue de telle catégorie sociale par exemple?

³⁰ C'est nous qui soulignons.

³¹ Dans La Littérature et la Science (op.cit.), G. Lanson définit assez bien les "empiètements" d'un domaine (le Littéraire) fasciné par un autre (le Scientifique), soit L et V selon nous.

2.8.2 Or, il existe de nombreux témoins regrettant ce qui peut arriver de tel à une oeuvre (ou à un ensemble d'oeuvres, soit une culture) parce qu'ils sentent qu'elle demeure une énergie ou devrait le rester. C'est un constat fréquent dont nous dirons les causes, si nous le pouvons. Voyons ici où ce phénomène prend place : cela est, en soi, déjà intéressant.

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

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

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

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

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

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

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

2.8.4 A la description, peut-on joindre des causes? Posons qu'il existe des circonstances favorisant ce jeu mené par le public et l'auteur, aboutissant à une excroissance du public, et par là-même défavorisant celui de "l'amant" (le public amoureux d'une relation) et de l'oeuvre. Car "public-auteur" s'oppose à "amant-oeuvre".

Pour cela, tournons-nous vers l'approche sociologique de P. Bourdieu (La Distinction, 1979) s'intéressant à la façon dont le goût se forme selon la classe sociale.

Quelques réserves préliminaires:

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

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

c) passer en revue le goût français à notre époque sans tenir compte des influences culturelles étrangères (américanisation), relève de l'ethnocentrisme. Cela revient à

négliger ce qu'une "culture de masse" véhiculée par les Etats-Unis peut provoquer comme changements sociaux et culturels.

Ces réserves faites, on aperçoit, grâce à P. Bourdieu que chaque classe est responsable, non seulement de choix culturels (ce qui nous intéresse moins) mais surtout de modalités constitutives de son goût.

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

Outre des différences évidentes de politique culturelle, les uns comme les autres cherchent à s'approprier l'oeuvre pour se différencier et marquer les distances. Mode d'appropriation réelle (achat) ou symbolique (critique). Goût de la possession exclusive. Sens de la distinction. Logique de l'exclusion.

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

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

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

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

2.8.5 Oublions l'aspect sociologique pour se concentrer sur ces trois modes d'appréciation dans ce qu'ils peuvent avoir de permanent.

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

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

Le troisième - celui des classes dominées - convient au premier bassin où l'oeuvre est appréciée selon la dose de plaisir qu'elle accorde, puis selon sa fonction évidente et naturelle (d'où une immobilisation et une dégradation de l'oeuvre devenant utile et banale, cela si l'on adopte l'optique de l'oeuvre et de l'amant) (B, Cb, Db). Mais là s'arrête l'analogie, car ces modes, s'ils sont peut-être, statistiquement dominants dans une classe sociale, n'en sont, à notre avis, pas moins opératoires à tous les niveaux de l'échelle sociale, d'autant que la spécialisation des arts rend chacun plus ou moins "béotien" dans au moins l'un d'eux. Et rien n'empêche "l'aristocrate" de porter un jugement jouissif sur une oeuvre, comme l'ouvrier de voir dans une oeuvre de quoi rêver, etc.

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

Nous aurons donc une première ébauche de résultat : les classes sociales permettent la distribution régulière du public parce qu'elles véhiculent des modes d'appréciation spécifiques mais l'existence d'excroissance du public démontre un consensus où toutes les classes sont confondues et où l'acte de juger est le même. On en appelle alors au même mode de juger, que l'on vienne d'en haut, du milieu, ou d'en bas. Et c'est ce que souhaitent le plus souvent l'auteur et le public tandis que l'oeuvre et "l'amant" veulent de la distinction et de la projection.

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

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

Or, deux circonstances peuvent nuire à leur manifestation:

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

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

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

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

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

La distribution régulière, due à la présence de classes sociales, d'instincts innés, de la vivacité d'une culture et de son hétérogénéité, est plus rare. Ses modalités sont: l'empathie, la reconnaissance, l'usage projectif.

2.8.8 Peut-on maintenant tenter de mesurer - même arbitrairement - l'ouverture des angles? Quand passe-t-on de 10° à 20°, et ainsi de suite jusqu'à 60°, puis dans un autre bassin ou jusqu'à 180°?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.8.9 Cette représentation permet d'enrichir notre modèle d'une autre approche.

Prenons le cas de la traduction, variante de ces oeuvres inspirées et influencées par l'Oeuvre (Opus). Nous pouvons les étudier, une fois que l'oeuvre devenue célèbre (accès à l'axe 3) s'imposait aux autres. Soit le troisième bassin aussi.

Ainsi deux optiques sont possibles : pour l'oeuvre, la traduction a lieu après qu'elle est célèbre ; pour le public (la critique), la traduction a lieu pendant qu'elle apparaît, pour qu'elle soit célèbre, pour qu'elle pénètre les consciences, c'est-à-dire selon les trois bassins.

Dans les 2 cas, on obtient bien trois types de traduction (mettre l'oeuvre au goût du jour ou l'amener à soi ; respecter sa spécificité ou aller vers elle ; pénétrer son intimité ou intégrer sa vision du monde) mais on peut appréhender le phénomène par deux chemins.

Or, c'est un avantage selon que l'on veut suivre le trajet d'une oeuvre dans une société, une époque, etc. (du domaine littéraire vers les autres régimes) ou selon que l'on définit l'importance d'une oeuvre dans la constitution du champ littéraire de façon interne. Le premier chemin, c'est celui du public-critique ; le second, celui de l'oeuvre. Par le premier chemin, on est placé, spatialement, vers les trois domaines voisinant le Littéraire. Par le second, on demeure dans la trajectoire circulaire de l'oeuvre, ayant une origine et une fin.

2.8.10 Ce que nous disons de la traduction, vaut pour le commentaire, la récréation et l'imitation, la simplification. Un double point de vue qui permettrait une réélaboration des

histoires littéraires : un strict partage entre oeuvres pesant sur l'extérieur, et oeuvres suscitant la créativité littéraire, ou si certaines ont ce double aspect, entre leurs effets idéologiques et leurs effets créatifs.

Enfin, la quantité même de livres vendus, de rééditions, d'articles et d'études, de traductions, etc. peut avoir sa place si l'on dit que chaque ouverture du champ du public (de 12°) est ainsi rendue plus "dense", présente un réseau plus serré, donc une meilleure résistance à la fermeture ou entropie inévitable.

Quant à affecter des durées à cette représentation (distribution ou accumulation du public), comme en économie, il nous semble que le 1er bassin est dans le court terme, le 2ème dans le moyen, et le 3ème dans le long terme, parce que l'un est un plaisir immédiat, l'autre vise la distinction, l'autre l'éternité (transcendance). En littérature, le court terme vaut pour une demi-génération (15-20 ans) - le temps d'une mode pour une classe d'âge : sont ainsi consacrés et leurs oeuvres lues pour "faire bien" -; le long terme arrive au double de cela, soit 90 ans à 190ans, (15 + 30 = 45 x 2; 45 + 50 = 95 x 2) un siècle à deux siècles, - l'oeuvre est lue pendant deux siècles, c'est-à-dire semble encore contemporaine ou presque (au-delà, l'oeuvre n'est plus une référence vivante, ce que l'on voit bien à notre époque où l'on cite communément rarement au-delà des auteurs romantiques)³²

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

Toutefois, cette énergie acceptée subit une modification : l'acte d'apprécier n'est pas une collection de jugements particuliers, de plaisirs personnels assouvis, il se mue en une dynamique structurée imposant ses règles sur notre propre liberté appréciative, il devient cette "célébrité" escomptée (en cela, le champ littéraire se distingue de E ; cf. 2.5.4). La célébrité, c'est un champ qui s'ouvre peu à peu, se répartit en différents bassins de façon égale ou irrégulière, assure une liaison entre les saillances de 2 axes, fait appel à des divisions sociales et à des réflexes instinctuels qu'elle canalise, a une durée d'excitation. Le champ littéraire est responsable de la structuration interne et forte de cette énergie (au premier abord désordonnée et multiple). Il offre à l'individu l'occasion et la matière d'exercer et de développer son goût. Il est donc responsable d'une identité culturelle particulière (offrir à l'admiration des hommes des oeuvres humaines immatérielles) : ces cultures-là sont d'essence monarchique.

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

²³ Certaines oeuvres, va-t-on dire, sont lues quoique fort anciennes. Certes, mais cela correspond toujours à ce qu'on leur donne une nouvelle origine et donc, un nouveau départ. Il y a donc illusion d'une célébrité permanente, alors que l'étude précise montre de véritables "trous" ou périodes où l'oeuvre est ignorée, oubliée, morte.

cotteries, etc. Tout acte d'appréciation suppose une hiérarchie et des dégoûts que le champ littéraire réussit à diviser à l'infini et à ordonner selon des préférences momentanées.

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

N'est-ce pas beaucoup d'obliger des hommes à faire toutes les actions difficiles, et qui demandent de la force, sans autre récompense que le bruit de ces actions?"

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

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

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

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

3.1.1. Le long des trois axes, s'écoule l'énergie de l'auteur laquelle est arrêtée par des formes saillantes propres à l'axe. Ces formes sont déjà là, ou bien l'énergie de l'auteur les éveille. L'oeuvre va naître de la transformation qu'opèrent les saillances sur l'énergie de l'auteur. Elle sera, elle aussi, une énergie, c'est-à-dire une formule ou fonction prenant la saillance en otage, comme une variable. Entre les saillances d'un axe et celles d'un autre axe, s'établit une relation (l'oeuvre).

Ce point de vue, nous l'avons décrit. Il suppose un renversement de l'opinion sur ce sujet : il est plus commode de penser que l'oeuvre est une forme saillante (une entité marquée et repérable) profitant de l'énergie provenant des passions humaines ou d'images influentes culturelles, etc. En posant l'inverse, nous nous heurtons à la difficulté de délimiter les saillances

de chaque axe, sur lesquelles l'énergie de l'oeuvre se concrétise (chaque oeuvre mettant en évidence tel aspect de la saillance).

Nous allons démontrer cette assertion : le nombre des saillances est limité, quoique les oeuvres soient en nombre infini.

Pour que le champ littéraire soit décrit, il faut en délimiter les interactions mais aussi les données essentielles. Nous allons donc tenter de dire que la créativité littéraire "tourne" toujours autour des mêmes données. L'oeuvre véhicule une forme saillante plus ou moins reconnaissable qu'elle relie à une autre forme saillante ; elle ne traite pas d'un thème³³, mais elle établit une corrélation entre une classe de départ et une classe d'arrivée; elle n'use pas de morceaux d'inspiration pour se manifester comme une forme à part mais elle inspire un intérêt pour des formes qui lui sont antérieures.

Deux aspects sont ainsi distingués : le traitement ou formule ou fonction inhérent au projet de l'artiste, et les formes saillantes mises en présence, ces "cristaux" ou "diamants" dont l'éclat est rehaussé par le contraste existant entre ceux d'un axe et ceux d'un autre axe.

Nous considérerons tout d'abord ces formes saillantes.

3.1.2 Quelles saillances occupent l'axe M? Nous commençons par cet axe car le Littéraire est né d'une fissure opérée au sein du régime mythico-religieux (rappelons que L se constitue face (et contre) à M, V, E).

Cette coupure est, d'ailleurs, visible : une partie de M tombera en L, l'autre y restera.

Lorsque Mircea Eliade classe les mythes, il propose cette division:

- a) ceux qui racontent l' Origine (Cosmogonie)
- b) " " " la Fin (Eschatologie)
- c) " " une Généalogie ou l'origine d'une coutume, d'un outil ... (guérison, invention du feu, généalogie royale...)
- d) " " " un Renouveau (du monde, du roi, des institutions, de l'année...)

Pour contestable que soit toute classification, celle-ci a le mérite de faire apparaître une séparation entre mythes de l'origine et de la Fin à portée foncièrement religieuse (croyance nécessaire) et les autres qui sont déjà une réflexion sur la condition humaine.

Ce seront donc ces mythes-là qui permettront le développement littéraire, ou plutôt c'est par eux que le Littéraire va fonder son pouvoir, laissant au religieux la Cosmogonie et l'Eschatologie, selon son principe d'humanisation progressive.

3.1.3. Au milieu de tant de mythes produits par tant de civilisations, la raison peut se perdre à vouloir les constituer en un ensemble aux règles précises.

Pourtant une règle de base très simple va nous servir à construire cet ensemble. Elle naît d'une constatation généralisable que le Littéraire met justement en évidence. Ces mythes (non-religieux) racontent tous le franchissement d'une limite humaine, comme si, de cette façon, le domaine s'agrandissait, (ce que souhaite et affectionne le Littéraire).

Nous ne demanderons pas si le mythe justifie tel usage social ou le fonde, nous n'interrogerons ni sa structuration interne, ni sa fonction ou son fonctionnement, ni son arrière-plan psychique, toutes questions intraitables ici. Retenons seulement qu'un ensemble est ainsi constitué et que la règle choisie va permettre un classement interne des mythes.

On pourra estimer que chaque franchissement va se visualiser, pour une culture, en une forme l'exprimant (dont l'aventure particulière nous intéresse peu ici) et que cette forme sera la saillance recherchée.

Enfin, les franchissements sont successifs : il y a enchâssement des mythes selon une complexité grandissante. C'est pourquoi leur nombre sera limité.

³³ La saillance s'impose comme une "excroissance" et ne doit pas être confondue avec un thème qui est un aplanissement (refrain ou support souvent servant à structurer l'oeuvre).

3.1.4 Les mythologies sont nombreuses. Laquelle choisir? Nous optons, par commodité culturelle pour la mythologie grecque qui nous est parvenue assez bien, dans sa diversité originelle et sur laquelle s'est greffée une abondante création littéraire.

Mais ce choix sera compensé par une recherche, dans d'autres mythologies, d'équivalents, afin que notre mode de classement soit testé et puisse être considéré comme général. A cet effet, nous userons de la mythologie hébraïque et irlandaise, ou d'autres grands noms d'héros devenus universels.

Enfin - et c'est le plus important - si les saillances sont les mêmes quel que soit le nom qu'elles portent ici ou là, il faut considérer que notre époque (et celle des temps modernes, en Europe) a "plaque" d'autres noms et histoires à leur forme. C'est moins l'invention mythique qui se poursuivrait qu'une présentation renouvelée retrouvant un fond identique. Aussi, devons nous vérifier que notre classement vaut aussi pour ces formes saillantes modernes (une mythologie des temps d'aujourd'hui). La mythologie n'est pas seulement forme du passé et de sociétés anciennes, elle existe parmi nous.

La méthode utilisée - adopter une mesure, l'appliquer à tout mythe, en retirer comme résultat l'idée d'un dépassement - s'apparente à la relation de congruence (étudiée par Gauss) : lorsque deux nombres divisés par un même nombre donnent le même reste, ils sont dits "congrus" pour la mesure en question (dite "modulo") ; soit a est congru à b modulo n , $a \equiv b \pmod{n}$.

La mesure est donc à distinguer du résultat. En disant qu'un mythe narre le franchissement d'une limite humaine, nous avons le résultat commun à tant de mythe, "franchissement", et la mesure "limite humaine".

Quant à l'opération, il ne s'agit pas d'une division algébrique mais d'une interrogation : "en quoi cette limite existe?", "quelle est cette limite?", "quel ordre est en cause?". L'opération est une "grille" par où passe le mythe, à la façon d'une relation discriminante, donc dans un sens très proche de l'opération de la division.

Pour la rapidité de la démarche, ces trois moments (opération, mesure, résultat congru) seront rassemblés dans la même formulation, quoique nous ne puissions taire le mode de construction sous-jacent.

3.2.1 Le mythe s'élabore autour d'une figure mythique, un héros, dont les qualités ou les aventures sont exceptionnelles.

Le premier plan de franchissement (et le plus simple) c'est celui des limites physiques: le héros possède une force physique, une beauté, des aptitudes corporelles qui le rendent supérieur à l'humanité. Sa force et sa beauté s'opposent à la fragilité mortelle du corps humain soumis aux maladies. Par suite de ce dépassement, s'adjoint souvent aussi un surcroît de richesse, qui peut compenser, dans certains cas, l'absence de beauté et de force, sans nuire à la fascination que ces qualités remarquables exercent sur nous.

Car ce seront ces multiples franchissements qui créent l'engouement qu'un mythe fait naître en chacun de nous, et ce, quel que soit l'âge.

Les exemples sont nombreux: Héraclès et Hélène en sont des paradigmes, mais aussi Persée devenu saint Georges (cas frappant d'une nouvelle désignation d'une saillance), Samson et Salomé dans la Bible, auraient les mêmes droits, tandis que Cuchulainn, le guerrier de l'Irlande irait aussi bien, et ainsi de suite.

De nos jours, cette fonction mythique n'est point close quand on considère la fascination qui entoure une vedette de cinéma ou de la chanson, dont on admire la beauté au point de l'imiter ("le mythe B. Bardot"), la force vocale (E. Presley?) ou la richesse ("la geste Onassis" par exemple), sans oublier les nombreux "supermen".

La saillance demeure, celle d'un franchissement des limites physiques (excès de force, de beauté, de richesse) malgré différents habillages.

3.2.2 Le héros mythique a une origine ou une aventure qui le conduisent à transgresser un tabou sexuel, que ces interdits servent à établir un code humain face à la nature (inceste), à refouler un instinct naturel(meurtre), ou à préserver l'espèce humaine contre elle même (anthropophagie).

L'intérêt sexuel regroupe tout ce qui concerne le sang et qu'il soit répandu sans contrepartie, sans un contrôle social le régulant.

Or, le héros a le malheur ou l'obligation de transgresser ce qui a été établi par la société. Souvent né d'un inceste, ou y courant, il lui arrive de vouloir se remarier, et de faire couler le sang d'un membre de la communauté souvent aussi proche que son propre fils, avant même de se mutiler ou d'être sacrifié (cf. la théorie du "bouc émissaire" de R. Girard).

Les paradigmes sont Oedipe, les Atrides, mais aussi Caïn, David ; dans le monde moderne, Don Juan présente de semblables qualités.

Par rapport à la saillance précédente, le lien demeure d'un soubassement physique si bien qu'il y a dans la fin d'Héraclès voulant se remarier et victime de la jalousie de sa femme des éléments qui le rapprochent de ce deuxième plan : il se mutilé (en montant sur le bûcher) et il invite son fils à avoir des relations sexuelles avec sa dernière concubine. De même Cuchulainn affrontera son fils et le tuera sans le savoir, selon un thème mythique fréquent. Et si le charme de Don Juan est certain, il est puni surtout pour ne pas respecter les règles du mariage qui régulent la sexualité permise.

La saillance a bien cet aspect de transgression sexuelle et s'oppose à la première où le corps est glorifié. Ici, le corps est mutilé, meurtri, endommagé. Un premier enchâssement est visible.

3.2.3. L'existence humaine est enracinée dans un cadre spatial quotidien, dans une territorialité qui l'encercle et donne à l'horizon la force du lointain, de l'au-delà inaccessible, de l'espace vide et merveilleux, ce sera cette frontière que le héros va franchir ; il tentera de revenir victorieux de son aventure dans les terres occidentales, celles du soleil couchant et donc de la mort, à moins qu'il ne franchisse un miroir, ou ne remonte un fleuve (ou ne le descende³⁴, à moins que ce ne soit qu'un rêve, de quoi suffire à être de l'autre côté.

Les images principales sont celles d'Orphée, de Narcisse, de ces nombreux héros irlandais visitant les tertres où vit un peuple de dieux anciens, de ces navigateurs irlandais aussi allant vers les îles à l'Ouest, tandis que la figure de Moïse rêvant de la terre de Canaan convient ici parfaitement, ou celle de Noé. Même Don Quichotte est, pour les temps modernes, l'illustration d'un au-delà rêvé mais devenu impossible, inaugurant les héros futurs dont l'esprit est peuplé de fantasmes (nouvel avatar de l'au-delà).

Cette saillance - dépassement du cadre spatial quotidien - est d'un niveau différent des deux premières:à la sexualité succède le rapport amoureux (Orphée et Eurydice) ; au corps mutilé ou surreprésenté, succède un corps qui se dilue, s'évapore, doit être léger et absent(Narcisse et son image préférée à la substance; cf. le corps émacié de Dom Quichotte). La complexité du mythe se poursuit, incluant les plans précédents en les transformant.

3.2.4 L'existence humaine est aussi une existence en société, la soumission à des normes et à des lois qui peuvent devenir, par suite d'usure ou d'excès, nuisibles, paraître absurdes, et aboutir à détruire toute sociabilité humaine. C'est la légitimité du Pouvoir qui est en cause; les références habituelles sont moins convaincantes et deux clans se forment: défenseurs rigides et proches de l'autorité, masse victime et écrasée. Le rôle du héros est alors de franchir cette ligne de démarcation, de s'y maintenir en amenant les uns et les autres à se réconcilier autour d'une nouvelle légitimité. Il n'est pas "anarchiste" car son opposition au pouvoir manifeste

³⁴ Cf. Aguirre, ou la colère de Dieu, film de W. Herzog (1973).

seulement une volonté de reconstruire un pouvoir accepté de tous, afin de renouer les liens entre membres; il oeuvre pour une nouvelle sociabilité renforcée.

Les héros de ce type sont Thésée (et le Minotaure symbole du Pouvoir destructeur), Antigone (face au tyran et oncle), Electre ; il y a dans Enée, victime du Cheval de Troie, sorte de Minotaure divisant la société troyenne, des traits évidents de cette nature ; Moïse s'opposant au Pharaon et à son peuple ; de même il faut à ces héros moins l'exploit individuel que la responsabilité d'un groupe. Peut-être Fin et son fils Ossian ont quelque similitude avec ce type, mais il semble que la figure de saint Patrick, évangéliste de l'Irlande, soit aussi nette. Quant au monde moderne, le héros par excellence de cette sociabilité à reconstruire, est (et reste) Robinson Crusoë, montrant, malgré son isolement, que tout homme peut affronter la nature, rester un homme, réinventer l'ordre social occidental. Tous ces héros se remarquent parce qu'ils prennent en charge une fraction d'humanité qu'ils extraient d'un malheur accablant, et avec laquelle ils fondent un nouvel ordre. (Thésée roi d'Athènes à la mort de son père, faible roi; Antigone héroïne de toutes les perversions du pouvoir³⁵, fondatrice d'une conscience morale; Enée, Moïse... etc.

Cette saillance enrichit les plans précédents en considérant que réside dans le corps humain quelque chose de monstrueux à maîtriser, que la sexualité doit obéir à un contrat de raison, que l'espace est moins un "ici" et un "là-bas" que l'enjeu d'une société. Le problème de la légitimité la détermine. Rappelons que, dans tous ces plans, le héros mythique dégage une essence universelle (c'est le propre de l'axe).

3.2.5 Un autre plan que rencontre l'existence humaine, c'est celui de sa durée, de sa conscience du temps, de la suite d'événements existant entre la naissance et la mort. L'histoire d'une vie, peu à peu, se lit au milieu du désordre des événements qui atteignent un homme. Au milieu du décousu et de l'oubli, se fabrique un sens temporel (saisonnier; cyclique; linéaire) qui détermine notre interprétation de nos vies. Le temps humain enclôt l'existence et la réduit à un canevas uniforme, universel, standard. Or le héros vient rompre cet enchaînement "biohistorique" (biologique: comme l'animal, l'homme meurt ; historique : comme chaque homme, il a son destin, sa route tracée). Là encore, il transgresse un ordre temporel (un type de temporalité), ne suivant pas le chemin convenu qui réglerait sa vie, mais obéissant à l'imprévu, à la nouveauté, à l'opposition du monde à son égard. Il faut l'imaginer comme bien enraciné dans les choses (il regrettera toujours cette période) et devant "s'alléger" redécouvrir le caractère fragile de la vie (aucun sens n'y est immédiat) et, échapper pourtant à l'indistinction ou néant.

Héros complexe, nuancé, objet de remords et de revirement, se détachant d'un sens temporel pour en désigner un autre. Sa force réside dans ses qualités humaines, dans son caractère ; à la répétition, il oppose l'exception, le surprenant; au temps rendu monotone et continu, l'événement, la conscience historique (sa mémoire est nouvelle, hors de l'ordinaire, faite de données nouvelles).

Les héros que l'on peut relever seront Ulysse (sorte de mémoire d'une époque achevée - la guerre de Troie - qu'est remplacée par son odyssee même : à la moralité d'une certaine conception de la vie, celle qu'exprime l'Iliade, succède une autre moralité, et Ulysse est le paradigme de cet effort et de ce dégageant); Jason (la Toison d'Or conquise à l'Est, défendue jusqu'aux lacs celtiques de l'ouest, c'est le parcours du soleil, et donc le symbole d'un temps cyclique enclosant ; Jason découvre une autre source de lumière dans l'apparition d'Apollon à l'extrémité d'un cap insulaire; la vie est plus faite d'illuminations que d'un cycle constant). Dans la Bible, nous opterons entre autres pour le pittoresque Jonas (sa vie, sous le coup d'une révélation, est modifiée malgré son désir), mais tout prophète annonce l'irruption (la Parousie) du sacré dans l'ordre temporel des hommes.

La mythologie irlandaise paraît ignorer ce type de héros qui s'exclut de l'ordre temporel vécu par le groupe pour en découvrir un autre ; il y a bien des exclus mais ils ne rêvent que de rentrer dans le groupe, là où Ulysse, ou Jason, ou Jonas sont sauvés par leur exil même qui

35 Cf. G. Steiner : Les Antigones (voir note 1 de 3.8.4).

les propulse au-delà de l'étreinte mortelle du groupe et de sa vision étroite. Seul J. Joyce, au XXème siècle, avec son Ulysse, renoue avec cette perspective (le juif L. Bloom, exilé évident, durant vingt-quatre heures de son existence, "revit" les épisodes de l'Odyssée, ou plutôt sa journée est interprétable, selon ce sens temporel ignoré de tout le groupe).

Le succès de certains romans de science-fiction, -machines à remonter le temps, "odyssées 2001 de l'espace", voyages intergalactiques - renvoie à ce genre de transgressions.

Cette saillance (plus délicate à définir) enrichit les autres plans en considérant le vieillissement du corps, la sacralité d'une alliance (mariage) ; l'espace comme un enjeu géographique ou une cartographie à constituer, et le groupe social comme producteur d'une éthique relative.

3.2.6 Comme précédemment, l'existence humaine s'appréhende par rapport à un ordre du monde, des choses, par rapport à un ordre naturel, qu'elle-même a constitué en fait et qu'elle désigne comme étant une référence à suivre, une harmonie au mieux, une variante de la sagesse des nations. Le héros est de ceux qui transgressent cette représentation propre à chaque société qui optent pour un bouleversement social (révolution), une rupture dans cet agencement. Il ne cherche pas à légitimer un autre Pouvoir (cf. 3.2.4) mais à le renverser, c'est-à-dire, à inverser les rôles (ce qui est en bas sera en haut; ce qui est normal deviendra anormal, et vice-versa).

La mythologie grecque est très riche de telles figures: Gygès (et son anneau magique qui le rend invisible, et lui permet de s'emparer du pouvoir: le "secret" n'existe plus, le monde est transparent); les Amazones (une société de femmes sans aucun homme); les Géants (prêts à renverser les dieux); le mythe de l'Atlantide (une organisation parfaite, maîtrisant la réalité).

Nous rajouterons ce "héros" romain, Spartacus (la révolte des esclaves, perversion de l'ordre social, identique à ces fêtes, les "Asinaria" où Rome célébrait le chaos originel). Le monde biblique multiplie les "héros" extérieurs qui ont de telles tendances : toute culture étrangère - perse, grecque ou égyptienne - n'est que perversion de l'ordre du monde créé par Dieu, si bien que chaque roi étranger a de tels traits (Jésus aura bien du mal à défaire ses concitoyens de cette optique). Quant au monde irlandais, ils sont à chercher dans les pièces de théâtre de S. Beckett.

Cette saillance transforme le corps en une machine, elle le robotise, (elle en fait un instrument de plaisir, de combat, elle le prolonge d'un outil et le confond avec cela) ; la sexualité, elle aussi, devient un programme de reproduction (cf. Les Amazones) ; l'espace doit produire des richesses et de l'énergie (cf. Atlantide); tous les membres de la société travaillent au même but, pratique et utile, selon un certain égalitarisme (la société que peut inventer Spartacus est logiquement telle; sinon, il prendrait le pouvoir, réduirait ses adversaires en esclavage, refaisant ce qu'il honnit et contre quoi il lutte); quant à l'histoire et à la vision du temps, il y a immobilisation, absence d'évolution, refus de l'histoire, puisqu'il faut vaincre l'écoulement temporel, senti comme étant naturel.

Ce type de saillance a un énorme pouvoir de fascination car c'est donner à l'homme un pouvoir de récréation du monde grâce à sa technique et à ses connaissances. De nombreux romans de science-fiction utilisent donc cette saillance, alliant la révolte et l'ordre humain réalisé et performant.

3.2.7 Le dernier franchissement possible au héros est celui d'un ordre divin, sacré, selon les pouvoirs que l'homme accorde à la divinité: immortalité, omniscience, altérité absolue, identité autosuffisante, supériorité technique, ubiquité, etc.

Le héros obtiendra un de ces pouvoirs, transgressant les limites humaines pour s'affirmer comme un dieu. Nous sommes là à proximité du système mythique, à la frontière entre Littéraire et Mythique, à l'extrémité de l'axe.

Mais le héros reste humain, un humain devenu puissant, mais il ne demandera pas d'être adoré, d'être servi ou aimé; il veut seulement agrandir les possibilités humaines.

Parmi les grandes figures, il faut citer Prométhée (le don du feu aux hommes devenus plus forts), Asclépios (médecin capable de ressusciter les morts), Icare ou Dédale

(s'élevant au ciel); dans la Bible, nous prendrons l'épisode de la Tour de Babel; absence, en revanche, de tels héros en Irlande; le monde moderne possède bien entendu Faust (échangeant son âme pour la jeunesse, grâce à son savoir et à sa technique).

Les plans précédents sont ainsi perçus : le corps est l'offrande d'un sacrifice (pour obtenir le savoir); la sexualité est quasi-inexistante (trop humaine) ; l'espace devient une vastitude, un cosmos, une verticalité vertigineuse; la société, toute entière, vit une grande espérance, non sans inquiétude ou retombée malheureuse ; le temps est conçu comme un Progrès (prométhéisme faustien) ; la nature soumet son énergie et la modère.

3.3.1 L'axe M possède donc 7 saillances principales aux noms nombreux, aux apparences et histoires diverses. Au-delà de ces saillances, le mythe redevient religieux, cosmogonique ou eschatologique. Il y a dans toutes ces saillances l'élaboration d'un passage à la limite, d'un franchissement de seuils.

Nous les abrégeons ainsi ?1M, ?2M, ?3M, etc.

3.3.2 Un tableau peut visualiser ce double mouvement: franchissement de seuils différents, enchâssement des plans dégagés (chaque franchissement opère une relecture du plan précédent). La dernière saillance est la plus omplexe. Le classement est dans le sens de cette complexité.

On lira ainsi le tableau : le plan dégagé par une saillance, se modifie grâce à la suivante, dont le plan dégagé, est à son tour modifié par la suivante, et ainsi de suite.

On découvrira, ainsi curieusement, des rapports dialectisés, tant horizontalement (ex: amour - raison ; arrêt du temps - progrès) que verticalement (corps vieilli - éthique nouvelle; mort - ici et là-bas). Ce sera autant aspects valorisés ou non lors de la "mise en oeuvre"(création) de la saillance.

3.4.1 La même relation de congruence sera utilisée pour dégager les différentes saillances de l'axe E. Cet axe, défini comme celui de l'Expressivité pure, met en valeur ce qu'il y a d'intime et de particulier dans une existence, au point que le "moi" s'y affirme en mille sentiments et sensations difficiles à exprimer et se fabriquant peu à peu. On reconnaît là le pouvoir d'humanisation propre au Littéraire.

Les saillances de l'axe E seront les manifestations exceptionnelles d'une passion (c'est-à-dire une identité qui se remarque) favorisant ou non un bonheur (passion satisfaite ou non).

On les construira de cette façon : certaines existences interprétées et interrogées selon la notion de "bonheur"(pour aussi vague que soit ce terme) laisseront apparaître comme résultats communs une passion qui s'est réalisée ou a échoué. Cette passion aura un caractère unique en apparence.

Soit l'ensemble des existences particulières, divisé par la mesure (modulo) "bonheur", ou "quête du bonheur", donnant des congruences ou traits communs pour ces existences, à savoir la manifestation de passions.

La quête du bonheur s'établissant sur différents plans, les passions se répartiront de la même façon. Or les plans que nous avons pu distinguer pour l'axe M sont au nombre e 7 (physique, sexuel, spatial, sociétal, temporel, naturel, divin). Il s'ensuit que les types de passions n'excéderont pas ce nombre. En effet, la passion amoureuse, la passion pour le jeu, ou pour une collection, etc., si toutes sont bien à la recherche du bonheur, ne sauraient se fonder sur le même plan: on devinera que le jeu a connivence avec le monde social, ou que l'amour est proche d'une ivresse des sens d'ordre sexuel, le tout transcendé, particularisé à l'extrême de façon à former une saillance, une exception individuelle.

Un problème demeure : puisque chaque saillance exprimera une passion individuelle, aucun nom générique ne semble possible sans contredire la particularité en cause. Là où l'axe M avait de grandes figures exemplaires et énérales, pouvons-nous adopter le même mode de réésentation? Quoique ce soit donc contradictoire, nous optons pour agir de même (en sachant bien que tout l'axe E est négation de la répétition) parce que ces passions se présentent sous un double jour : satisfaites et/ou insatisfaites. Or ce qui reste d'une passion, c'est ouvent sa non-réalisation qui fait apparaître des ictimes malheureuse d'une passion, à savoir des figures en un sens archétypales d'un échec. On ne saurait alors se priver de cette commodité-là pour désigner les saillances de l'axe E.

3.4.2 Les saillances de l'axe E ne sont pas des passions mais dles manifestent et mettent en évidence la passion (avec son histoire, son excès, son origine et ses effets) en rendant l'existence passionnée différente ainsi des autres existences. Si l'on définit le bonheur comme un accord, Page une stabilité, une plénitude (trois termes définissant un régime physique puissant et suffisant), toute existence se présentera comme manquante par rapport au bonheur ou comme ayant été complète, et connaissant une privation. Ce manque et cette privation dégageront alors

l'envie de l'homme de combler son existence, à savoir un mouvement pour être satisfait ou une action pour arrêter un mouvement qui vide son existence. Ce sera la passion, qui n'est point tant "passive" qu'active: face à ce manque, naît un désir de plus en plus fort; une privation engendre le besoin d'arrêter ce mouvement néfaste.

Mais tout cela n'est pas la saillance car les passions sont aussi nombreuses que les manques et les privations. La saillance donne à la passion son visage extrême, unique, excessif même; elle manifeste la passion, c'est-à-dire elle la rend trop visible: concentration de tous les désirs en un seul, quête absolue, possibilité quasi-nulle de la satisfaire. Elle concrétise donc la limite d'une recherche du bonheur sur un certain plan. C'est un obstacle que rencontrera tôt ou tard le héros engagé sur cette voie.

Ainsi, l'auteur - qu'il prenne sa vie ou celle d'un autre être - réélaborera cette limite (comme Roméo et Juliette sont apparentés à Tristan et Yseult) ou bien admettra cette limite et rêvera dessus. La saillance agit comme un obstacle arrêtant l'intérêt de l'auteur (p) et faisant naître l'oeuvre par progressives réflexions et souffrances sur la difficulté d'aimer.

Le bonheur humain a des limites étagées.

3.5.1 La recherche du bonheur conduit l'individu à privilégier le bien-être possible physiquement, à concentrer son intérêt sur son corps. Une pression se forme alors pour tout ce qui rend ce corps léger, puissant, souple, expressif, pour tout ce qui par lui apporte des sensations d'aisance, de jeunesse éternelle, d'obéissance (à la différence de M, le corps n'a pas à être plus fort que l'ordinaire mais plus beau et aérien). Passions pour le sport, pour la danse, pour le mime, qui donnent ces destins de sportifs, de danseurs, de jeunes gens voulant l'être toujours et cultivant leur corps, dont s'emparent certains écrivains rêvant sur les possibilités esthétiques qu'offre le corps³⁶ et narrant aussi les douloureux efforts nécessaires pour atteindre le stade fixé.

Quelques images-clefs (sans autre valeur générique que celle d'illustrations) : Endymion (toujours jeune), Oengus (dieu celtique de la jeunesse), Isadora Duncan (danseuse rêvant de la Grèce), etc.

3.5.2 Le culte du soi se construit aussi par la rencontre de l'âme soeur qui, à l'instar de ce que dit Aristophane dans le Banquet de Platon, comble l'être comme deux moitiés se retrouvant.

On aura alors les notions d'amour-fou, d'amour absolu, d'ivresse des sens, et ce que cet excès de bonheur provoque comme résistances sociales: amours contrariés, passions coupables, haines insensées, appétits sexuels condamnés. Plus l'individu connaîtra d'obstacles, plus sa passion sera difficile à satisfaire, et donc apparaîtra comme unique, prodigieuse, folle. Les différences d'âges, de classes ou de castes, de races ou de nationalités, les liens de parenté, etc., seront exagérés (la mort souvent est l'ultime ressource) pour façonner la démesure de la passion où viendra s'accrocher l'intérêt d'un écrivain.

Nous citerons Tristan et Yseult, Roméo et Juliette, Phèdre, etc.

3.5.3 Il se peut aussi que le Moi occupe une telle place que sa satisfaction tienne lieu de but suprême et engendre un amour de soi aussi nécessaire que parfois colossal. Ce n'est plus le corps qui est aimé, ni la joie de l'union, mais l'idée de sentiments rares et uniques, méritant d'être préservés, de sensations puissantes et sans fin, de frémissements de l'être intime proches de l'indicible. L'individu valorise les images de l'île, du jardin, du lieu clos (ouvert sur l'intériorité) et sa quête peut devenir exceptionnelle par sa durée, sa profondeur, sa surexcitation ou l'usage de subterfuges excitants (drogues, rêves). Toute expérience de ce genre, se développant autour de cette notion que le "moi" est le médium de présence notables, activera l'imagination de l'écrivain (le plus souvent, il se prendra comme élément remarquable digne de sa narration).

27 Cf. Chez Céline, l'amour de la danse. Ou bien cf. le dandysme comme mode d'être.

L'on peut estimer que la notion même d'intimité est historiquement récente et proprement européenne, ce qui est dans un sens certain et dû au développement exceptionnel qu'a connu le Littéraire en Europe. Toutefois, le culte du Moi, l'amour de soi, sans prendre cette réalité de vie intérieure et précieuse, ont pu, au cours des siècles s'exprimer sous d'autres apparences grâce aux notions d'âme (CF. l'histoire de Psyché et Cupidon, dans l'Antiquité), de gloire personnelle (Vie d'hommes illustres), de lignée et de famille (noblesse nécessitant l'apprentissage de certains sentiments):chaque fois, l'individu exprime sa passion pour lui-même qui le rend différent des autres. Tout culte de la personnalité est comme le versant extérieur du même phénomène (amour de soi) dont l'intimité serait l'autre versant (plus lent à s'historiciser).

3.5.4 Bien-être physique, rencontre du double parfait, amour de soi forment dans leurs configurations extrémales les saillances de l'axe E respectivement sur le plan physique, sexuel, spatial, mais deux constantes s'observent : si la saillance excède le possible, surgit alors la folie (une identité exceptionnelle s'effondre dans un idiotisme rigide et tel que l'individu est détruit en tant qu'être humain pluriel et souple);

Deuxièmement, il n'y a pas d'enchâssement des plans successifs comme pour M ; le plan physique ne se modifie pas, n'est pas "relu" par le plan suivant ; il n'y a pas complexification des données, mais simplement accumulation : l'amour de soi, par exemple, inclut le bien-être physique et la rencontre d'une âme d'élite (adaptée au souci que l'on a de soi).

Ces deux lois assurent la cohésion de l'ensemble des saillances de l'axe E, et le différencient de l'axe M.

On vérifiera cela avec les saillances suivantes dont celle qui se manifeste sur le plan sociétal, à savoir la passion du jeu. De même que le jeu sert aux enfants à apprendre un comportement social, de même il prend chez certains une telle présence qu'il y a oubli de la réalité sociale et remplacement par le jeu de cette même réalité. La passion a pour effet d'occuper tout l'horizon où elle se situe. La passion pour le jeu est d'ailleurs essentiellement mondaine et l'on observe chez les rêveurs sociaux (utopistes) ou certains économistes, la remontée inconsciente de l'analogie de toute activité sociétale avec le jeu.

De sorte, poussée à l'extrême, la passion du jeu donne des saillances telles où un homme remplace sa vie par une autre soumise au hasard humain (règles inventées) et cela touche non seulement tous les joueurs excessifs de tous les jeux, mais aussi tout chercheur recréant le monde par un nouveau code de règles (la passion du chercheur est de l'ordre du jeu, et fonde des saillances bien connues, (étrangeté de la vie quotidienne des grands hommes).

Un auteur peut s'en emparer comme expression d'une possibilité humaine (que chacun a en soi) ici dévoilée en sa limite.

Les plans s'accumulent : le joueur n'a plus de corps, est complet, se sent tout puissant ; son jeu résume tous les autres jeux en usage au dehors. La folie le guette.

3.5.5 Face au temps, la recherche du bonheur est évidente, elle s'aventure vers tout ce qui enlève au temps son rôle de mesure et d'écoulement continu : il faut l'instant rare, suprême, le moment où le temps s'abolit, une surtemporalité synonyme d'éternité.

La passion qui se développe le mieux dans ce cadre, est celle de la musique qui use du temps mais le transcende. Toute passion pour les sons (musique, poésie) manifera des saillances où l'individu décrit ces moments d'extase, remplaçant le temps par un autre, à quoi l'être humain peut aspirer et qu'il peut connaître, tandis que le héros voudra les multiplier, les étendre, les construire.

Le nombre de pages décrivant ces instants d'ivresse intense, est grand. On y notera souvent en filigrane la référence à la musique. Légèreté du corps (danse), plénitude, agrandissement du moi, jeu gratuit, servent à l'abolition du temps. L'impossibilité à vivre autrement conduit au suicide ou à la folie.

3.5.6 La recherche du bonheur passe aussi par le besoin de renouer avec la nature, considérée comme une mère et détentrice d'une Harmonie ancienne, sereine essentielle. Face à la dérégulation inhérente à l'existence, la quête du bonheur conçoit une passion pour un état virginal et achevé. Cette passion est secrète, intérieure au maximum, et se manifeste sous la forme de "sagesses", de "philosophies", de "méditations" dont les effets seraient spectaculaires (lévitation, guérison, maîtrise du souffle, Page etc.) ou féconds (conversion, modification d'une vie, etc.).

L'erreur serait de croire que ces sagesses sont froides. Rien n'est plus ardent, et passionné qu'une vraie sagesse de cet ordre. Cette passion pour l'harmonie est exceptionnelle, fait saillance, si elle est véritable (et non un mode d'emploi). Le bouddhisme ou le confucianisme peuvent l'illustrer quoique ce ne soit plus du ressort du Littéraire, mais cela, pour nous faire comprendre. De façon plus littéraire, Rousseau, lorsqu'il célèbre ses montagnes, reste un passionné, même s'il quête pour son âme une douceur, un baume ou une communion avec la nature.

Les plans s'accumulent: absence de corps, plénitude, extension cosmique du moi, compréhension du jeu cosmique, temps aboli, et donc harmonie retrouvée. cette passion s'accompagne de "chutes" et de "dépressions" aussi grands que furent les élévations. Folie de la sagesse et sagesse de la folie.

3.5.7 Le dernier stade où le bonheur peut s'exprimer, côtoie fondamentalement le domaine du religieux, si bien que la distinction est incertaine. Comme pour M, l'axe E pose l'existence d'un domaine religieux ample, mais les deux voies d'accès sont nettement différentes: d'un côté (M) une surhumanité, de l'autre (E), un surplus d'être.

Nous sommes dans ce genre de passions pour l'Un, pour Dieu, qui s'expriment littéralement, dans une très belle langue, ou que l'on exprime ainsi. ce qu'il y a de marquant, de saillant, c'est moins une vie, qu'une pensée tournée vers l'extrême, s'y abolissant, rêvant d'une fusion purement intellectuelle comme deux intelligences supérieures. Cette passion pour l'intelligence la plus pure, la moins tournée vers le sensuel et le réel, se manifeste dans l'art de s'aventurer dans une abstraction de plus en plus forte, dans la poursuite du même but sans compromission ni à peu-près.

Nous verrions bien les figures de Parménide, St Jean de la Croix, R. Lulle ou Pascal, en ce sens que leurs oeuvres sont aussi littérature tant leur pensée a suscité une langue puissante. La saillance est dans ces formes de mysticisme, où le corps n'a plus de raison d'être, il y a plénitude, usage médiumnique du moi, ivresse du jeu, abolition du temps, connaissance suprême, et donc union mystique.

(Ce que cherche et exprime Nietzsche, est de cet ordre si l'on considère l'importance qu'il accorde à la danse, à l'amitié, au surmoi, au jeu tragique, à la musique, aux nouvelles valeurs, à l'extase dionysiaque. Sa "folie" est symptomatique de ce qu'encourt tout le long de l'axe l'homme poussant à l'extrême sa passion).

3.6.1 Nous abrègerons ainsi ces différentes saillances :

- ?E1 (plan physique): manifestation d'une passion du corps
- ?E2 (plan sexuel): " " " amoureuse
- ?E3 (plan spatial): " " " de soi
- ?E4 (plan sociétal): " " " du jeu
- ?E5 (plan temporel): " " " de la musique

?E6 (plan naturel): " " " de l'harmonie

oE7 (plan surnaturel): " " " de l'intelligence

Ces différentes passions engendrent des saillances-types reconnaissables à certains caractères. La dernière saillance , possède en elle tous les traits précédents.

3.6.2 Les passions sont infinies dans leurs objets (passion pour les chevaux, l'alcool, le cerf-volant, les femmes...) et l'on peut penser que chaque fois un comportement exceptionnel se manifestera, et sera saillance. C'est en effet ce qui se passe, mais ces milliers de saillances individuelles ne pourront se manifester que sur un certain plan qui les supporte et sert de fond. Parfois même, il y aura hésitation de plan puisqu'ils ne s'opposent pas mais s'enchaînent : un tel aimera l'alcool parce que son corps s'allège, ou parce qu'il se sent supérieur grâce à cela ou qu'il oublie sa vieillesse, etc.

Cependant, l'écrivain choisira un plan, selon son talent et sa puissance et son goût, et décrira ce qui ainsi provoque son intérêt, c'est-à-dire ce bonheur humain insensé, ce destin bloqué sur une passion, cette saillance.

S'il choisit ?E7 , il aura, évidemment, plus à décrire que ?E1 puisque les six autres plans s'accumulent en la dernière saillance. Mais n'aura-t-il pas, non plus, intérêt à n'approfondir qu'un seul plan pour que ressorte d'autant la saillance (cf. Le Joueur de Dostoïevsky) ?

3.7.1 L'axe V indique la direction que prend la Littérature lorsqu'elle veut représenter la réalité. Par les mots, il est tenté de dire les choses et chaque description est, par essence, un relevé sélectif (impossibilité de tout dire) tant par les termes employés que par leur enchaînement. Dire qu'un aspect du réel est privilégié, c'est supposer que cet aspect se montre ou doit se montrer, c'est-à-dire correspond à ce que nous pensons d'une saillance.

Pour qu'apparaissent les saillances et qu'elles soient définies, il faut remarquer l'opposition inévitable entre le Réel (tout ce qui est) et le Possible (tout ce qui pourrait ou devrait être): le Possible façonné par une culture, une histoire, un imaginaire, "déborde" constamment le Réel, et chacun de ces "débordements" fait écart, se montre, forme la saillance. A l'insuffisance ontologique du Réel, correspondent des compensations plus ou moins quantifiables (car le Réel se mesure) qui sont les saillances.

En effet, décrire le réel, c'est décrire une partie choisie du réel, c'est-à-dire ce qui "se montre" à la conscience d'un auteur, comme étant une possibilité du réel inexploitée, ou inadmissible (non décrite jusque-là, ou méritant d'être échangée). Face à cette réalité occultée ou insatisfaisante, l'auteur compense par une oeuvre, ou plutôt utilise comme compensations toutes celles qui réduisent l'insuffisance du réel, ou mieux encore découvre que ces compensations dénoncent l'insuffisance du réel car elles arrêtent son intérêt et le canalisent.

S'il utilise les compensations, il décrira des destins exceptionnels faisant ressortir par contraste la masse des destins ordinaires (à la différence du héros mythique qui nous représente, le héros, ici, ne représente que lui-même face aux autres; sa vie reste inimitable). Exemple: la vie d'un personnage historique. S'il se sert des compensations comme de dénonciations, elles resteront latentes, non-dites mais sur leur fond s'établira la masse de vie anonymes, de réalités insuffisantes, etc. Exemple: la vie d'un homme sans qualités (ou presque).

3.7.2 Ainsi - et c'est le plus paradoxal - l'écrivain "descriptif-pur" dénonce, sans le savoir, ce qui du réel est injuste (par contraste) et déséquilibré par rapport à un possible vécu pleinement par son héros, tandis que l'écrivain "engagé" qui veut changer le monde et montre son

insuffisance grâce à des vies malheureuses et communes, ne songe qu'à rétablir un équilibre rompu et à pacifier (son action révolutionnaire a une fin lorsque réel et possible sont équivalents).

Dans les deux cas, on comprendra qu'écrire le monde ne saurait avoir de fin (quelle vie n'est pas celle d'un être historique exceptionnel? quel moment saura concilier possible et réel?)

3.7.3 Les saillances de l'axe V, ou compensations à une insuffisance du réel, présenteront toutes cette particularité d'être de l'ordre de la quantité. Même si nous ne pouvons pas les mesurer, réellement, elles désigneront une grandeur, parce que l'axe V conduit à une représentation exacte du réel, donc des choses et de leur nombre.

Par elles, l'écrivain donne à son texte une direction, une vocation, un message: décrire un homme riche c'est montrer à son insu que la richesse n'appartient pas à tous, décrire un pauvre, c'est souhaiter qu'il soit riche ou regretter qu'il ne soit pas (La saillance est, ici, la richesse).

3.7.4 Curieusement et à titre anecdotique, les saillances de l'axe V sont facilement reconnaissables quand on lit les nombreux traités de divination onirique, ces livres d'interprétation des rêves ou "oneirocritica" antiques (La Clef des songes d'Artémidore d'Ephèse - IIème s. ap. J.C, par ex.).

Un rêve a eu lieu (cela est donc du domaine du possible) ; on l'interroge sur la part de vérité qu'il contient (c'est du domaine du réel) ; on en tire un sens ou une interprétation qui n'est en soi qu'une "compensation" à une situation immédiate puisque le rêve est dit annoncer un état futur.

Ainsi, si le rêve excède positivement le réel, annonçant un bonheur, l'interprétation ne peut qu'être négative pour compenser cet excès ; et inversement. Et c'est pourquoi, l'on recommande à l'interprète novice de tenir compte de la situation réelle du songeur (métier, fortune, famille...) car, s'il est déjà riche, et qu'il rêve de richesse, le sens de son rêve sera moins négatif et peut, au contraire, être vu comme l'indice d'une fortune constituée. S'il était pauvre, sa fortune est faite. Tout est affaire de quantité : "trop" invite à un renversement, un "peu" invite à une confirmation, mais tout dépend du sexe ou du métier du rêveur.

Il n'empêche que l'interprétation du rêve porte toujours sur la richesse, la santé, la gloire, la liberté recouvrée, le voyage, la justice, la protection, la domination, la mort imminente.

Ce sont, en effet, les principales saillances de l'axe V qui arrêtent l'intérêt d'un auteur et sont à la base de son oeuvre.

3.8.1 Un regard sur la réalité, celle qui est la plus immédiate, le corps humain, le fait découvrir comme l'enjeu de maladies, du vieillissement, de malformations, de dégradations, mais aussi de jeunesse et de beauté, de croissance, d'activités sportives et lucratives, dont on aimerait voir se perpétuer les propriétés.

La saillance de ce premier plan, se forme dans cette perspective de compensation (souhaitée si le corps est malade, considérée si le corps est sain et songe le rester). Rêve de beauté, de gloire, et de richesse (comme moyen de rester beau et de devenir glorieux) dont tous les magazines de mode et de vedettes fond grand cas, dont toutes les biographies d'hommes célèbres se servent, que toutes les oeuvres engagées contre la faim, le sous-développement, l'handicap physique, à juste titre, font miroiter. Ce n'est point tant le bonheur (axe E) ou l'excès (axe M) qui fonde cette saillance que la description d'une quantité (de biens, de soins, d'activités ou l'inverse, de maux et de remèdes) qui suggère une quelconque accumulation.

3.8.2 Le réalité est aussi difficile à vivre dès que la notion de "couple" est considérée parce que toute relation duelle est rarement égalitaire: rapports de l'amant et de l'aimé, du maître et de l'esclave, de l'homme et de la femme, de l'adolescent et de ses parents, etc. Il s'ensuit douleur, insatisfaction, difficultés multiples (même si la relation n'est pas réellement sexuelle, elle s'apparente symboliquement aux conflits qui naissent ainsi).

Si le rapport est harmonieux, cette situation se manifeste sur l'axe V, moins comme un bonheur atteint (axe E) que comme une force constructrice, une libération mutuelle après moult incidents, une éclaircie face à l'opacité du réel. Ce rêve d'affranchissement qui se veut valable pour tous, est, en soi, la saillance, et cela d'autant qu'à l'inverse, le rapport aura été dysharmonieux.

3.8.3 La réalité pour l'homme, c'est aussi le lieu où il naît et qu'il doit souvent quitter soit volontairement (et il gardera une certaine nostalgie) soit involontairement (et cet exil le blessera). Le lieu est donc un morceau de la réalité source d'envies et de regrets, d'insatisfactions. Ce lieu peut aussi avoir changé, et l'homme qui y est né, même s'il ne l'a pas quitté, en sera affligé ou ému.

D'un autre côté, changer de lieu (voyager) ou voir un lieu s'améliorer, peuvent très bien engendrer plaisir et rêve.

La saillance - comme les saillances précédentes - a ce double visage (selon que le Possible l'emporte sur le Réel ou l'inverse): rêve d'enracinement en un lieu ou en tous les lieux, rêve de revenir chez soi ou d'être chez soi partout, tristesse et joie de l'exil (intérieur ou réel), soit, ce que l'on pourrait appeler un rêve de cosmopolitisme à géométrie variable (citoyen d'un monde ou du monde). Et ce rêve habite un groupe ou bien le rêveur se croit appartenir à un tel groupe.

3.8.4 La réalité sociale est peut-être de tous les plans celui où les insuffisances sont les plus nombreuses et les plus manifestes, tant les injustices poussent comme de la mauvaise herbe (exploitation, mépris, refus de la différence,...). C'est l'ensemble de la société conçue comme un système³⁷.qui est en cause (et non la relation duelle du plan sexuel).

Cependant, l'idéalisation d'une situation antérieure, l'apologie d'un système, la défense de conquêtes sociales conduisent aussi à faire de la réalité sociale, une réalité ordonnée et visant à être juste.

La saillance compense le manque ou sature le réel comme un rêve d'ordonnement futur ou effectif. C'est parce que l'écrivain engagé a une idée de ce que serait un ordre juste, qu'il critique l'état présent et en montre l'écart. C'est parce que cet écrivain a constaté un ordre juste qu'il le défend ou veut le perpétuer.

3.8.5 A partir de la quatrième saillance, il est possible de repérer quelle est la loi qui régit les saillances de l'axe V.

³⁷ On pourrait reprendre les cinq types de conflits qui animent l'Histoire selon G. Steiner (Les Antigones - 1986):

- Jeunes - Vieux
- Hommes - Dieux
- Individu - Etat
- Vie - Mort
- Hommes - Femmes.

Ces conflits portent bien sur des groupes et non sur deux éléments (même si le héros est seul, il est le représentant d'un groupe). Le conflit expression d'une injustice, fera naître un rêve d'ordre nouveau social

Pour l'axe M, il y avait enchâssement des plans(c'est-à-dire modification progressive interne)complexifiant ainsi la saillance suivante; pour l'axe E, il y avait accumulation faisant de la dernière saillance la plus riche. Pour l'axe V, ce qui se remarque, c'est que chaque saillance tient la précédente pour négligeable, ne s'en soucie pas et même l'occulte.

Celui qui rêve d'une justice sociale, ne peut que mépriser celui qui rêve de rendre riche et beau tout un groupe social, ou celui qui a des peines de coeur et songe à libérer les hommes du pouvoir puissant des femmes, ou celui qui est un exilé comme pouvait l'être un aristocrate russe et rêve de son pays. Tout cela à titre d'exemple.

La loi qui gère ces saillances, est donc celle d'une polarisation exclusive (chaque saillance se suffit à elle-même).

L'auteur adoucira cette exclusion en intégrant les valeurs d'un autre axe (E ou M) pour façonner son oeuvre.

Si nous regardons maintenant comment la réalité temporelle s'oppose à ce que le temps pourrait être, parce qu'il est sans cesse fuyant, on constate qu'un rêve de rétention ou d'accélération domine et forme saillance dont les manifestations les plus sûres sont l'esprit de collection (qui est moins une source de bonheur, même s'il y a passion, et l'apparenterait aux saillances de l'axe E, qu'un désir de construire une "solidité" face à la fluidité du temps) et le goût pour l'hétéroclite (souci d'accélérer le temps grâce à des fragments synonymes de sauts, de relations élastiques et non traditionnelles, d'intérêts en tous sens propres au visage de tout futur).

L'esprit de collection s'attache à mille et une forme : depuis l'objet immatériel (souvenir) à l'objet bien réel.Par rapport à une possession normale, il y a un ensemble de différences visibles (choix, ordre, invention de règles). Ces saillances-là arrêteront l'intérêt de l'auteur, soit qu'il les décrive ou qu'il fabrique son oeuvre selon cette optique. De même, à l'inverse, pour le goût de l'hétéroclite. Le psychologue a souvent remarqué que le collectionneur était en général de nature inquiète(angosse du changement) et le sociologue a vu qu'il était membre de minorité (donc fragilisé) détournant ainsi sa situation et prenant sa revanche. Mais celui pour qui l'immobilité du temps est tout aussi angoissante que son écoulement, celui-là présentera les mêmes traits d'inquiétude et de revanche.

A noter, enfin, que ce rêve de rétention ou d'accélération est aveugle quant aux rêves précédents, et que cette saillance est ignorante des précédentes.

3.8.6 A s'éloigner de son monde personnel vers une réalité plus objective (ordre des plans), l'homme affronte une réalité naturelle dont le sens lui reste énigmatique (à la fois structurée et anarchique, généreuse et avare,gaspilleuse et économe, déterminée et multipliant les finalités, etc.).

Face à ce caractère énigmatique (Possible) qui déjoue toute intelligibilité commode (Réel), surgit le rêve d'une domination, d'une puissance, qui ferait rendre à la nature sa part d'énergie gratuite et qui la soumettrait à l'homme. C'est à ce niveau que se situe le rêve de puissance dont on a pu dire qu'il était aussi prenant que le rêve de bonheur : "c'est un rêve de puissance qui anime les sociétés et non un rêve de bonheur. Les rêves de bonheur ou de paix n'ont jamais exalté personne" (R.Abellio La Fosse de Babel 1962). Témoignage révélateur d'un écrivain prenant partie pour l'axe V contre l'axe E (conflit créateur) et songeant à un pouvoir mythique (M):"de tels rêves n'ont pas de fin".

Mais ce rêve de puissance est le pendant adverse de la passion de connaître. Cette volonté de puissance qui peut s'affirmer de mille et une façons (sur les hommes, sur les biens, sur l'histoire...) tire son origine du fait que la Nature n'explique rien de la vie, garde son secret et sa forme, si bien que ce vide est compensé par un désir d'imposer sa loi à la nature, de la plier à sa discipline, de dominer tout ce qui est vivant grâce à elle.

Si le plan naturel n'était que transparence, le rêve de puissance se mue en nostalgie du temps où, à la violence de la nature, l'homme se heurtait.

Cette saillance est, comme pouvaient l'être ses soeurs, indifférentes à ce qui la précède, sauf que ce rêve s'exerce souvent sur les sociétés humaines, donc sur tous les rêves humains que cet insatiable désir de puissance veut aussi gouverner. Mais il n'y a pas accumulation, seulement un domaine sur lequel une puissance veut s'imposer, domaine des espoirs humains³⁸.

Nous pensons, comme R.Abellio, que cette saillance est aussi littérairement fascinante (puissance, nostalgie) et provoque bien des oeuvres: célébrer la puissance du langage (poétique par ex.) ou regretter sa faiblesse, trahit bien l'usage de cette saillance.

3.8.7 La dernière saillance suppose que la réalité est vue de façon holistique, à la fois comme l'ensemble des possibles (virtuels divers, réalisés ou devant l'être) et comme l'ensemble des réels actualisés en cet instant. Il s'ensuit un sentiment de rétrécissement, de réduction, de chute que rien ne semble devoir arrêter. D'où le rêve de redonner au réel ses possibilités, de le réouvrir et de l'empêcher de se fermer en une fin de l'histoire immédiate. Rêve donc d'ouverture, de clarté, d'intelligibilité d'un réel menaçant par son opacité, par ses déterminismes mécanistes, par sa présence achevée.

Est-ce là une saillance bien littéraire? Négativement elle suggère des oeuvres où l'ouverture échoue, la clarté s'estompe, mais, en soi, la saillance demeure même ainsi inversée. Positivement, l'usage du langage, le besoin de créer une oeuvre, se fondent aussi souvent sur ce rêve de compréhension qui redonne au réel sa figure ouverte, compréhensible, façonnable à l'homme comme à un Démiurge puisque le plan est surnaturel.

3.9.1 Les saillances de l'axe V sont donc les suivantes :

- ?V1 (plan physique): rêve de Gloire, Richesse, Beauté
- ?V2 (" sexuel): " d'Affranchissement
- ?V3 (" spatial): " de Cosmopolitisme
- ?V4 (" sociétal): " d'Ordonnement
- ?V5 (" temporel): " de Rétention
- ?V6 (" naturel): " de puissance
- ?V7 (" surnaturel): " d'ouverture

3.9.2 Un simple regard avec les saillances de l'axe E ou M fait apparaître combien elles diffèrent les unes des autres, mais ce sont autant de butoirs à l'investissement de l'imagination d'un écrivain, autant de protubérances symboliques où va se fixer son intérêt.

Les saillances ont, chacune d'elles, plusieurs faces mais leur nombre, ainsi limité, permet de rendre compte du "lieu" où va se cristalliser l'oeuvre en son premier état. Topique de la créativité.

Parfois une saillance appelle dans son excès celle de l'axe voisin. Cela nous indique que l'établissement de telles relations constitue le déploiement progressif de l'oeuvre liant et composant ce qui est orienté autrement. Constitution d'une "formule" dont on va tenter de décrire les modalités.

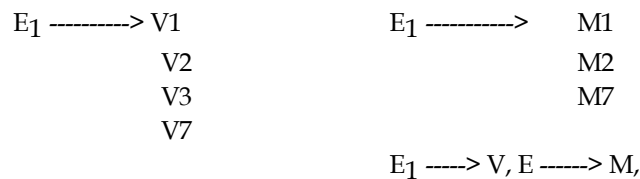
³⁸ Ce domaine est d'ailleurs "naturalisé" par toutes les tyrannies dans la gestion de l'animal humain comme d'une chose (esclave) ou comme d'une fonction (reproduction).

4.1.1 Remarques:

a) Quand et comment sont nées ces saillances?

C'est le propre d'une culture de les essayer et développer peu à peu; elles se constituent avec l'histoire³⁹ et l'on voit certaines époques en oublier tout un pan, réduisant ainsi le champ littéraire. A un courant littéraire correspond souvent l'emploi privilégié de certaines saillances (par exemple le préromantisme français recherche le bonheur - de la saillance E₂ à E₅ en majeure part, - et joint cette quête aux saillances de l'axe V, ce qui donne aux oeuvres de cette époque ce besoin de se référer à quelque époque mythifiée (axe M) comme la République Romaine).

b) Le nombre de combinaisons entre les saillances est élevé : "294" à ne considérer que des relations duelles comme suit:



V----> E, V ----> M, M ----> E, M ----> V (7 x 7 x 6)

Si maintenant, on ajoute le troisième membre (E > M ----> V c'est-à-dire telle ? l'emporte sur une autre lors du conflit créateur, et vise le troisième axe), le nombre devient considérable (2058). Mais ce calcul n'est peut-être pas utile à notre propos. Le nombre obtenu révèle, seul, la complexité possible. A noter que la racine^{16ème} de 2058 est 1,6109, soit une approximation du nombre d'or (1,618).

c) Nous possédons maintenant plusieurs instruments d'analyse selon le point de vue que nous choisissons, et en raison même de cette vision "aspectuelle" que nous donnons à la Littérature :

1) Par les valeurs des axes (selon que l'auteur adopte un mode d'écriture immédiat ou inconscient : coutume scolaire, mode, jeu, marquage, analogie, justification, enchaînement, adéquation), au nombre de 10, on définit entre quels axes se crée la tension, de quels champs stables ou instables va surgir l'oeuvre et s'écouler, toutes choses dont on ne manquera pas de retrouver la trace dans l'oeuvre même, si on l'interroge sur son origine en vue d'une psychologie créatrice.

2) Par la reconnaissance à l'intérieur de l'oeuvre du type de saillances choisies par l'auteur, on obtient comment l'une est dominante et l'autre latente, et comment leurs thèmes s'exposent et se tissent mutuellement selon un dosage propre à l'oeuvre, sans oublier qu'un tel choix est révélateur de la puissance créatrice d'un auteur (combinaison rare de saillances de degré élevé) et d'une époque ou d'une société, d'autant que la rencontre de l'énergie de l'auteur avec celle du champ littéraire en ses axes, qui met en exergue les saillances, traduit des modes d'historisation capitaux.

3) Par l'étude des bassins de célébrité dont l'occupation progressive traduit des approches divergentes de l'oeuvre, se constitue le trajet de la réception de l'oeuvre : dans le bassin 1 (de l'axe 2 à l'axe 3, soit devant l'oeuvre née), une première réception faite de

³⁹ Dire dans quel ordre (?1 à ?7 ou ?7 à ?1) est délicat. Les deux sens se justifient. Seul le relevé des faits peut le montrer. De même, rien n'interdit de penser que d'autres saillances se rajoutent (?8, ?9,...) si les domaines voisins s'estompent : le Littéraire les récupèrera.

déviations ; dans le bassin 2 (là où est née l'oeuvre), une période de suspens (retrait qu'exprime ce mouvement vers l'antérieur) ; dans le bassin 3, (placé au-delà de l'axe 3) une critique condensant l'oeuvre ou la faisant exploser dans le but de révéler ce qu'elle a d'intrinsèque ; d'autre part cette critique peut occasionner autour de l'oeuvre un mouvement de rotation (interprétations idéologiques, visions du monde proposées par l'oeuvre). Rappelons que l'ouverture des trois bassins est successive comme elle peut être simultanée. De même, des altérations nocentes perturbent ce mécanisme (le bassin 1 double, puis triple de volume) et altèrent l'attention que l'on porte à l'oeuvre.

4) Par l'étude des relations (et de la manière de les rendre possibles), entre les saillances dont use une oeuvre et celles du troisième axe dont elle tente le rapprochement, on devrait pouvoir dire, en observant comment cette relation est construite, si cette même relation est justifiée, correcte, approchante ou non. Car, au-delà du jugement que l'on peut porter sur une oeuvre et qui varie selon l'approche, demeure cette partie stable, à savoir le mode de construction dont les opérations devraient être indépendantes des circonstances et nous faire aboutir à une permanence esthétique.

C'est cette dernière perspective qui nous retiendra.

4.1.2 Entre une saillance de départ et une saillance d'arrivée s'établit, disons-nous, une relation.

Clarifions la question. La saillance de départ arrête l'intérêt (ou prégnance) de l'auteur potentiel, mais aussi transforme et concrétise cet intérêt en une oeuvre. Le cours du fleuve est barré, et transmet et matérialise une énergie. Cette concrétisation est dans le résultat de l'acte d'écrire sur un sujet qui inspire (la saillance se cache là). Ce qui était assimilable à un "fluide matériel" (prégnance de l'auteur), prend forme et direction. La saillance agit dans ce sens de permettre ce changement de plan : ce qui était potentiel, rêve intérieur et pourrait se manifester dans d'autres formes et actions, va se matérialiser, par le langage, dans une forme de discours quelconque. Cela prouverait combien la saillance est d'essence littéraire, car si elle n'existe pas, aucune oeuvre ne se manifestera alors, et c'est dans un autre domaine (professionnel, politique économique, ou autre) que se concrétisera l'énergie prégnante du sujet humain.

Ce changement de plan, qui correspond à une matérialisation par le langage, obtenu grâce à la saillance, indique seulement qu'une énergie est devenue autre, mais demeure une énergie. Ce sera l'oeuvre. Elle reste marquée par son "séjour" en la saillance, y a prises "colorations", y subit ses premières contraintes, comme elle manifeste à sa façon la saillance.

En effet, elle est devenue un récit, un discours, une localisation. Ce sont les trois formes par lesquelles l'énergie de l'auteur se matérialise (s'échappant du moule de la saillance). Il faut bien sûr dire quelque chose (récit), le dire avec des mots (discours), l'installer quelque part (lieu). La saillance a servi à cette concrétisation parce qu'elle se montre souvent déjà comme des histoires, des images, des références d'ordre littéraire.

Enfin, cette énergie nouvelle - l'oeuvre -, a besoin de s'évacuer et le fait en allant vers une saillance d'arrivée parce que le but de toute oeuvre est d'être connue, donc de changer le plan. La saillance d'arrivée joue ce rôle, transformant une énergie, la faisant autre. Toutefois, l'oeuvre peut "manquer" cette relation (erreur de trajet, faiblesse du débit, absence momentanée de la saillance d'arrivée) ou la réussir. Il revient donc à l'analyse d'étudier comment se construit l'oeuvre : certaines opérations ou choix altéreront la relation ; d'autres seront meilleures. Par ce biais, peut s'établir une esthétique objective, du moins dans ses principes.

4.1.3 Chaque axe (M, V, E) est à la fois le lieu des valeurs ou modes d'écriture, le lieu des saillances, et aussi le lieu du jugement. Mais si une saillance provoque l'oeuvre, celle qui lui fait face (saillance d'arrivée) devient révélation d'une esthétique. Double rôle de la saillance : matérialiser, définir une sensation.

Car, indépendamment du fait qu'une oeuvre est très connue ou peu (cf. bassins de la célébrité), en se dirigeant vers un axe et ses saillances, elle est contrainte à se définir selon une esthétique extérieure, qui n'est pas celle de son lieu d'origine. La saillance d'arrivée va imposer à l'énergie de l'oeuvre ses délimitations pour réaliser le changement de plan désiré (si la relation est correcte). Elle va la "canaliser", l'orienter et la métamorphoser. C'est pourquoi, toute esthétique doit avoir ce double visage: constructions de relations et valeurs esthétiques inhérentes à chaque saillance.

Il peut y avoir un tel écart entre la saillance de départ et celle d'arrivée, que l'oeuvre qui réalise cette relation, grâce à un mode de construction adéquat, ne pourra qu'être un chef d'oeuvre. Or, ce que l'on peut attendre d'une esthétique, c'est justement de nous dire qu'une oeuvre est meilleure qu'une autre.

4.1.4 Que chaque axe avec ses saillances définisse ses valeurs esthétiques, peut se concevoir quand on regarde quelles sont les catégories esthétiques que la tradition nous apporte.

Ainsi, le logicien français R. Blanché (Des catégories esthétiques, 1979) n'a pas manqué d'en définir trois, comme bien d'autres avant lui.

La première est celle du Beau, aimant la Forme pure et immobile, le contour net et intelligible, l'organisation spatiale claire: "le beau appelle le solide, il requiert pour se réaliser une matière dure - marbre, onyx, émail -il exige une délimitation nette, une structure ferme, aisément perceptible" (p.88). Cette catégorie universelle "peut prétendre à l'objectivité". Nous pouvons sans difficulté l'assimiler à l'axe V.

La deuxième est celle du Poétique, catégorie récente (non qu'elle n'ait pas toujours existé, mais qui a mis du temps à être admise de façon consciente) qui a trait au vaporeux, à la rêverie, à l'intime, et donne à l'art sa fonction onirique où l'évasion et l'imprécision sont essentiels: "Toute structure, fortement accusée, trop immédiatement lisible, fait obstacle au charme poétique" (p.89); subjectivité valorisée "au sens de singularité, d'insularité, d'insularité monadique". Nous ne pourrions pas mieux définir l'axe E.

La troisième est celle du Sublime qui évolue aussi en gracieux et joli. Catégorie issue de la tradition gréco-latine. Il y a un paradoxe du sublime: "nous sommes frappés de stupeur devant l'insolite, l'énorme, et nous y entons une sorte de menace pour notre sécurité morale et même physique" (p.96). Son spectacle trouble notre inquiétude par son anormalité: "le sublime nous effraie et nous attire, et il nous attire en raison même de l'effroi qu'il suscite en nous" (p.99). Ou encore, le sublime est "le sentiment de quelque chose qui surpasse toute limitation et toute mesure, nous ouvrant ainsi une perspective sur l'infini" car "il est au-dessus de l'ordre de la nature, c'est-à-dire qu'il a quelque chose de proprement surnaturel" (p.102). Conclusion: "il nous fait passer d'un stade esthétique au stade éthique, puis de là nous promet au stade religieux" (p.102). Cela pourrait servir à définir l'axe M.

4.1.5 Ces trois catégories esthétiques si conformes aux trois axes n'en sont pas moins trop immuables et globales, si l'on considère par exemple que les saillances sont au nombre de 7 et modulent chaque fois le sentiment esthétique. De même, si les saillances de l'axe V sont construites sur la notion de polarisation exclusive, celles de M optent pour l'enclassement, et celles de E pour l'accumulation, de sorte que ces lois de construction doivent avoir leur reflet au niveau des catégories esthétiques.

R. Blanché, d'ailleurs, le laisse entendre puisque le Sublime se dégrade souvent en gracieux et en joli selon une intensité decrescendo: au sentiment d'inquiétude succède le sentiment de plaisir (séduction, affabilité, chatouillement des sens, mièvrerie et voluptaire), selon de nombreuses gradations. Pourtant, il s'agit de la même catégorie, celle de l'attraction pour un spectacle "anormal" (inquiétant ou apaisant). Que de mythes sont traités ainsi de façon gracieuse ou voluptaire!

La catégorie est donc moins une et simple que d'intensité graduée : ce qui vaut pour M (le Sublime et Gracieux), doit être envisagé pour E (le Poétique) et V (le Beau). Chaque saillance sera affectée d'une intensité variée selon la force même de l'oeuvre qui s'en approchera dans sa relation, ce qui sera comme une mesure de la réalisation de la relation⁴⁰. La valeur esthétique dégagée (sur l'axe M, est-ce sublime... est-ce gracieux?) mesurera la force de l'énergie de l'oeuvre, comme le choix d'une saillance d'arrivée impose de vérifier si la construction de la relation est correcte. Fonder une science de l'esthétique devrait passer par ce double projet autant expérimental (comparaison d'oeuvres usant de mêmes saillances au départ et à l'arrivée de façon à étudier leur formule et leur force) que théorique (à partir des faits observés, établir quelles tendances générales sont les plus habiles à un effet esthétique réussi). Nous laisserons, de côté, cette voie, pour nous recentrer sur l'oeuvre même et sur la construction de sa relation.

4.2.1 Trois formes se constituent à la sortie de la saillance de départ : un récit, une localisation, un langage. Certes ces formes sont unifiées: le récit n'existe pas sans les mots le racontant; de même, la localisation. Et le discours ne peut pas parler de rien. Etc. Si nous les séparons, c'est pour répondre à une intuition spatiale : la saillance aide à une triple matérialisation formelle irréductible, propre à la Littérature. Semblables à trois écoulements, ces formes sont des énergies dont l'équilibre est mutuel, et surtout qui vont être affectées de diverses façons, subir des contraintes, choisir entre différents possibles, redéfinir des équilibres.

Rien n'est plus important que de partir de cette intuition propre à tout bon lecteur d'une oeuvre, que cette dernière s'écoule selon un plan dont on devine parfois les nécessités (vu le contexte, telle image devait forcément apparaître; tel enchaînement s'imposait...) moins parce que l'auteur a failli dans son projet de maintenir un suspense, qu'en raison d'un sentiment obscur que le meilleur équilibre possible était alors celui-là, qui pouvait éviter la facilité comme l'in vraisemblable.

4.2.2 Etablissons un système où de l'énergie s'écoule et subit des perturbations, franchit des seuils, et se déploie peu à peu, selon des arrangements imprévisibles, mais sentis comme utiles et valables (ou non) puisque le lecteur a le sentiment d'une mobilité interne et de fixations éphémères comme si, en certains points, "se nouaient" les significations essentielles pour le bon déroulement de l'oeuvre.

Or, ces "noeuds" ne sont pas seulement narratifs (rencontres ou actions), ils s'établissent au niveau verbal (stylistique), et local (un lieu investit l'autre). Nous reconnaissons la triple matérialisation formelle, en ces lieux affectés par un autre écoulement ou par des équilibres internes amorcés.

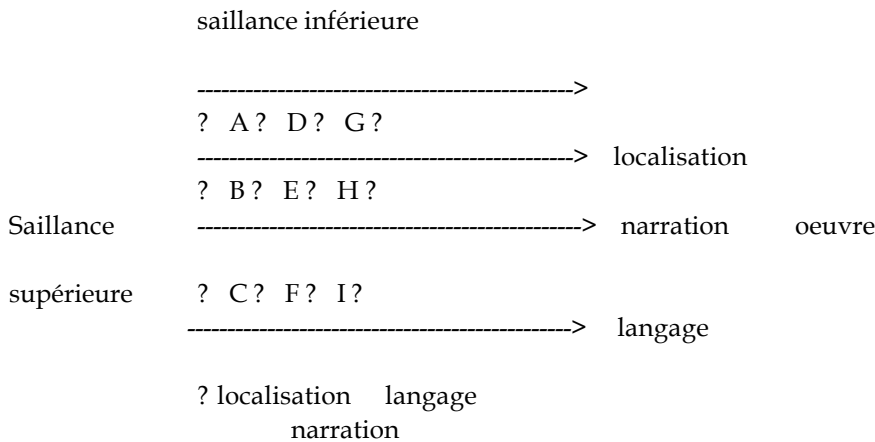
4.2.3 Notre idée est alors la suivante: l'oeuvre naît d'un conflit entre les deux axes⁴¹, lesquels, nous le savons maintenant, sont occupés de saillances; transposons cette tension en un double écoulement (l'intérêt de l'auteur arrêté par deux saillances sur deux axes différents; quoiqu'optant pour l'une, l'auteur n'en amène pas moins dans son oeuvre l'énergie accumulée par l'autre saillance).

La rencontre de ces deux flux matérialisés par les deux saillances, dont l'un est plus fort que l'autre (celui de la saillance privilégiée), compose un treillis de 9 points. Chacun des

⁴⁰ De façon imagée, ce sera la mesure du "débit": la saillance arrête un fluide et l'évacue dans un certain sens (relation) selon un débit (esthétique).

⁴¹ Ces deux axes "de départ" font naître l'oeuvre qui, ensuite, se dirige vers le 3ème axe et ses saillances d'arrivée.

flux prend une triple forme:Page localisation, narration, et langage dont l'ordre est intervertible. Leur croisement donne ces neuf points.



4.2.4 Ces neufs points révèlent autant d'endroits à l'intérieur d'une oeuvre où des modifications se manifestent.

Ils ne sont pas successifs ; tous ne sont pas obligatoirement utilisés dans l'oeuvre ; dès que l'un est en cause, il faut poser que les deux autres flux sont aussi affectés et renforcent l'équilibre troublé après la confrontation, ou bien l'exposent.

Ces points servent à traduire simplement le sentiment de déroulement ou de modification que ressent le lecteur:au cours de sa lecture, il sent qu'une nouvelle orientation se fait, ou qu'un imaginaire en remplace un autre s'il lit un poème, ou qu'un sens en côtoie un autre et le trouble, etc.

Nous optons pour la notion de "points" de préférence à "niveaux" qui répond à une perspective que nous n'avons pas. Nous tentons une autre problématique, fondée sur une dynamique.

4.2.5 Pour rendre commode l'appellation, nous symboliserons le flux formel "localisation" par l s'il vient de la saillance supérieure, et l' pour la saillance inférieure.

Pour la narration, disons : n et n'; pour le langage,nous écrirons m et m' (choix de mots).

Soit l, m, n et l', m', n'.

Il reste à savoir comment s'effectuent les rencontres entre l et l', m et m'; ..., puis entre l et m', m et l',n' et l...

4.2.6 La physique de ces rencontres demeure simple. On obtient cinq types de confrontations éventuelles:

a) les deux flux convergent et s'augmentent : cette fusion est assimilable à l'élévation à la puissance du flux primordial, selon un effet synergétique. Nous le noterons ainsi: l2, m2, n2;

b) les deux flux s'associent, chacun restant lui-même, comme deux flux parallèles allant de conserve : ce parallélisme (possible comme en une oeuvre musicale symphonique) permet le rapprochement et l'harmonisation. Nous le noterons avec le signe + : l + l', m + m', n + n'. Soit aussi: 2l, 2m, 2n;

c) les deux flux s'établissent l'un au-dessus de l'autre dans une relation de "camouflage" ou plutôt de référence ou d'englobement. Un flux en cache un autre, et l'avoue, comme dans une rotation, un liquide peut entraîner un autre plus dense et plus central.

Soit $l - l'$, $m - m'$, $n - n'$. En effet, cela suppose que l est supérieure à l' , etc., donc qu'il y a englobement;

d) Un des deux flux provoque l'interruption momentanée du second flux, le coupant (effet de surprise), l'abrégeant ou brisant son unité. Soit : $l : l'$, $m : m'$, $n : n'$;

e) Ces deux flux s'affrontent, l'un potentialisant l'autre, selon une alternative qui veut que l'un est incompatible en même temps avec l'autre. Logique du tiers exclu. Tout essai de les rapprocher s'ouvre sur l'ambiguïté.

Soit: $l + l' = 0$, ou bien $l \vee l'$, etc. que nous pourrions ainsi noter.

Cette symbolique ne doit pas faire illusion : elle est plus notation "spatiale" qu'algébrique.

4.2.7 Les points nommés sont A, E, I, où une localisation en rencontre une autre (A), une narration croise une autre (E), un langage (expression stylistique) se conjugue avec un autre (I).

Chaque fois, l'auteur choisit un mode d'équilibre parmi les cinq équilibres ci-dessus. Ainsi, A1, A2, A3... A5, E1...E5, I1...I5.

Deux voies s'ouvrent alors :

- qu'advient-il sur les autres points?

- y-a-t-il même mode d'équilibre choisi en A, E, I ou bien pourrions-nous combiner par exemple A1, E4, et I3, et ainsi de suite?

On devine toutefois que certains équilibres doivent être incompatibles (de même que le lecteur "sent" parfois que telle image ou effet stylistique était déterminé). Des contraintes s'exercent sur localisation, narration ou langage, dès que certains équilibres ont été choisis. L'auteur confesse souvent qu'il était conduit comme par une nécessité (non pas forcément celle du vraisemblable ou de la coutume ou du refus de la coutume, mais une nécessité inconsciente défiant le dessein immédiat).

4.2.8 Avant d'aborder ces deux nouvelles questions, revenons aux points A, E, I où se rencontrent les trois flux respectifs des deux saillances et où un des cinq équilibres est possible.

Ce que nous entendons, est simple: l'auteur nous dit où (ubi) a lieu son récit débutant (il décrit ou non ce "quelque part"; d'autre part, ce lieu doit se comprendre parfois comme un ensemble d'endroits de même nature quand surgit (peu à peu ou soudain) une localisation concurrente d'une nature radicalement autre. Si les premiers lieux étaient "réalistes" (axe V), la présence d'un lointain(mythique) ou d'un espace de réalisation personnelle (axe E) vient, par exemple, altérer l'image de la localisation première. En effet, on remarquera que tout récit est affecté par des changements de plan (I2), des conciliations de données spatiales ($l + l'$), par des superpositions et entrelacements de références spatiales($l - l'$), une parcellisation de "centres" d'intérêt ($l : l'$), des alternances dialectisées de lieux fortement symboliques ou devenus symboliques ($l \vee l'$).

Le cas le plus probant est dans le genre le plus contraire à la localisation variée et changeante, le théâtre (classique ou moderniste: cf. En attendant Godot, par ex.). La neutralité du lieu scénique (une chambre, un corridor, un lieu vague...) renvoie à quelque autre lieu rendu virtuel (la cour, une capitale, le lieu d'une bataille, un endroit chargé de souvenirs, etc.) mais qui porte en soi la vertu de "perturber" le lieu scénique même (dès qu'une nouvelle en provient) et donc impose alors un changement de décor à la limite, ou plus simplement une autre perception de la fonction du lieu scénique (Dans La Mouette de Tchekov, un bord de lac-villégiature mondaine - devient lieu d'embrassement amoureux, conflictuel et théâtral même).

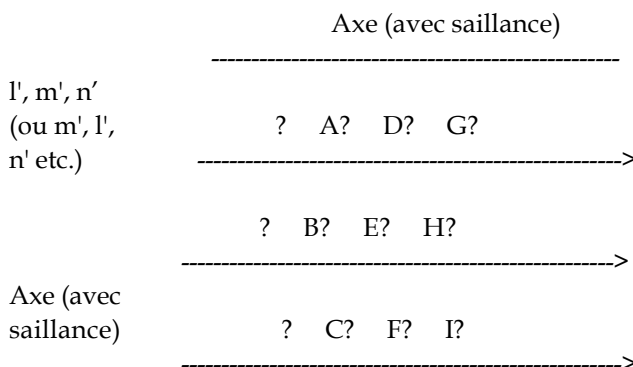
Il en sera de même pour la narration et le langage. Nous le développerons sous peu. L'exemple précédent, est pour indiquer ce mouvement hasardeux vers l'équilibre propre à ces trois points A, E, I. Mais il ressort de l'expérience que l'auteur commence aussi bien avec le flux de la saillance "inférieure" que "supérieure": il est fréquent d'avoir un récit débutant par un écoulement circonstanciel pour bien faire ressortir l'arrivée du flux impétueux issu de la saillance privilégiée, qui va animer le récit selon différents équilibres.

4.3.1 Les autres points (B, C, D, F, G, H) sont ceux où un flux d'une essence différente de la leur vient à s'exercer sur le flux qui est le leur. Cette influence paraît inévitable : ainsi, la présence d'un second lieu, après avoir affecté le premier, peut "altérer" la narration ou le style adopté, par voie de conséquence.

En effet, il faut considérer que la rencontre des deux flux a provoqué une tension - même si c'est momentané - qui tend à évacuer son énergie. Or cela n'est possible que de trois façons: soit obliquement, soit dans le sens où s'écoule le flux le plus fort, soit dans le sens inverse aux flux eux-mêmes qui sont comme rejetés en arrière.

Certains points ne seront pas engagés dans ces perturbations. On doit donc supposer que les flux sont unifiés et que l'un d'entre eux, en rencontrant le flux adverse, décompose cette unité, l'étale pour que le récit découvre sa progressive formulation.

4.3.2 Triple évacuation pour les points A, E, I mais puisque les trois flux sont assemblés, celui qui l'emportera peut être placé alors au centre. Or le point E présente le plus de possibilités pour évacuer son énergie.



-4 obliques: E-A, E-C, E-I, E-G

(les points A et I, ainsi touchés, sont potentiellement plus sensibles)

-2 répercussions (de même sens) : E-F, E-H.

-2 renvois (de sens inverse) : E-D, E-B.

Tous les points du treillis peuvent donc être atteints et avoir à choisir un nouvel équilibre. Mais parmi ces huit possibilités, l'auteur en a privilégié surtout une étant donné qu'il est contraint par le déroulement du récit, la nécessité d'une succession progressive (seule la poésie peut prétendre à un certain polyphonisme).

Ce point E est un moment crucial dans le récit commencé (alors que le poème en fait souvent son point de départ) : il peut être dû à un changement de lieu (localisation), à un événement (narration), ou à un effet de style (langage).

4.3.3 Du point E, s'effectue la division des écheveaux c'est-à-dire des trois flux. Précisons.

Ce que nous signifions par là, c'est que le récit va centrer son intérêt, tour à tour sur les autres flux tant de la saillance dominante que de celle dominée. Les différentes points l'expriment. Auparavant, localisation, mots et narrations ne sont pas encore dissociés jusqu'à ce que surgisse le fait enclencheur. Une certaine uniformité régnait (où l'auteur en privilégie surtout une) jusqu'à l'intrusion perturbante d'un fait ou événement. A noter que le point E peut être immédiat (construction in medias res).

Le lecteur a bien cette impression de balancement qui le fait se polariser sur un héros, puis sur un lieu, ou sur un certain ton de récit et ce, dans l'ordre que l'on veut. Et il va de l'un à l'autre, persuadé de suivre la même histoire et de son intérêt par ces changements de "points de vue".

4.3.4 L'oblicité correspondra à un récit s'élançant à nouveau, et se complexifiant (péripiétés) ; la répercussion renverra à un renforcement, par itération, du récit, ou à une orientation radicalement autre (coup de théâtre); le renvoi vaudra pour déjouer le récit, le dénouer, modifier ses données originelles.

Chaque fois, cela aura pour effet de "réveiller" les points du treillis, c'est-à-dire d'amener deux flux à se rencontrer, à manifester le choix qu'ils offrent entre certains possibles.

L'énergie qui émane du point E n'a pour fonction que de favoriser le croisement des flux comme la navette du métier à tisser.

D'autre part, du point ainsi excité, surgit à son tour une tension qui ira effectuer un autre point, et ainsi de suite, jusqu'à consommation du récit (qui n'utilise pas tous les points obligatoirement).

4.3.5 Lorsque le flux narratif (n) rencontre le flux verbal (m), ou le flux local (l) - et de même pour chacun d'eux (soit les points B, C, D, F, G, H), cette rencontre ne prend son sens qu'en vertu d'une tierce force.

Il faut que le point soit "réveillé", que son équilibre soit rompu. Cela se produit, comme nous venons de le dire, par suite d'un autre point évacuant sa tension (évacuations par obliques, répercussions ou renvois). Phénomène de résonance, si l'on veut.

Mais si l'on comprend assez bien qu'un lieu en remplace un autre, ou qu'un récit surgisse face à un autre, ou qu'un style s'efface dans un autre, (soit toujours les points A, E, I), l'on peut s'interroger quant aux autres combinaisons. Que signifie-t-on, par exemple, lorsque l'on dit qu'une localisation affecte et rencontre une narration (l, n) ou qu'une narration agit sur un langage (n, m)?

Pourtant, rien n'est plus simple à concevoir et à vérifier: ce seront toutes les plages à l'intérieur d'un récit, où l'écrivain passe d'une certaine "isotopie" (plan assez cohérent de significations) à une autre et en déploie le contenu (verbal, local ou narratif) selon un mode d'équilibre, où le choix élaboré se répercute et s'établit sur les autres flux dont il est obtenu un étoffement substantiel utile au projet de l'oeuvre.

4.3.6 Or, cette répercussion nous paraît être contrainte par la préférence décidée sur les points névralgiques A, E, I.

Lorsqu'un des cinq modes d'équilibre a été adopté, son énergie se diffuse vers les autres points et un certain mimétisme alors s'observe, car les autres points auront tendance à l'adopter aussi.

Une certaine homogénéisation s'effectue, qui donne au récit son unité "syntaxique" et contraint ainsi, entre différentes possibles, un style, ou une localisation, ou une narration, dans leurs éléments constitutifs.

(C'est ce sentiment de ce que l'on pourrait appeler "unités reconduites" qui habite le lecteur - non qu'il devine la suite du récit et ses surprises - mais parce qu'il apprécie une "mise en forme", un ordonnancement secret, qui lui semble un approfondissement et une vraisemblance).

Si changement de mode d'équilibre il y a, alors il faudra en voir l'origine en A, E, I qui, au cours du récit, peuvent être atteints : un autre mode d'équilibre peut alors être choisi et avoir son propre effet de répercussion.

4.3.7 La formule, pour l'heure, est donc constituée comme suit:

- un certain nombre de points touchés ;
 - un certain ordre adopté par le choix de ces points ;
 - un mode d'équilibre se répercutant (partant d'un point névralgique) sur les points touchés ;
 - la possibilité grâce aux trois points névralgiques (A, E, I) de modifier ce mode d'équilibre et de répercussion.

L'on comprend, devant l'instabilité constante qui règne en l'oeuvre, cette difficulté fondamentale de l'écriture, dont il est souvent parlé: trouver le mot juste, la situation vraie, la localisation signifiante (recherche d'un emboîtement correct). L'équilibre est sans cesse à refaire, sur chacun des points. Les erreurs et faiblesses viendront d'une répercussion incomplète, omise, falsifiée. La force de l'oeuvre résidera dans l'invention de solutions là où l'équilibre a été altéré.

4.3.8 La validité d'une oeuvre repose en premier lieu sur la construction de sa formule (de même qu'une phrase mal construite logiquement - et non syntaxiquement seulement - n'a pas de sens).

Cette dernière proposition est à démontrer.

On peut, toutefois, supposer que le nombre de résolutions d'équilibre a une incidence sur la qualité de l'oeuvre : complexité plus grande, validité plus forte (capacité à produire ses effets).

Problème: en second lieu, en quoi une formule faite d'équilibres nombreux et idoines, pourra établir une relation valable avec la saillance d'arrivée sur l'axe 3 ? ($?^d \rightarrow p (?^d = ?^a)$).

Peut-être, faudra-t-il aux 2 saillances de départs (axes 1 et 2) (l'une dominant l'autre) se "déliter" totalement en flux d'énergie (oeuvre) afin que la saillance de l'axe 3 arrête cette énergie: si le délitement n'est pas total, il y a "achoppement" (paquets d'énergie se fracassant).

Rappelons le rôle d'une saillance : éponger le fluide de la prégnance et le réorienter grâce à un dispositif (propre à sa saillance) en une nouvelle forme. La saillance d'arrivée ne saura fonctionner que si l'oeuvre est bien devenue "fluide". Fluidité obtenue par l'enchaînement des points touchés, par ces équilibres où ce qui a été retenu de la saillance (ou bien ce qu'elle a gardé) se compose, s'étale et se déploie.

Analogie facile : l'intérêt de l'auteur est la sève ; la saillance est une tige ; l'oeuvre, un bouton qui doit éclore ; ce bouton est le résultat de la sève et de la tige ; la tige pourrait se casser, se couder, se membraner et rendre l'éclosion partielle, fragmentaire, aléatoire ; le bouton est une énergie à nouveau libre, ayant une histoire (saillance de départ ou tige) et un projet (saillance d'arrivée ou pollen à cueillir).

- Conséquences :
- 1) Qu'est-ce qui assure la fluidité?
 - 2) " " " lui fait obstacle ?

4.3.9 Une saillance est générale et globale. Tant qu'il reste dans une oeuvre quelque aspect de cet ordre, on peut estimer que la saillance ne s'est pas totalement délitée⁴².

Cette fluidité que nous recherchons n'est autre qu'un point de vue local. Le héros, par exemple, n'est plus un archétype, un symbole ou une idée, il est enraciné dans une vie réelle, il a des gestes uniques, propres à sa personne, éphémères. Toute "globalité" doit disparaître au profit d'une certaine unicité. Tant que le récit, le discours ou la localisation n'ont pas pu s'extraire de la zone globale de la saillance, l'oeuvre est inachevée (que d'oeuvres, d'ailleurs, ne réalisent point cette nécessité: tout truisme, lieu commun, décorum est de l'ordre de la généralité, et s'apparente à une saillance non délitée).

L'oeuvre est donc le passage du global au local, d'une situation donnée à une réalisation ponctuelle (on retrouve la présence des points). La saillance ne demande pas un traitement total (en soi, impossible) mais que l'on prenne d'elle quelques aspects, pour en définir une implication sur le plan choisi.

4.3.10. Une double description de l'oeuvre est ainsi en cours :

- des flux se rencontrent, et cela provoque un déploiement se répercutant;
- ces flux sont quasi "épais" et doivent se fluidifier grâce à un progressif délitement.

Ce deuxième aspect nécessite des instruments pour le saisir et le décrire. Cela correspond, dans notre modèle, à des critères quantitatifs (tableau des flux se rencontrant cf. 4.2.3), à noter l'écartement spatial des points entre eux ainsi que l'existence d'aires. L'étendue d'un récit peut ici prendre place, de même que l'équilibre des "parties" (si une partie est définie par l'intervalle entre deux points) correspond à une égalité d'aires. Ou l'inverse : un déséquilibre, une dissymétrie.

Autant le point (névralgique ou non) est central à la poésie et sa tension forme souvent le poème en son entier, autant le parcours d'un point vers un autre constitue un descriptif important dans les autres types de récit. Et ce parcours est plus ou moins long, ample ou excessif, ramassé ou escamoté.

On peut adopter des critères qualitatifs (nombre de pages, de paragraphes, de mots...) mais une unité de mesure de ce parcours est, en fait, "l'unité temporelle" propre à chaque récit: à l'intérieur du cadre temporel général d'une histoire, combien de sections ont été faites par l'auteur, et combien de sections sont nécessaires pour atteindre un autre point? Ces durées développent le récit, et nous servent à mesurer le parcours, et donc à contrôler le délitement.

(Ex: si un récit dure six ans, l'unité étant l'année, et s'il y a cinq points, le parcours d'un point à l'autre peut être fait de la description des événements sur deux ans, comme il se peut qu'un parcours entre deux points, soit développé deux ou trois fois plus au détriment des autres..., etc.)

Le délitement s'observe donc à ces unités temporelles qui, données par l'auteur, se présentent comme l'heure, le jour, la saison, une saison de l'existence, l'année ou un groupe d'années. Si plusieurs unités sont nécessaires pour atteindre l'autre point, le délitement sera supérieur à un délitement évasif.

Des changements d'unités temporelles sont observables: après avoir parcouru la distance entre deux points avec une certaine unité temporelle, l'auteur peut adopter une autre division (cf. Odyssée: les aventures d'Ulysse sont annuelles ; son retour à Ithaque et sa vengeance se font jour après jour).

Enfin, plus le délitement a lieu, plus la fluidité de l'oeuvre est grande et améliore notre perception de la saillance (cela explique qu'entre deux points il y ait des reprises ou des itérations ou des symétries: la saillance, pourrait-on dire, se délite peu à peu, prend plusieurs formes similaires, se déploie selon un projet identique - cf. Odyssée : les lieux où vivent les monstres que rencontre Ulysse, ont droit à des descriptions très comparables).

⁴² Il suffit de lire les schémas, les ébauches ou les projets qu'un écrivain laisse pour comprendre que le délitement est progressif, à une existence aussi.

Toutefois, si le délitement n'a lieu qu'entre deux points et que toute l'oeuvre s'y concentre, cet excès sera ressenti comme fautif⁴³: il y manquera les modes d'équilibre des autres points qui réorientent et renouvellent le récit. Le délitement deviendra déliquescence.

La validité d'une oeuvre se mesure à ces deux traits, simultanément: résolutions d'équilibre (traduisant donc une tension) et délitement. Les équilibres adoptés révèlent une formule mais le délitement traduit la force animant la formule pour un auteur.

On pourrait adopter ce type d'écriture : par exemple, soit le point E, où un lieu (l) en rencontre un autre (l') et où une conciliation se fait (l + l') ; soit une répercussion sur G (m + n') ; soit un parcours de E vers G constitué de 4 unités temporelles.

Soit: ? 4_+ E (l) G(mn).

4.4.1. Nous nous sommes surtout servi de la localisation pour expliquer comment une oeuvre faisait apparaître une seconde localisation concurrente, ce qui avait pour effet de déterminer un équilibre (et de le répercuter) comme de déliter la saillance, c'est-à-dire de l'enraciner progressivement (unités temporelles exprimées) dans une situation de plus en plus unique (non reproductible). Il y aura ainsi constitution de la formule (mode d'équilibre ; délitement).

Mais il en est de même pour la substance verbale et narrative.

4.4.2. Peut-on renouer avec une stylistique ? A la fois rhétorique (ensemble de procédés de style) et choix original d'expressions (invention évidente), la stylistique nous paraît se partager entre ces deux pôles.

A cela, s'ajoute le fait que la stylistique vise à mesurer comment une information s'est propagée, et quelle en est son intensité (expressivité). Des résistances (déperditions) s'observent, rendant cette propagation difficile, et donc un renforcement est nécessaire qui correspond à se différencier, à se séparer par un écart de l'habitude, à restreindre ce qu'il y a d'interchangeable et de communautaire dans une langue.

Deux paramètres idéaux déterminent toute stylistique :

- d'un ensemble de signifiants (procédés de style) à l'apparition de signifiés (invention d'expressions);

- d'une expressivité aisée à une expressivité restreinte et devant redoubler de force pour durer.

Ce second aspect est, souvent, oublié, parce qu'on privilégie dans un texte le procédé ou l'expression heureuse, sans s'apercevoir que l'auteur insiste, répète, argumente, veut forcer l'adhésion ou souligner un trait de caractère, etc.

De notre côté, nous avons des points et des trajets entre ces points.

Les points avec leur recherche d'équilibre, c'est l'aspect "choix du mot et d'un procédé" qui convient.

Les trajets seront, en revanche, ces périodes de délitement de la saillance parce qu'on se heurte à une résistance (déperdition de l'information ou difficulté à déliter la saillance). En effet, plus la saillance est délitée, plus l'information est forte, certainement jusqu'à un certain seuil au-delà duquel l'information se perd dans le verbiage ou l'hapax⁴⁴. Auparavant, la

⁴³ Pourquoi préférons nous ce qui est symétrique (ou tendant à l'être), toute composition équilibrée (ou l'évoquant)? Cette préférence est-elle universelle? D'où vient-elle? Car nous n'aimons pas non plus la symétrie parfaite dont l'excès paraît inutile. C'est son achèvement et sa suggestion qui conviennent, tandis que son absence (désordre, enflure, anarchie) est manifestement une erreur.

⁴⁴ L'analyse de cet axe, reste à faire (Ex : comment la beauté d'un ciel bleu (saillance) s'exprime communément, contraint à la particularisation inventive, puis s'écroule dans l'incompréhensible et l'insensé.

saillance est globale et l'information plurielle et vague (expressivité aisée, banale). L'unité de mesure restera temporelle puisqu'on notera des reprises, des développements, des parties, une sorte de rythmique propre à chaque texte (liée au choix d'une unité de temps: an, mois,... minute...). De toute façon, la "quantité" délimitée (pages, mots...) doit se comprendre dans un cadre propre au texte fournissant ses subdivisions (ou unités), qui traduisent un parcours, une approche successive, un déroulement (le "temps" du texte, pourrait-on dire).

4.4.3. Une partie plus stable de la stylistique est la rhétorique ou ensemble des figures (ou procédés littéraires). Sur le point névralgique où deux courants verbaux vont se rencontrer, cinq modes d'équilibre sont possibles.

Or, certains procédés paraissent assez bien correspondre à un mode d'équilibre plutôt qu'à un autre. Cela révélerait ces changements d'orientation inhérents à tout texte.

A titre d'hypothèse, nous disons que le changement de plans (m2), celui où un flux verbal se gonfle d'un autre, s'accompagnera des figures suivantes : répétition, surenchère, polysyndète, allitération, anaphore, etc, soit toutes les figures dont le principe de construction est l'accumulation.

Si les deux flux s'additionnent sans se mêler (chemin parallèle ou presque), nous trouverons la métaphore, la métonymie, l'adynaton, l'antanaclase, la tautologie, etc., toutes figures basées sur la comparaison. (m + m')

Si un flux camoufle l'autre (le désigne sans le laisser s'exposer), nous aurons l'euphémisme, la litote, la prétérition, l'acrostiche, l'allégorie, l'allusion, etc. (m-m1)

Si un flux interrompt l'autre et le brise, nous rencontrerons, ellipse, aphérèse et apocope, oxymore, anacoluthie, hyperbate, toutes figures indiquant une rupture, un suspense. (m: m')

Si, enfin, un flux s'oppose à l'autre et le désigne comme tel, alors nous verrons antithèse, amphibologie (alternative, antiphrase, dénégation, etc. (m V m')

4.4.4. Ce classement dont la validité est à confirmer ne sert à rien d'autre qu'à montrer que sur les points névralgiques, plusieurs "indices" serviront à repérer le mode d'équilibre choisi par l'auteur ainsi que sa répercussion sur les autres points. Lorsque l'afflux des figures d'un autre type se manifesterà, l'on sera à proximité d'un nouvel équilibre.

De plus, ces figures sont liées à certaines images dont le relevé traduira la force expressive de l'auteur (banalité, originalité) ainsi que le mode d'équilibre en usage.

Il y a "conjugaison" d'éléments issus de deux sources avec création d'une zone d'interférence d'où naîtra la qualité : on admirera la subtilité du mode d'équilibre, le délitement opéré s'ils traduisent une certaine complexité⁴⁵ locale, verbale, narrative.

4.5.1. L'intérêt ne se porte plus sur la localisation ou sur les mots mais sur l'histoire racontée, la narration elle-même. L'auteur se concentre sur l'action, ce que le lecteur découvrira aisément.

Rappel : cet intérêt se porte indifféremment sur l'un des trois flux, et à tour de rôle. Là aussi, des proportions existent, comme des oublis : l'oeuvre est meilleure si les trois flux interviennent à égalité, et plusieurs fois. Critère simple et objectif. (sauf pour la poésie)

⁴⁵ Nous la définirons toujours comme la relation à établir entre saillances de départ et saillance d'arrivée $p(?^d) = ?^a$ Parvenir à cet objectif nécessite un effort coûteux que nous mesurons par l, m, n points, et délitement. Toutefois dans le cas du poème d'expression moderne (où n et l ont disparu), la substance même paraît être le mode d'équilibre choisi dont on veut percer le secret. D'où la forme considérée. Alors, la complexité est à situer dans la zone d'interférence créée (espace idéal suggéré).

Dans la narration, de type littéraire, deux histoires vont s'imbriquer (issues de deux saillances sur deux axes différents) au minimum. Nous dirons donc que ces deux flux narratifs vont se rencontrer (points névralgiques), qu'un délitement va s'observer (parcours entre deux points). Or, dans la narrativité, nous rencontrons un des actants du schéma actanciel qui a été privilégié et s'est développé à l'excès. En effet, nous avons posé qu'il existait 6 hypergenres dus à la dislocation du schéma actanciel, vers lesquels tendent à l'intérieur différents genres. (Livre I-6.5.1, 2) Ainsi, le genre romanesque privilégie l'actant "objet", ou le genre dramatique les actants - "adjuvant" - "opposant", à la manière d'un peintre dont le regard s'intéresserait plus à ceci qu'à cela.

Nous poserons, donc, premièrement que l'hypertrophie de l'actant qui fonde le genre correspond au parcours entre deux points : là se délite, se développe un aspect de la saillance (un des six actants) sous une forme narrative.

L'unité de mesure reste principalement temporelle : succession de périodes strictes et précises et de périodes élastiques et incertaines. Car le délitement de la narration se fait ainsi : alternance de ces deux types de périodes dont on peut dire la succession. L'actant privilégié se voit ainsi exprimé.

(Ex: un roman regarde vers le réel (les objets du monde) au travers de divers événements précisés et évoqués ; une tragédie regarde vers l'opposant, au travers de divers sentiments préparés ou immédiats; etc.)

4.5.2. Restent donc les points névralgiques où deux narrativités privilégiant le même actant (unité de composition) se rencontrent. Il y aura, bien sûr, les cinq modes d'équilibre possibles.

Mais l'important est de voir qu'en ces lieux va se reconstituer un schéma actanciel (disloqué et privilégiant un actant) de nature bien particulière : à l'intérieur d'un cadre général privilégiant tel actant, vont se lover des sous-ensembles actanciels standards qui formeront comme des alvéoles⁴⁶.

Les points névralgiques permettent leur apparition. Ils se dérouleront grâce aux répercussions sur les autres points.

Notre intérêt se polarisant sur cet alvéole nous fait croire que tout le récit s'investit en lui.

Exemple 1: dans un roman policier, où un crime a été commis, dont on décrit soigneusement tout l'environnement (social, humain, objectal...), le héros surgit dès qu'une narration annexe détruit la cohérence d'autres témoignages homogènes ; cela implique par répercussion la découverte d'un autre mobile et d'un autre commanditaire (destinataire, destinataire), d'adjuvants et d'opposants. Toutefois, ces actants retrouvés restent inclus dans le projet initial que le monde objectal a un sens (permet une enquête, détient une vérité) que le crime avait détruit. D'ailleurs, tous les actants se situent par rapport à des objets valorisés (même les sentiments y sont de nature fétichiste, possessive).

Exemple 2 : dans la tragi-comédie du Cid, où tout est opposition (actant: opposant), si bien que tous les acteurs se rangent dans cette relation conflictuelle, la narration tragique d'ordre passionnel (duel, rupture de fiançailles...) rencontre une narration elle aussi conflictuelle (le combat contre les Maures) ; cela fait naître une répartition actancielle des personnages (jusque là positionnés face à face): la gloire acquise par le héros Rodrigue contre les Mores donne au roi son rôle de destinataire (il accorde à Chimène le droit d'épouser Rodrigue) au nom d'un idéal nouveau (la monarchie, l'Espagne nouvelle ou destinataire). Mais, là encore, ces actants retrouvés demeurent dans un cadre oppositionnel fait de conflits éventuels (Rodrigue et le

⁴⁶ Nous disons "alvéoles" car le schéma actanciel se loge entre deux points ; le délitement le traverse.

roi; Rodrigue et Chimène; la monarchie et la féodalité...). Le récit maintient sa coloration dramatique.

4.5.3. La rencontre de deux narrativités se fait selon les cinq équilibres connus:

- a) n^2 : changement de plan (d'un plan émotif à un plan abstrait, par ex.)
- b) $n + n'$: renforcement d'un sens grâce à 2 narrations proches.
- c) $n - n'$: intériorisation d'une autre narration
- d) $n : n$: interruption d'une narration au profit d'une autre
- e) $n \vee n'$: occultation, antithèse.

4.5.4. Le schéma actanciel est pertinent pour les mythes, les contes, les grandes épopées historiques et philosophiques. Il l'est moins pour ce qui ressort du Littéraire dont les genres naissent de sa dislocation et ne le rétablissent que de "façon alvéolaire". La meilleure preuve en serait ces oeuvres où plusieurs schémas actanciels se superposent⁴⁷ au fur et à mesure que l'histoire avance, se choisissant de nouveaux acteurs dont les rôles s'intervertissent ou disparaissent. La répartition des actants n'est pas donnée, elle se fabrique peu à peu et ne se lit qu'après coup. Elle n'est pas totale à chaque fois et laisse dans l'ombre certains rôles. Le schéma actanciel n'est plus le centre, il est l'annexe, non parce qu'il subit un habillage discursif ou une anthropomorphisation (l'actant devient Monsieur X...), mais parce qu'il ne constitue pas la formule du récit, ni sa force (délitement) : il ne détermine ni ne fonde l'histoire, il en est le produit si bien que sa réapparition est toujours momentanée, et fragile : actants indéterminés, fluctuants, s'inversant, se parcellisant, voire inutiles. Cela, dans le cadre du Littéraire.

Dans un conte ou un mauvais récit, les rôles sont stables et définis ; dans une oeuvre, ils se construisent et sont mobiles. Ainsi, les catégories de l'imaginaire humain que le schéma actanciel révélerait, sont à concevoir comme naissant de processus de régulation qui leur sont antérieurs : des équilibres successifs les définissent (d'où la force prégnante des mythes et des contes, usant quasi-également de tous les actants, sans même les construire, donc d'un maximum de régulation).

Le littéraire, en revanche, rejoue sans cesse le jeu de la recherche de régulation dont l'achèvement reste momentané et problématique, peut-être à cause du statut lui-même intermédiaire de ce domaine.

4.5.5. Ainsi, sur les points névralgiques (A, E, I), la rencontre de deux localisations a surtout pour effet de séparer l'écheveau du récit (l, m, n) :

- celle de deux expressivités, la création d'une zone d'interférence synonyme d'invention verbale ;
- celle de deux narrations, la mise en oeuvre de processus de régulation propre à recréer des actants essentiels.

³⁸ On pourrait rétorquer qu'il s'agit toujours du même schéma, mais comment expliquer que l'enjeu se modifie et remplace le précédent ? Plus qu'un nouvel habillage, il s'agit de nouvelles oppositions (cf. carré sémiotique) suscitant 2, 3, 4... schémas s'accumulant, par exemple, dont l'unité est assurée par les équilibres des points névralgiques.

4.5.6. Ainsi s'achève notre analyse de l'oeuvre, et surtout de la relation établie (entre 2 saillances de départs, vers une saillance d'arrivée).

Il fallait que l'intérêt de l'auteur (p) arrêté par une saillance principale et une annexe (?) se transforme et se mue en une autre énergie (p') ou oeuvre, et que cette énergie soit à nouveau arrêtée par une saillance (du 3ème axe) qui, à son tour, opère un changement de plan, celui du jugement esthétique (en soi).

Pour établir si l'oeuvre est devenue "fluide" et active, nous avons maintenant plusieurs instruments de mesure (l, m, n ; points ; délitement ; modes d'équilibre ; unités temporelles ; parcours possibles sur un treillis de 9 points ; formalisations stylistiques, actanciennes). Le gage de la "qualité", c'est-à-dire d'une relation possible ($p(?^d) = ?^a$), s'observe aux résultats donnés par ces instruments de mesure : cohérence dans la répercussion d'un équilibre, délitement équilibré entre les points, changements d'équilibre aux points névralgiques, tout cela assure une complexité (effort coûteux pour communiquer une information), elle même responsable de la "fluidité" que doit acquérir l'oeuvre pour être une énergie.

En effet, cette complexité est un éparpillement de possibles réalisés ou entrevus ; l'oeuvre est un ensemble ouvert dont le degré d'ouverture se mesure à la complexité obtenue (un système complexe est moins stable qu'un système simple ; il se définit moins bien, se prédit difficilement - de même l'oeuvre valable reste une source d'inspiration et de réflexion).

4.5.7. L'accrochage de ce flux qu'est devenue l'oeuvre avec la saillance d'arrivée définit l'esthétique. Il ne s'agit plus d'une analyse des goûts (bassins de célébrité) mais de vérifier si la relation a été construite correctement et fonctionne avec certains valeurs. Vérifier la construction, c'est considérer les unités de délitement (et leur répartition), les répercussions, la justesse d'un mode d'équilibre, le déploiement des trois flux (verbal, local et narratif) le nombre de points atteints, etc. Tout défaut doit être considéré comme une erreur de calcul.

Mais cette formule est vaine s'il ne lui répond rien qui lui soit à la fois extérieur et proprement littéraire. La saillance du 3ème axe est cette réponse : elle est extérieure aux saillances utilisées par l'oeuvre mais elle demeure dans le champ littéraire. Le résultat de l'accrochage sera une "humanisation".

L'auteur est impuissant devant ce processus, il ne peut en deviner le résultat, mais le désire et le vise.

Nous imaginons alors ce calcul (rappelons que chaque axe correspond à une catégorie esthétique nuancée en autant de saillances qu'il existe à un moment donné sur l'axe, à savoir 7 au maximum, quoique rien ne prouve qu'elles soient toutes, toujours présentes) :

- une oeuvre se bâtit avec la saillance E2 -passion amoureuse sur un fond mythique M4 (légitimer un pouvoir) : une formule se construit.

- l'oeuvre achevée, elle atteint sur l'axe 3 la saillance V1 (Gloire, Richesse) ; elle finit par l'atteindre, en réalité, grâce aux bassins de la célébrité.

- cette saillance V1 définit une forme du Beau, catégorie esthétique de cet axe. Cette forme du Beau sera la valeur(1) de la variable "Beau" sur l'axe. De même pour ?E2 et ?M4, où 2 et 4 deviendront des valeurs.

- le calcul est alors le suivant :

$$f(x) = y \quad \text{---->} \quad p(? \text{ départ}) = ? \text{ d'arrivée} \quad \text{----->} \quad p(2 + 4) = 1$$

$$\text{Solution 1 ---->} \quad p = \frac{1}{6} \quad \text{(ou Solution 2 : } p = -5)$$

- On lira le résultat comme l'invite à vérifier que la formule choisit un mode d'équilibre précis (division) et/ou un délitement par 6 unités et/ou six points touchés et/ou un double écheveau l, m, n, etc. Cela seul expliquera la correspondance, ou l'échec, ou une quasi-correspondance...

4.5.8 Deux solutions se présentent, car il ne s'agit pas d'un calcul algébrique, même si, pour la commodité, nous usons de sa symbolique :

$$p (?^1 + ?^2) = ?^3$$

Le rapport de p avec les deux saillances de départ ne peut se faire, rappelons le, que par un des 5 modes d'équilibre (multiplier, additionner, soustraire, diviser, ou exclure) qui n'ont qu'un voisinage théorique avec les opérations en question.

Donc, lorsque $?^1 + ?^2$ sera supérieur à $?^3$ les opérations seront division et soustraction; lorsque $?^1 + ?^2$ sera égal à $?^3$, l'opération en cause sera l'exclusion (ceci ou cela); lorsque $?^1 + ?^2$ sera inférieur à $?^3$, les opérations seront multiplication et addition.

Le choix d'une solution ou d'une autre nous paraît un gage important de liberté esthétique : deux types de construction - sans tenir des nuances apportées pardélitement, écheveau et alvéoles actanciennes - sont offerts, à la façon dont l'Esthétique est à la fois agissante et patiente, expression et impression, sentiment exprimé et sentiment donné... Et si l'on privilégie un aspect, il semble bien que l'on perde l'autre. et vice versa.

Pour Platon, la beauté est un appel ("to kallos kalei") vers les Idées : une esthétique de l'action exprimant une architecture essentielle et extérieure. L'oeuvre sera attractive par ses suggestions, elle dira moins qu'elle n'invitera à penser.

Pour Aristote, la beauté est une impression (l'éthos et le pathos) pouvant purifier l'être de ses sombres passions : une esthétique de la réaction fondée sur la réception (se mettre à la place) et sur la propagation d'une force émotive. L'oeuvre exprimera violemment son message de façon à provoquer une réaction.

Deux mouvements opposés se voient là : d'un côté on va vers, de l'autre on reçoit et recule.

4.5.9 L'on peut être outré par l'idée d'un tel calcul ou le trouver bien naïf.

Mais il ne s'agit ici que d'un modèle dont nous pouvons réduire l'arbitraire, si nous lui conservons une cohérence, et surtout s'il nous aide à considérer le réel. Si, dans ce cas, il s'avèrait inutile ou impraticable ou erroné, nous l'abandonnerions illico. Mais, comment une passion amoureuse personnelle pourrait évoquer la Gloire (ou la Richesse ou la Beauté physique) s'il n'y a pas dans l'oeuvre, une structure accumulatrice obtenue par dissociation d'éléments. L'oeuvre déploiera les diverses facettes de l'amour et en fera un bilan évocateur d'une quelconque abondance en excès.

4.5.10 Solution 2 : (exemple pictural) la peinture de J.Vermeer. Eléments : certainement une passion personnelle (E2) pour sa femme, le rêve d'un monde ordonnancé (V4) lié à l'emploi (intimiste) de la perspective.

Esthétique : le temps semble s'arrêter, être vaincu ou surpris dans une pause (M5).

Soit: $p (2 + 4) = 5$ ----> $p = -1$

L'oeuvre est donc bâtie sur l'absence, le retrait, l'effacement en tant que mode de résolution (concevoir cela comme lignes de fuite ébauchées, teintes affaiblies, miniaturisation ou figures inachevées...; le vérifier).

5.1.1 Notre modèle nous conduit à penser qu'une oeuvre est un système profondément marqué par la succession d'équilibres momentanés au profit d'objectifs nombreux et concurrents.

On ne peut, dans ces conditions, décrire sa complexité en la réduisant à une combinaison d'éléments premiers ou de lois simples.

Un équilibre n'est jamais donné ; de plus, il se répercute et provoque d'autres répercussions. Un parcours dynamique s'effectue, éliminant des possibilités et des choix premiers éventuels. En optant pour une solution, l'auteur aussi se contraint à suivre une voie, à moins qu'il ne rompe l'enchantement et introduise une nouvelle mobilité. Tout cela suit les règles d'une dynamique complexe que nous avons voulu rendre.

L'autre illusion serait, pour ne pas croire à la première (celle d'une combinatoire d'éléments simples), de tenter une description statistique d'unités prédéterminées plus ou moins récurrentes. Là où les éléments sont trop nombreux⁴⁸ pour être étudiés, il reste l'emploi de "forces" pour permettre une description parce qu'un continuum et des contraintes sont proposés pour expliquer la présence et la place des éléments (ou l'inverse, quand il y aura insuffisance créatrice).

5.1.2 Dans la terminologie de la Théorie des Catastrophes, nous disons que notre traité établit une ontologie régionale du Littéraire, à l'intérieur de laquelle nous avons défini des prégnances et des saillances, les premières étant des fluides propagatifs (ouverts), les secondes, des formes (idéales) fermées.

Nous répondons ainsi à la question: "dans quelles formes saillantes, une prégnance peut s'investir?" A savoir, les formes saillantes sont dans le cadre du Littéraire, des abstractions idéales (nées de besoins) qui forment obstacle à notre vue du monde. On en a recensé 21, réparties sur 3 axes. La prégnance provoque des effets figuratifs en elles.

A la question suivante: "quelles prégnances peuvent s'investir en une seule saillance?", nous répondons qu'il en existe trois : la prégnance de l'auteur (son intérêt pour, son désir de ...); la prégnance de l'oeuvre qui court vers une saillance d'un axe opposé ; la prégnance du public qui active les saillances (lors de son heurt avec celle de l'auteur⁴⁹. Chaque fois, il s'opère un changement de plan : naissance d'une oeuvre, souci esthétique, modalité culturelle.

Différentes morphologies apparaissent.

5.1.3 Les conditions nécessaires à l'existence du domaine littéraire ne sont pas toujours réunies. Il ressort, de notre étude, combien ce domaine reste fragile, mais aussi attractif, dynamique et complexe. On ne peut accéder à sa description qu'en optant pour une vue aspectuelle où l'on privilégie tels phénomènes grâce à certains paramètres. Il ne s'agit pas tant de "points de vue" que d'une impossibilité interne à concilier ces différents aspects, si ce n'est en altérant la nature des phénomènes (en quoi, par exemple, le problème de la célébrité touche-t-il celui de l'Esthétique?)

⁴⁸ Comprend-on mieux l'infinité d'éléments propre à un récit, à considérer le nombre de mots, de connotations liées à ces mots, de références culturelles, de correspondances internes, etc.?

⁴⁹ Processus de remontée d'une saillance s'amorçant en une époque et éclatant peu à peu.

5.2.1 Notre analyse diffère de l'analyse du formalisme structural (Propp, Greimas...), elle ne la condamne pas.

Précisions ces différences :

a) Le point de départ d'A.J. Greimas est une référence à la linguistique ; le nôtre, est d'ordre géométrique.

b) Comme dans "l'atomisme logique" de L. Wittgenstein, servant à décrire le langage, l'analyse d'A. Greimas est une recherche de la plus petite unité de sens possible (le sème) ; puis à partir de ces unités (reprises par l'idée de noyau sémique), une combinatoire est supposée pour construire le complexe.

Nous optons pour des forces, des attractions, des potentiels pour tenter la description. Le sens se fait moins par combinaisons que par équilibres trouvés.

c) Une des difficultés de l'analyse greimassienne réside dans la présence de niveaux (profond, mi-profond, superficiel), la coupure du morphologique et du syntaxique, et surtout dans l'articulation de ces divisions, la "conversion" d'un niveau à l'autre, etc.

Objectivement, nous rencontrons la même difficulté quand une prégnance rencontre une saillance, et que l'on voit cette prégnance changer de nature.

Mais, la différence réside dans le fait que nous horizontalisons ce qu'A.J. Greimas verticalise et enfouit. Est-ce mieux?

d) La discursivité est chez A. J. Greimas une réduction des possibilités, un choix opéré sur un fond très vaste en combinaisons (sèmes, sémènes, isotopies...) si bien que l'oeuvre est un ensemble qui se ferme peu à peu lors de son élaboration.

Pour nous, elle est un système ouvert, construisant ses possibilités, disloquant le schéma actanciel et le réintégrant par le côté, infinitisant les possibilités d'équilibre, ne réussissant pas toujours, se trompant même. L'originalité de l'oeuvre est dans la discursivité, et s'il y a une structure archétypale à donner en référence, elle se situe dans les processus de régulation plus que dans des oppositions binaires (carré sémiotique) ou dans des actants standard qui résultent en fait d'une régulation. Ces processus sont de l'ordre de la physique naturelle.

5.2.2 Pourtant, l'avantage de l'entreprise structurale est son caractère universel. Nous sommes moins certain, quant à notre projet, d'arriver au même résultat.

Mais est-il possible que tous les récits suivent, de la même façon, le schéma actanciel, et comment justifier leurs différences, marquer leur originalité? Certes, l'école structurale rend compte par la notion d'habillage discursif de ce problème mais notre recherche qui se fonde sur une altérité posée dès le départ, n'est-elle pas mieux armée ? Dit-on mieux les problèmes que l'on peut poser en Littérature?

De même, l'intérêt que le lecteur émet pour une histoire (désir ou identification à un rôle) n'est plus conçu comme un parcours simple allant d'une opposition à l'autre⁵⁰ (carré sémiotique) au gré de l'oeuvre, mais retrouve sa totale liberté : le désir humain n'est pas déterminé, il n'est pas un instinct ("trou noir" propre à l'espèce humaine) mais se répand où il veut (alors que l'animal est attiré par une proie, un partenaire sexuel et fuit son prédateur). Or, dans une oeuvre (et ce sera un critère supplémentaire de sa qualité), le désir doit retrouver cette possibilité d'errer à son gré, de basculer d'un point de vue à un autre, de s'éparpiller et de se polariser, de se contredire et de s'absenter : l'oeuvre est un tel système ; le désir humain trouve en cela une donnée qui lui est sienne, une image similaire de son propre désordre et goût pour la forme. C'est en ce sens que l'oeuvre est appréciée, comme miroir anthropique.

5.3.1 Nous proposerons cette analyse d'une nouvelle de Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) "La Vengeance d'une femme", tirée de son oeuvre la plus célèbre Les Diaboliques.

⁵⁰ Parcours plus conforme aux mythes et à leurs succédanés, les contes et légendes.

Ce choix ne nous est dicté par aucun goût personnel ni pour l'auteur, ni pour son oeuvre, ni pour le genre "nouvelle".

Une nouvelle a le mérite, par rapport au roman, de la brièveté et d'une écriture plus soignée ; par rapport aux oeuvres dramatiques, de décrire les lieux ; par rapport aux poésies, de déployer l'énergie narrative, etc.

Notre analyse doit rechercher l'exemplarité.

5.3.2 Résumé:

a) préambule : l'auteur ne croit pas que la littérature reflète la société, elle est loin d'avoir la hardiesse nécessaire pour décrire les crimes modernes ; elle est en état de "défaillance".

b) Un dandy, Robert de Tressignies, quoique blasé, suit une femme publique dont la beauté lui plaît et lui évoque une autre personne. Lieu : Paris, ses rues...

c) Au cours de leurs ébats, il découvre qu'elle porte au bras un bracelet sur lequel est représenté le portrait d'un homme. Il apprend d'elle qu'il s'agit de son mari, qu'il est de la noblesse espagnole la plus élevée et qu'elle le hait.

d) Notre dandy alors se souvient d'elle pour l'avoir vue duchesse comblée d'honneur, sur la côte basque. Comment a-t-elle pu devenir ce qu'elle est?

e) Elle lui dit qu'originnaire de la plus haute noblesse, elle a été mariée à un homme de son rang.

Mariage sans amour mais accepté. Fidèle à son devoir conjugal, elle avoue à son époux un penchant amoureux pour un cousin (de son époux).

f) Il en rit, comme d'une audace impossible et ridicule. L'amour grandit en elle et en son amant. Amour chaste et platonique. Outragé dans son orgueil (plus que dans ses sentiments), le duc fait devant sa femme arracher le coeur de son amant par deux serviteurs, et le donne à manger à deux chiens. Elle le leur dispute sous l'oeil froid du duc. Depuis, elle ne songe qu'à se venger.

g) Son idée est d'atteindre ce qui tient le plus à coeur, son odieux époux : son honneur. Comment mieux le déshonorer qu'en s'enfuyant à Paris et en devenant une prostituée pour que le nom qu'elle porte soit souillé.

h) Abasourdi par cette confession, notre dandy se promet de ne plus retourner la voir, malgré son désir, et de n'en jamais parler à quiconque. Lui-même s'enferme chez lui et a du mal à refaire surface.

i) Au cours d'une soirée, l'ambassadeur d'Espagne apprend d'un des convives la mort d'une duchesse espagnole à Paris, parmi les prostituées (hôpital de la Salpêtrière). R. de Tressignies, vivement ému, vérifie le dire, le lendemain matin. Il apprend que loin d'être "repentie", elle avait prescrit des funérailles solennelles, fidèle à sa volonté de se venger.

5.3.3 Comme on le voit, la nouvelle tient du réalisme et de la psychologie.

Respectons son ordre et voyons ce que notre modèle (à savoir l'aspect "saillances et relation") peut décrire.

a) Le préambule:

- L'auteur y donne l'horizon propre à son oeuvre : incestes, crimes intellectuels, source d'un nouveau tragique, d'une portée universelle. L'axe M est désignée.

- L'apparition des saillances ("histoire d'une vengeance de la plus épouvantable originalité") s'effectue selon une opération intellectuelle semblable à la loi de congruence décrite à ce sujet (3.1.4; 3.4.1; 3.7.1) : la littérature moderne (inférieure à l'ancienne) hardie ou non, mesurée à l'aune des existences réelles, fait apparaître "une défaillance" (incapacité à dire la grandeur du crime). Ces "manques" sont la place laissée libre à deux types de saillances prises sur l'axe E et sur l'axe V. Elles ne sont pas encore définies.

Ce préambule dénote du caractère très littéraire de cette nouvelle, vu les considérations de l'auteur sur son propre métier.

5.3.4 b) La saillance qui enclenche le récit appartient à l'axe V, en raison du réalisme affiché du texte : un homme qui a bien dîné, repère sur un boulevard à Paris une femme trop voyante qui l'attire dans une ruelle sombre (et connue), le fait monter chez elle, etc.

Mais cet homme est un dandy ; il revient d'Orient, y a connu mille voluptés féminines ; il n'aime que la beauté, est épris d'une esthétique altière. Nous opterons pour la saillance V3, "rêve de cosmopolitisme", au sens où ce dandy voyageur ne songe qu'à s'éloigner du bas matériel, des enracinements trop populaires et réels.

Cette saillance V3, d'abord un lieu (rue, chambre), soit l, se mue en un discours, m, de façon évidente (l'écheveau l, m, n, se défait peu à peu, rappelons le). Ce qui plaît au dandy, c'est que "cette femme était pour lui une ressemblance". 5 ou 6 comparaisons vont apparaître alors, toutes artistiques, ce qui nous fait dire que l'art du récit, le flux verbal, prime sur le charme du lieu ou sur la narration. Elle évoque :

- 1) La reine de Saba du Tintoret ;
- 2) Une Espagnole (à la mode à l'époque grâce à Musset, Clara Gazul..., de l'aveu même de l'auteur);
- 3) La Judith de Vernet;
- 4) Messaline ou une gladiatrice;
- 5) Une sculpture obscène "madame Husson";
- 6) Une courtisane dans un tableau de saint de Véronèse.

Mais bien d'autres références littéraires s'entremêlent: Lovelace, romans de l'époque de Louis XV, le nom de "lorette" (donné aux filles par la littérature) etc.

Le flux m est primordial. On peut s'amuser à en voir les effets.

5.3.5 c) La découverte du bracelet et du portrait va modifier l'équilibre. Entrée en scène de la deuxième saillance (une passion inconnue, proche de l'amour, soit E2).

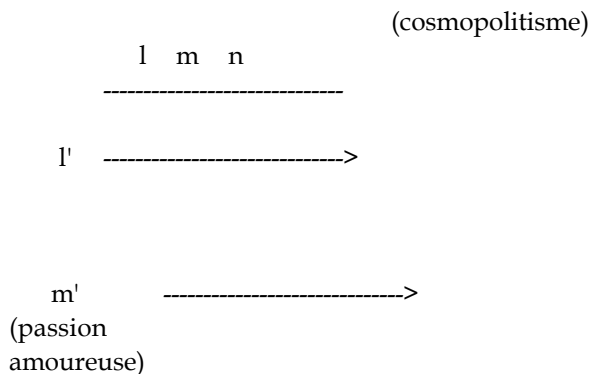
L'entrée en scène se fait, là aussi, par le flux m, qui jusqu'à présent était quasi parallèle à m (m + m'), d'où le nombre de comparaisons. Il n'existe vraiment que maintenant, à part entière. Nous le nommerons donc m'. Il y a, en effet, un dialogue, fait de 5 questions (celles du Dandy) et de 5 réponses (la fille).

Le flux m est comme arrêté par le flux m'. Ce ne sera plus le dandy qui parlera, mais la prostituée. Le mode d'équilibre est celui de l'interrogation (division). Nous sommes au point E, point névralgique sur le tableau, et dont l'équilibre doit se répercuter:

- nous savons que E2, venue après coup, l'emporte sur V3 d'abord entrée en scène;

- nous savons que V3 a

commencé par l, puis a continué par m.



n' ----->

Parcours: . l(D) -----> rue, chambre
. m (D-E) -----> comparaisons
. m: m' (E) -----> portrait

5.3.6 d) Le lieu initial (une chambrée à Paris) est remplacé par un lieu de villégiature (Saint Jean de Luz) où le dandy a, autrefois, vu cette femme, alors distante et duchesse de Sierra-Léone.

Evocation de Louis XIV "le seul roi à avoir ressemblé à un roi d'Espagne", des "canéphores antiques" pour parler des Basquaises, de l'Asie et de la Grèce; puis rupture : l'auteur songe au rocher de Leucade où mourut Sapphô, à une Messaline devenue Agrippine. Grandeur et décadence, hauteur et déchéance. Soit cinq évocations à partir d'un lieu (villégiature) en chassant un autre (chambre).

Nous sommes au point A. L'équilibre est le même qu'en E (division, coupure); il n'y a eu que répercussion. L'auteur aurait pu en changer. La distance entre E et A se scande de 5 unités de délitement assez éparpillés et inégales.

5.3.7 e) Commence alors un récit fortement marqué par les titres respectifs de noblesse (sa famille valait celle de son époux, question grandeur et gloire), puis par un mariage conçu selon l'étiquette, puis par un séjour en un château féodal, enfin par le poids de la religion. Encore ce rythme par cinq unités.

Tout, dans ce récit, révoque la chambre parisienne ; le récit est quasi stéréotypé (m'), archaisant ou héraldique. Soit l : m' (le lieu Paris interrompu par un flux verbal distingué). Point B. Répercussion du même mode d'équilibre.

5.3.8 f) La narration - n'- enfin commence, toujours immobilisant le lieu (l) sordide qui ne surgit qu'en de brefs instants. ("Ah! la fille du boulevard était alors entièrement effacée".)

5 épisodes le scandent: 1) L'aveu (elle ose dire à son époux qu'elle est attirée par un autre homme); 2) un amour platonique; 3) "la jalousie de l'orgueil" du duc faisant qu'il tue son rival sous les yeux de sa femme (à noter que l'amant aura "la poitrine fendue, fouillée comme un sac", répercussion imagée du mode d'équilibre choisi depuis E, et tissant la nouvelle); 4) la consommation par la duchesse du coeur de son amant qu'elle dispute au chien (même image de coupure étendue à tout le récit puisque même l'existence du dandy sera alors brisée); 5) L'idée d'une vengeance inouïe (une duchesse se prostitue pour tremper un nom dans la boue). Point C; l : n'.

5.3.9 g) La narration se poursuit (n') mais rencontre le flux verbal m, abandonné depuis E. Le dandy, en effet, intervient et s'interroge sur l'efficacité de cette vengeance. Par 5 fois, il est présent, soit en interrogeant soit grâce à l'auteur qui le décrit.

On peut donc dire que m interrompt n', et peu à peu, reprend la direction (n': m). L'auteur ne s'y trompe pas, et l'on voit réaffirmer ce mode d'équilibre : "en jetant son histoire entre elle et lui, elle avait coupé, comme avec une hache, ces liens d'une minute qu'ils venaient renouer". Point F, narratif en grande partie (la duchesse raconte sa fuite hors d'Espagne vers Paris) quoique verbal en mineure (réactions du dandy ne sachant plus que dire). on revient à Paris, dans la chambre, devant la carte posée sur la porte de la chambre (référence à l'écrit) disant le nom glorieux de la prostituée.

? ? ? ? I

Parcours: . m (E-A ou saut de E en A)
. l : l' (A) ----> St Jean-de-Luz
. l : m' (B) ----> Généalogie
. l : n' (C) ----> Amour fatal
. n' : m (F) ----> vengeance

5.3.10 h) Le récit oublie la duchesse, et passe au dandy (n). Son existence est marquée par ce qu'il vient d'entendre, et qui l'obsède (m'). Il décide de l'écartier de lui, autant que faire se peut. (soit n V m': mode d'équilibre d'exclusion non annoncé, se situant au point H, et donc sur un point non névralgique).

Cette partie semble moins bien construite, laissant supposer que la vie du dandy (son histoire n en général) a été affectée par l'histoire entendue n') mais l'auteur évite cette solution qui le mènerait au point I et préfère remplacer n' par m' (l'histoire n' de l'ex-duchesse est médiatisée, devient prétexte à des attitudes romantiques esthétisantes soit n').

Au point H, il y a changement de mode d'équilibre, allusion à une modification intérieure du personnage, refus de la décrire. Mais, il s'impose de ne pas revoir la duchesse (1), s'enferme (2), tait ce qu'il sait (3), aime les robes voyantes (4), est moins animé en soirée (5).

5.3.11 i) Le récit lié à la duchesse réapparaît (n') et détruit l'équilibre précédent. En mourant comme une fille atteinte de la lèpre, avec un oeil qui "avait sauté un jour brusquement de son orbite et était tombé à ses pieds", (même image de la coupure), la duchesse ranime le tourment du dandy. Son épitaphe semble éveiller en lui un processus intérieur de changement que l'auteur n'évoque même pas (n - n'), sauf en disant que le dandy a été témoin d'une passion inouïe. Le point I serait effleuré, ou approché.

Parcours: . n V m' (H) ----> modification du
comportement du dandy
. n - n' (I?) ----> modification intérieure
du dandy (?)
Signes: ----> parcours, répercussion
---->/ croisement des flux.

5.4.1 Par cette analyse (cavalière pour être évidente), nous nous rendons compte des changements qui interviennent au cours d'un récit, des relais et des perturbations qui ont lieu, afin que l'écriture se fasse.

Qu'en est-il, enfin, de cette oeuvre? Que vaut-elle? La formule se construit ainsi:
p (?E2 + ?V3) ----> ?M2

En effet, la saillance de l'axe M, désignée dès le départ comme "inceste", est le franchissement de limites sexuelles (la prostitution "sacrée", oser se perdre pour le Bien, vouer son corps à la perte moins par obligation que par décision)

Soit p (5) = 2

$$p = \frac{2}{5} \quad \text{ou } -3$$

L'auteur a visiblement choisi la division comme mode d'équilibre (point E, et répercussions).

S'il aime tant donner 5 aspects à son récit, c'est que le délitement se fait bien par 5 unités (il est amusant de voir qu'il nous présente le duc en nous disant qu'il est "cinq fois comte"). A noter que ces unités sont moins temporelles, comme nous le pensions dans le modèle, que liées au flux qu'elles expriment. Nous aurons donc le modèle à modifier sur ce sujet.

Quant au rapport 2/5, le chiffre 2 doit s'interpréter comme l'expression de délitement de la seconde saillance : le conflit créatif entre les 2 saillances veut que l'une d'elles soit plus influente que l'autre. Le délitement ré-exprime donc cette différence, quoique rien n'empêche un renversement du rapport (la mineure devient majeure) à cause de l'enchevêtrement des saillances dans un récit plus long.

5.4.2 Connaissant la formule, vérifions la relation dans le parcours.

Visiblement, l'auteur a choisi le bon mode d'équilibre et le répercute convenablement⁵¹. Il aurait pu opter pour la seconde solution (-3), et donner une autre teneur à son récit (moins "expressionniste", plus "impressionniste"). Le jugement esthétique est plus de type aristotélicien (catharsis) où l'on établit comment se propage une émotion, que de type platonicien où l'on chercherait dans cette histoire à dégager une tendance générale (certainement l'équilibre -3, où l'on enlèverait et suggérerait).

Toutefois, pourquoi, de D en E, avant même qu'un mode d'équilibre soit donné, a-t-on cinq unités délitées? Préfiguration?

- Pourquoi, en A, avoir choisi le même mode d'équilibre qu'en E (division) alors que ce point permet de varier le mode d'équilibre (point névralgique) ? Un choix (englobement, -3) aurait été possible.

- Pourquoi, en H, le mode d'équilibre nouveau (exclusion) est-il imposé au lecteur, de façon artificielle et non préparée ? La réaction du dandy pêche alors en vraisemblance et en profondeur.

- Pourquoi, enfin, en I, l'auteur n'ose s'avancer pour donner à la fin de son récit, l'envol d'une solution possible, d'un renouvellement offert, d'une ouverture?

Ces quatre remarques faites, nous établirons que cette nouvelle présente un corps central réussi, mais qu'elle est défectueuse en ces deux extrémités. Le jugement esthétique s'objective ainsi et établit la réussite partielle de cette nouvelle.

5.4.3 Cette méthode nous sensibilise aux conséquences d'un choix, à ses déviations. L'oeuvre demeure ce système de possibilités qui s'ouvrent et se ferment, et de contraintes qui

⁵¹ Les procédés de style devraient être l'anacoluthie, l'hyperbate,... (cf.4.4.3). A vérifier leur fréquence, mais l'impression générale est bien celle d'un texte saccadé, brusque et heurté.

amènent une solution et l'imposent. Ce n'est qu'un moyen d'accès, pour désigner seulement un aspect. (cf. 4.1.1)

Nous sommes loin du schéma actanciel ou du carré sémiotique, l'un parce qu'il se reconstitue mal dans ce récit, l'autre parce que son ambivalence ne traduirait pas les déséquilibres successifs et leur résolution.

La littérature y gagne une dynamique, simple mais efficace.

5.4.4 Cette simplicité voulue n'interdit pas la complexité qu'elle cherche au contraire à délimiter (nombre de points, modes d'équilibre, choix de saillances...), mais en plus, il est possible d'agrèger les formules de plusieurs oeuvres, soit liées par une même histoire, soit par un thème ou des saillances, et de constituer ainsi des chaînes d'un intérêt historique ou propres à définir des processus imaginaires (la combinaison de certaines saillances impose certains modes d'équilibre dont les tensions ne se résolvent peut-être pas dans la vie réelle aussi bien que dans la Littérature).

Enfin, le domaine littéraire, pour aussi désordonné qu'il soit, n'est point anarchique. Son existence (dépendante de certaines conditions) manifeste une volonté de formes (certes invisibles et abstraites), dont le foisonnement cache des obligations de processus dignes d'une physique. Outre la nature achevée ("natura naturata") et nuançant la création d'infinies mutations, il y aurait, dans le littéraire, proprement idéal et immatériel, une "natura naturans" continuant sur un autre plan, un processus engagé ailleurs mais s'en inspirant.

Livre III

La littérature peut exercer une influence sur les hommes, comme subir celle de la société des hommes. Elle peut aussi exercer cette influence sur elle-même, et s'en trouver ainsi justifiée. Elle peut, enfin, n'exercer aucune influence et dénonce, même à son insu, ce rêve illusoire masquant sa totale gratuité ou son inconvenant sarcasme quant aux vérités influentes.

Ces trois positions ont pour point commun de poser l'existence de deux ensembles quelconques (Littérature-société ; œuvre 1 - œuvre 2 ; non-sens de l'œuvre - occultations de l'œuvre) et à partir de là, de tisser un réseau de relations entre ces ensembles. Relations de dépendance, d'inversion, d'imitation, de dénégation, etc.

Ce qui répond à la finesse de ces analyses, c'est leur infinité. Mais ce qu'elles oublient d'éclairer, c'est la constitution même de ces ensembles (non pas, par exemple, comment une œuvre imite une autre œuvre en changeant les valeurs ou en inversant les rôles ou en les répliquant, mais pourquoi cette œuvre est imitée et en quoi elle détermine des imitations). Les "objets" sont déjà là, indéfinissables sauf par leurs relations, et l'on ne saurait comprendre d'où ils viennent et pourquoi ils se sont formés.

A ces fins, nous avons opté pour une autre définition de la littérature. En tant qu'activité, elle agit sur un domaine (toute activité spécifie son champ d'action) qu'elle modifie en vue d'un résultat.

Ce domaine, nous l'avons nommé le réel. L'on nous pardonnera ce terme commode quand l'on verra qu'il s'agit d'une abstraction à la façon dont la géométrie désigne un réel à la fois idéal et présent dans le concret.

Or, cette activité déforme le réel, comme une expérience a pour effet de colorer des cellules ou d'étirer un objet suivant plusieurs forces.

Comment, dans ce cas, la littérature pourrait-elle représenter le réel ou en être le miroir ? Comment même pourrait-elle se représenter ?

Les conséquences de ce postulat sont donc au Livre III menées à leur terme:

- Définir les "instruments" permettant la déformation;
- Synthétiser par une carte les zones d'activité et leur renouvellement;
- Appréhender le résultat de cette activité.

La littérature se voit chargée de dégager les propriétés invariantes dans le réel. Certains lieux sont "lourds" de nouvelles symétries (ces dernières sont toujours partielles) jusque là oubliées ou jamais vues.

Un excès, une insuffisance et une polarisation (transgression mythique, rêve compensatoire, passion) définissent des obstacles (saillances) organisateurs de formes nouvelles, ou créations. Comme dans un écoulement même régulier, il y a place dans le détail pour des densités inégales, le réel du littéraire peut dévoiler ces lieux qui organisent de nouvelles symétries partielles, grâce à l'activité déformante de la Littérature.

I Origines :

1. De toute articulation conceptuelle dérivent des interprétations du monde.

2. Chaque articulation révèle le monde; chaque interprétation est un écran. En effet, autour d'une articulation, s'agglutinent faits et problématiques, thèmes et ordonnancements ad libitum.

3. La validité de l'écran est momentanée. Son opacité est due à la venue d'une nouvelle articulation. Sa capacité d'éclaircissement se manifeste à l'étendue de sa collecte de signes.

4. L'articulation, loin d'être un placage (arbitraire, conventionnel, déréalisant), est de l'ordre de la déformation spatiale : différences de plans, cassures locales, inclinaisons, segmentations, courbures, etc.

5. L'accès au monde se fonde sur la notion d'homéomorphisme: toute déformation conceptuelle (ou articulation) adhère à un réel déformable, et n'altère en rien la qualité de ce dernier : cela aide à décrire ses invariances qualitatives. (La substance, la quantité demeure aussi des qualifications).

L'articulation est, en soi, déjà un réel, et non un arbitraire parmi d'autres.

6. Les articulations scientifiques visent à être des isotopies (homéomorphies continues : la déformation ne vise pas à changer la nature du réel). Celles des arts créatifs seront des homéomorphies relatives car on introduira dans le réel une "prothèse" (l'œuvre) assurant l'homéomorphie.

7. Le sens est toujours lié à un minimum de spatialité : les signes (ou phénomènes ou faits relevés par l'esprit) du monde existent parce que quelque articulation a sous-tendu un quelconque plan - où ils peuvent apparaître, se générer. Le sens se forme dans toutes ces spatialisations (d'abord discontinues, puis hiérarchisées, unifiées, étendues...) - ou plans articulatoires.

8. La question évidente est de savoir quels plans articulatoires montrent mieux le monde, quelle hiérarchie adopter ? Combien sont-ils ? (Mais ces deux questions sont déjà des articulations donnant au réel la possibilité qualitative de s'étayer).

Toutefois les conséquences sont déjà celles-ci :

- l'accès au monde est possible ; le réel n'est pas forclos (il se livre)
- la production de signes est aliénante ; celle d'articulations est fondamentalement désignatrice des qualités invariantes du réel.

9. Les plans articulatoires sont indépendants des disciplines ; ils sont à l'œuvre partout.

Ce qui varie, c'est la manière dont ils s'instrumentent, quoique que cette manière en se renouvelant participe au renouvellement des plans.

Mais l'important reste de lier une articulation à différents plans pour l'apprécier correctement.

10. Leur nombre, leurs imbrications, leur connexité assurent à un système une relative avance.

Un système est un ensemble d'articulations conceptuelles ; une discipline est un ensemble d'axes articulatoires faisant surgir le réel (unités saillantes).

Le système réunit ces unités en des réseaux.

11. C'est lorsque s'inaugurent de nouvelles articulations à partir d'une discipline que l'on peut opter pour une prééminence momentanée.

Les articulations ont fait apparaître des qualités du réel non vues au sein de l'ordre de telle autre discipline.

Mais ces déformations ont valeur paradigmatique et s'exportent, complétant l'image du réel sailli par d'autres moyens.

L'homéomorphie s'étend. L'invariance relevé se généralise.

De sorte, toute discipline (issue d'articulations premières) doit répondre à la tâche de fonder des plans articulatoires générateurs (plus que d'accumuler les données fournies par ces axes) et devrait pouvoir le faire. Ainsi se renouvellent les articulations conceptuelles (à l'intérieur d'une discipline et d'une discipline à l'autre).

12. Les articulations conceptuelles sont nombreuses (infinies ?) ; les déformations spatiales qu'elles impliquent, sont d'une typologie limitée ; extension, réduction, cassure (haut, bas) ; courbures (plissement, spirale, cercle, courbes).

II Positions

1. Aucune discipline ne prévaut pour cette tâche de penser.

2. La littérature en tant que discipline (ensemble d'axes articulatoires) formule le monde non par référence des mots au réel, ni par ses structures phonétiques, syntaxiques ou sémantiques, synonymes d'un réel également structuré mais par ses articulations désignant par ses déformations sur le réel, des qualités, ou essences du réel.

3. La déformation articulatoire n'empêche pas du réel son absence progressive (après avoir livré quelques qualités).

L'articulation fait d'abord apparaître un réel, qui s'évanouit, c'est-à-dire perd ses formes, et redevient force continue et mystérieuse.

4. Cette discontinuité (cassure dans l'adéquation des cartes) provient de l'insuffisance du logos : inférieur au réel, inachevé, immobilisant et fragmentaire.

a) Lorsqu'un feuillet du logos - ici la littérature - vient représenter une strate du réel - disons un vécu humain - ce qui apparaît n'est que momentané et partiel : ce qui d'une existence par exemple racontée, peut correspondre à une autre existence et l'intéresser, alors que tant d'autres existences vont avoir lieu et ont lieu autrement.

La littérature, si l'on savait associer tous les rendus du réel qu'elle a permis depuis son origine, et en tous lieux, ne détient qu'une part minime de l'ensemble des vécus réels ayant existé.

b) Le réel se retire de la littérature ; il s'en absente non seulement au fur et à mesure mais aussi essentiellement : les signes émis par le littéraire interprétant le réel, et le contorsionnant, lui enlève sa liberté, si bien qu'une résistance du réel s'accumule et l'amène à s'écarter de ce monde étroit. Le réel s'éloigne de cette représentation, bifurquant ou s'exfoliant : une de ses branches demeure "ridée" par le moule, l'autre s'effondre en un autre plan. (Qui ne connaîtrait le réel que par la littérature, comme Don Quichotte, serait inapte à comprendre le réel).

5. Soit 2 points A et B sur une figure du réel. Sur la carte du littéraire, la distance entre A' et B' (image de A et de B) est quasi identique au plan réel. Toutefois, l'application de A' et de B' sur le réel (le rapprochement d'un plan vers l'autre) provoque une perturbation : ce qui était une image, devient une direction propagatrice. Le réel tend à fuir. Différentes possibilités sont offertes : émiettement de A et B, B immobilisé et A mobile, ou l'inverse, fusion de A et B, etc.

Le schéma littéraire détruit le réel, l'ouvre et le laisse s'échapper. Il n'en saisit que la fugitivité.

6. Le rapprochement du plan littéraire et du plan réel est inévitable.

C'est le passage d'une articulation (révélant le monde) à une interprétation (écran) : accumulation de faits, remplissage de données, association et chaînage de signes,

peuplement de l'espace (ouvert sur le mode articulatoire). Le "poids" finit par briser le réel, engendre de nouvelles formes dont le schéma ne rend plus compte.⁵²

L'attraction d'un plan modifie l'autre, en repousse l'adéquation. De plus, le plan littéraire applicable sur un segment du réel ne peut couvrir tous les segments : le segment initial subit donc d'autres attractions. (Dont celles d'autres articulations).

Les deux mouvements font que le littéraire déforme le réel qui, de lui-même aussi, s'éloigne et s'absente du littéraire.

7. On aura donc un réel redevenu informel ou d'une forme inconnue (présence de formes), déformée par rapport à une image antérieure fixée littérairement.

Quelle continuité peut-on tenter entre cette image littéraire insuffisante et cette nouvelle forme réelle ?

L'œuvre littéraire a pour fonction d'assurer l'homéomorphie entre l'image littéraire devenue inadéquate et le réel reformulé.

Elle rétablit une continuité rompue où les points A' - B' seront à nouveau image de A - B, c'est-à-dire seront dans une relation de dépendance, là où dans le réel ils étaient devenus discontinus et dans le littéraire, d'une continuité arbitraire.

L'œuvre est bien un supplément de carte, posé sur le réel, le complétant et en même temps le désignant à la discipline littéraire pour qu'elle dégage les qualités invariantes, propres au réel.

8. L'œuvre absolue n'existe pas qui achèverait toutes les homéomorphies permises. D'où la multiplicité des œuvres et leur renouvellement.

9. Ce qui est insuffisant, c'est la carte fournie par le littéraire; ce qui paraît insuffisant à l'écrivain, c'est aussi le réel. Cela provoque chez l'écrivain l'envie d'écrire, comme possibilité de se désaliéner, mais sans qu'il le sache, seule l'inadaptation des œuvres précédentes fera que son œuvre sera reçue comme nouvelle et originale. (Si son histoire était déjà racontée, recommencerait-il ? Seules les grandes histoires mythiques sont reprises pour cette raison qu'il faut les resituer par rapport au réel : preuve s'il en faut, de l'écart des deux cartes).

10. Pourtant, rien n'est pire que trop de méconnaissance des œuvres antérieures (comme peut-être trop de connaissance) qui fait croire qu'il y a un vide là où le réel est abondamment représenté.

Ces œuvres-là, de par leur caractères cumulatif (excès de faits s'agrégeant sur les pôles de l'articulation) renforcent le poids de l'interprétation (le plan littéraire se rapproche du plan réel), et donc l'évasion du réel.

⁵² Imaginons la description d'un comportement : au début il est rare, voire unique. Le comportement plaît, devient une mode, on veut l'imiter. Cela impose au réel de se plier à ce modèle et provoque, de fait, l'apparition de formes imprévues dues aux différences de lieux, de cultures, de situations.

11. L'œuvre véritablement homéomorphe - considère d'abord la validité des articulations précédentes, en saisit les insuffisances, et par la création d'une articulation transformée ou nouvelle, - espace abstrait peu discernable à l'auteur au départ -, rétablit entre le réel et le littéraire une ressemblance topologique.

Les surfaces de l'une ont leur répondant en l'autre, même si les formes sont très différentes. Une distance idéale entre les deux, évite toute perturbation mutuelle.

La relation entre l'œuvre et le littéraire est égale à celle entre le littéraire et le réel : l'œuvre dénonce une insuffisance du littéraire, qu'elle comble - comme le littéraire dévoile ce que l'on a oublié du réel, qu'il remonte à la surface.

La proportion est la suivante :

$$\frac{\text{œuvre}}{\text{Littéraire}} = \frac{\text{Littéraire}}{\text{Réel}}$$

12. Mais l'intérêt n'est pas dans l'exactitude des cartes où le littéraire serait toujours en retard par rapport au réel.

L'œuvre n'a pas seulement reformé la carte du littéraire⁵³, elle a formulé une représentation du réel, en articulant certains aspects, lui appliquant quelque déformation spatiale donatrices de sens. (C'était un réel en pointillé, absent de toute représentation littéraire, épars ou tout au moins non unifié littérairement).

Or, puisque toute discipline peut nous aider à rendre le monde intelligible, voilà un pan de réel (ayant peut-être subi différentes déformations non littéraires) qui ne peut dégager ce qui, de lui, est, littérairement, intelligible. Développons donc les acquis du littéraire dont le vide théorique n'est que trop évident.

III De la carte littéraire :

- A - Traces et représentations.

1. La carte du réel que propose la littérature est la carte littéraire - dont le mode de présentation mérite toute l'attention : posons un réel plat, continu, fait de points identiques à l'image d'une surface ; la "copie" littéraire sera accidentée, discontinue, habitée par un relief (l'œuvre étant chargée de rétablir entre les deux plans une relation topologique.).

Certes le réel n'est pas tel mais, avant toute articulation il n'existe pas, et à la conscience est "blanc", et après toute articulation, comme il a été dit, il tend à prendre une forme inconnue à la conscience, donc à nouveau il est "inexistant" ou "blanc". Relevons donc les principaux reliefs de la carte littéraire ou s'ils sont instables, leur mode de constitution.

⁵³ On relit les passés littéraires sous ce nouvel angle, de même qu'une découverte modifie notre compréhension du passé.

2. Imaginons deux êtres humains se rencontrant et s'aimant. Sur le plan réel, cet "hérissément" ou "pincement" du réel est imperceptible : le réel reste plat, uniforme (il s'agit par l'accouplement d'assurer la perpétuité de l'espèce). La carte littéraire, en revanche, est une mise en évidence de ce fait : une œuvre peut montrer qu'entre le réel et le littéraire, il y a cependant adéquation, parce que l'on accorde au réel, une qualité i.e. la passion (forme d'attraction propre aux hommes, quoiqu'Empédocle ait dit qu'Amitié était le principe de la physique !)

Nous dirons que toute rencontre correspond à un point-signé de la carte littéraire.

3. Ces points-signés seront infinis : rien n'épuisera le nombre de rencontres que l'esprit humain peut concevoir (rencontre d'idées, de sentiments, d'êtres à des âges variés, de destinées, de malheurs...)

Toutefois, dans certaines cultures, ils s'agrègeront en des nuages de points parce qu'un choix culturel les rend plus fréquents (provoquant d'autant l'évasion du réel sus-dites, comme par exemple la littérature des mandarins chinois, très raffinée dans l'expression de certaines rencontres, s'est avérée incapable de dire le monde moderne).

Analogiquement, ce point-signé est comme un îlot développant à son pourtour une structure coralline (aura de points de même nature). La densité des points-signés finit par provoquer un effondrement du lieu, son recouvrement marin, le retour au lisse.

4. Imaginons maintenant une forme quelconque dont on observe une évolution (comme une bulle de savon se gonflant et se cintrant par le milieu).

Sur la carte littéraire, cette forme est un tracé puisqu'il y a un parcours (une évolution). Elle représentera le cours d'une existence, des destins (humains, de lieux, d'idées...), voire des suites d'émotions ou de sentiments.

Quoiqu'elle résulte d'une délimitation (sinon elle disparaîtrait en fond), qu'elle ne soit pas issue du réel (que nous posons d'essence vide), ni du littéraire (qui articule plus qu'il ne borne), nous la considérons comme issue d'une troisième instance, celle de l'esprit humain qui fabrique des formes, constitue des ensembles, et se particularise dans cette fonction, par suite de certaines contraintes, comme il sera dit plus tard (B.19).

5. Ce tracé sera rectiligne (il suffira d'orienter la carte pour qu'il ait une direction) tant que l'image littéraire se voudra "asémantique", dépourvue d'intentionnalité, pâle reflet des choses.

Puis, l'activité littéraire articulatoire entre en jeu, dénonce ce parallélisme inutile et inintéressant, et propose que cette forme en évoque une autre - sous l'évidence ou le diffus, se cache une structure, ou un ordre, ou une essence, selon la théorie des Idées de Platon, (ou plus proche de nous le schématisme freudien par exemple) que nous étendons à tout renvoi d'un réel à un autre réel plus fort. Pour

nombre de créateurs, sous un réel insuffisant (flou, fugace ou divers), se pense un second plan plus net et vigoureux que saisit leur œuvre.

Notre tracé n'est plus rectiligne, il se courbe : c'est cette courbure qui articule le réel, le plie à désigner autre chose, tandis que l'œuvre réalise la relation entre littéraire et réel afin que s'admette ce rapprochement.

Exemple futile : on tente le portrait de quelqu'un en le gauchissant pour qu'il soit dit "caractère de cochon" ; le plan premier est courbé pour renvoyer à un stéréotype (plus universel).

6. La visualisation de ce tracé est simple à concevoir : rectiligne ou ponctuel au départ, une courbe doit se faire.

Le renvoi à un au-delà du réel (idées...) se fait toujours selon un double axe : un premier oppose des images originelles (passé) à des images eschatologique (futur) ; le second tend à différencier le recours à une unité d'une descente vers la diversité. Un bord de la carte littéraire sera tourné vers l'unité l'autre vers la diversité, tandis qu'une ligne verticale la partagera entre un passé et un futur. La courbure se fait en direction de ces points.

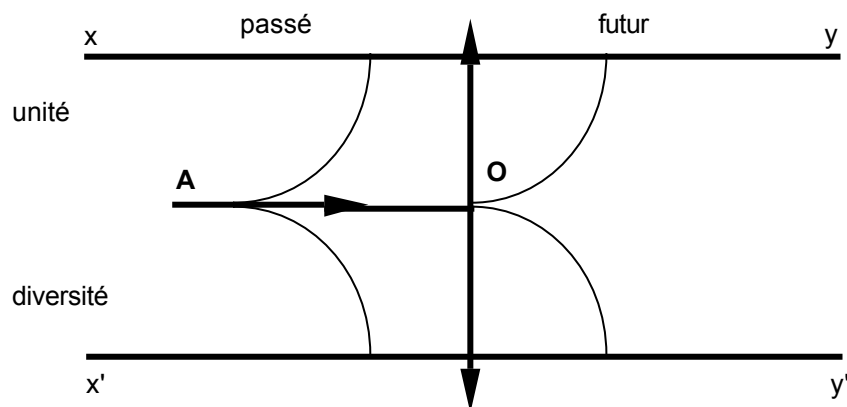


schéma 1

N.B. : 1) Nous ne pouvons déterminer la situation de A - O entre les deux bords x-y / x'-y'. Le problème sera résolu plus tard.

2) Les courbures a,b,g,d peuvent affecter tout point sur les bords x-y / x'-y', d'où des formes très nombreuses et variées. Nous verrons là aussi plus tard ce qui réduit cette liberté (ce sera un point d'équilibre tel que la courbure choisie potentialise les 3 autres et les évoque à égalité).

7. Imaginons maintenant une forme non plus en évolution mais immobilisée et comme bloquée : le point de vue sur une existence n'est plus celui de son cours, mais de sa permanence, par exemple.

Ce blocage aura pour effet de creuser ou d'élever une partie de la carte littéraire - comme un relief, le déformant par rapport à un réel toujours aussi continu et identique à lui-même. Une articulation naît ainsi, se différenciant du réel et lui imposant une altération nouvelle tandis que l'œuvre, comme il se doit, maintiendra la relation.

La forme ne renvoie pas à un second réel, mais, seule et isolée, mise à l'écart du flot réel, elle s'affirme - comme un non-sens, une absurdité, une démesure, une boursoufflure dont elle rend le réel coupable en raison de son caractère surpris chaotique et mystérieux (l'absurdité accordée au réel reste en soi une qualité découverte dans le réel par les œuvres).

Ce relief - le fait de se placer en haut ou tout en bas - provoque le vertige - ou que tout s'écroule comme dans un puits. L'œuvre tentera de montrer que le réel ainsi déformé et accidenté nourrit en lui la vertu de l'absurde.

Le terme "absurde" trop moderne ne doit pas faire illusion. L'idée que le monde est dépourvu de sens renvoie à une attitude éternelle : on la retrouvera chez les cyniques (tout est vanité), les sophistes (tout est égal), les gnostiques (la vie est une mauvaise plaisanterie), les sceptiques et moralistes du XVIIe s. (tout est relatif), le nietzschéisme et l'existentialisme.

8. Visualiser ces altitudes et ces dépressions demandera d'opter pour une convention graphique, une croix par exemple. Si plusieurs œuvres ont existé, cela donnera un massif, une chaîne, ou bien une dépression, un bassin... selon que ces altérations se répartissent dans la carte par contiguïté. L'axe unité-diversité sépare les sommets (unité) des puits (diversité).

Plus passé et futur seront niés (immobilisation parfaite) ou s'anihileront, plus il y aura de verticalité ou de profondeur, sinon ce seront des pentes. Car passé et futur sont considérés comme des sortes de références qui lieraient cette forme à d'autres et aboutiraient à une suite donatrice de sens. Le solipsisme de la forme mesure l'altitude et la profondeur : toute projection avant ou arrière adoucira le relief.

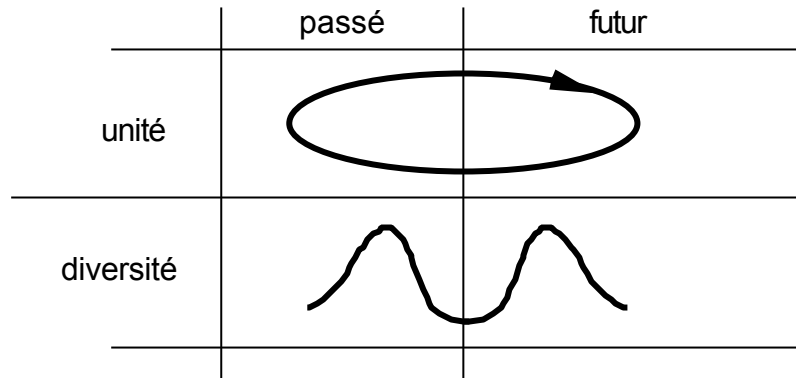
9. Imaginons enfin la forme ni en mouvement ni immobile mais jouant avec elle-même, se reflétant en elle, s'accomplissant en son intimité, à la manière d'une existence belle et pacifiée, ou d'un destin mûr et réalisé (quelle qu'en soit la difficulté).

Avant tout, prédomine la notion de symétrie parce qu'elle appelle l'idée d'harmonie, d'accomplissement aligné. Cela implique sur le réel - comme articulation un étirement, un allongement des distances puisque la forme se dédouble (symétrie), et tend à irradier (épanouissement). Ce nouvel aspect, infligé au réel, qui aboutit à l'agrandir, le magnifier ou lui donner de la distance, sera assumé par l'œuvre qui tissera entre littéraire et réel un réseau de correspondances.

On en tirera que de la grandeur et de l'harmonie existent dans le réel.

10. On visualisera cette extension de la forme soit par une poche s'amplifiant d'un passé vers un futur où elle peut se clore et s'achever, dans le cas d'un goût pour l'unité, soit par une sinusoïde se déployant -au sein de la diversité - comme pour faire le tour "des choses" et en amplifier l'importance.

Le schéma ci-dessous ne peut être pour l'heure qu'approximatif et hypothétique.



Si les deux formes sont conciliables, où une forme peut s'amplifier et s'écouler ensuite, ou bien se déployer et s'achever en poche, le schéma sera à revoir. Cette position du "tout ou partie est parfait", conduisant à vouloir imiter une forme dite réelle, et donc à la recopier ou à en témoigner, - car ce terme est à comprendre comme une conceptualisation agrégeant différents traits épars -, n'est pas rare : elle permet une réconciliation entre un réel immense et infini et une existence brève et finie dont elle dit la participation harmonieuse avec le monde - le réel se dote de cette qualité, grâce à l'œuvre, d'accepter en son sein l'agrandissement d'une de ses parcelles, comme si la partie contenait le tout ou en savait autant.

11. La carte littéraire sera donc formée de points-signes (rencontres), de courbures (références à une idéalité), de dénivellations (suspensions ou arrêts mettant à l'écart), de tracés dédoublés (symétries déployées).

Nous choisirons plus tard d'autres conventions pour en définir l'emplacement sur cette carte.

Ces représentations ne sont pas les œuvres elles-mêmes : elles sont la trace que laisse un ensemble d'œuvres anciennes, à savoir un chemin déjà constitué assez large pour permettre des variations. C'est ce chemin que l'œuvre nouvelle peut emprunter pour le corriger et le compléter afin que la carte littéraire soit homéomorphe au réel, à moins qu'elle en invente un nouveau.

De ces accidents de la carte littéraire, il faut maintenant tirer l'idée qu'un paysage particulier à chaque époque se trouve ainsi représenté. Etant donné que toute la carte pourra ne pas être "accidentée", toute modification (nouvelle zone accidentée) traduira l'apparition d'une époque.

12. Quatre types d'articulations constituent le mode d'appréhension propre au réel littéraire : ce sont des modes articulatoires qui signalent aussi quatre attitudes ou façons d'envisager le réel.

- Le pincement des rencontres fait du réel un infini insaisissable en sa totalité, le support de l'unique et du nouveau ; on est dans l'impossibilité de le penser globalement.

- La courbure des virtuels essentiels fait du réel une image plus ou moins trompeuse ou illusoire qu'il faut amener à plus de stabilité ou dont on veut retrouver la nervuration profonde (archétypes).

- La dénivellation des formes immobilisées fait du réel un chaos plus ou moins insensé, combinatoire ou labyrinthique que l'on ne peut apercevoir qu'en se mettant à l'écart, en dehors, par en-dessus ou par en-dessous. Une irrégularité bonne ou mauvaise fait découvrir combien les régularités sont non fondées et éphémères.

- Le dédoublement amplificateur des formes fait du réel une harmonie, un arrangement merveilleux, et nous invite à nous réconcilier avec sa splendeur féconde, à l'imiter - ou à retrouver toute proportion et correspondance idéales - qui loin d'être transcendantes, sont au contraire immanentes, proches, parfois dans le détail.

13. Sur ces modes articulatoires, il faut jeter les habits des conceptions et des interprétations qui forment le continu même de l'articulation, sa force conceptuelle. (Ex : à l'articulation "pensée-action", "décadence-renouveau", ont suivi au XXe s. d'autres articulations ou problématiques "tradition-révolution", "nature-culture", "désir-contrainte". Elles ont pu, chacune, se manifester selon les 4 types ci-dessus).

Les articulations sont le plus souvent binaires, car la dualité semble commode à l'esprit humain. Mais cela n'exclut pas l'existence éventuelle d'articulations à plus de 2 membres, même si elles sont moins faciles à diffuser et à relever.

L'articulation, quelle qu'elle soit, agira sur le réel selon un de ces modes (dont la trace sera visualisée sur la carte littéraire selon notre convention ou une autre).

B. Paramétrages:

14. Reste que notre carte n'est pas encore orientée ni graduée. Bien des critiques osent parler de paysage littéraire sans même rendre compte des formes, et cela pour se complaire dans une analogie facile.

Ce que nous rechercherons dans une telle analogie, c'est une décision inventive.

Or notre carte possède, si l'on veut, un "nord" et un "sud" : tout ce qui ira vers l'unité, sera dit aller vers le haut ; tout ce qui ira vers la diversité, vers le bas. (Abréviation : u, d).

De même tout point est un présent ayant à sa gauche un passé, et à sa droite un futur (passé et futur étant relatifs à une origine ; (abréviations: p, f).

Quant à situer la trace empruntée par plusieurs œuvres (soit pour suivre une articulation soit pour l'amener sur la carte) - car cette trace seule indiquera la déformation sur le réel - il convient d'inventer un réseau simple de paramètres.

15. Trois lignes verticales et trois lignes horizontales quadrillent cet espace, les unes les autres séparées par le même intervalle. Il est probable que d'autres

réticulations soient à inventer mais nous organiserons ainsi l'espace littéraire parce que ces lignes sont livrées par la littérature même. Ce que nous allons montrer.

Les trois verticales seront les rationnelles ; les trois horizontales les imaginaires. Elles se couperont par définition à angle droit, mais surtout elles se coupent parce que le réel s'appréhende selon ces deux facultés qui le peuplent et l'unifient également.

Or ce peuplement et cette unification se présentent comme suit :

a) pour le rationnel :

- l'expérimentation - ou saisie précise de morceaux prélevés du réel;
- le fondement d'entités abstraites s'emboitant vers une transcendance;
- la formalisation complète et méthodique des relations entre différents éléments (ou classements);

Ces trois voies sont apparentées à diverses positions philosophiques. En voici l'abréviation : R1, R2, R3. (Une figure spatiale secrète les sous-tend : l'une se veut l'étalonnage, graduation, comme le serait une jetée au milieu de l'océan des faits; l'autre est éclaircie, source lumineuse, toute ouverture ; la troisième est jonction, correspondance, liaison ou pont).

b) Pour l'imaginaire :

- l'élaboration d'une morale, de valeurs, pour modeler le vécu en autant d'unités nécessaires;
- la construction d'une direction, d'un sens, d'une mission parmi tous les signes disponibles ; prophétisme;
- l'établissement de correspondances, d'une symbolique, rassemblant des phénomènes épars;

Soit I1, I2, I3. (Images sous-jacentes : le labyrinthe, le miroir, le cercle.)

Les rationnelles et les imaginaires se répondent deux à deux R1-I1, R2-I2, R3-I3. Mais elles ne se doublent pas inutilement, n'ayant pas la même fonction : les rationnelles donnent au littéraire sa valeur générale, le fixant à l'Etre en tant que permanence, régularité ou universalité, tandis que les imaginaires tirent vers le Devenir irrégulier, non-reproductible, illusoire et allusif mais si nouveau - (valeurs et morales varient ; les directions s'oublissent ; les correspondances sont sans fin).

Voici donc une carte animée du vieux conflit Etre - Devenir (en soi, articulation) qui fonde notre métaphysique et notre philosophie, mais aussi l'espace d'une littérature. Le fantasme du rêve, éphémère et non-itérable, s'y allie à l'objectivation durable de la lucidité en éveil. Conciliation d'images et de significations, de l'irréparable et de la force immuable... et support d'articulations.

Le réel - vide s'il n'est pas sous le regard d'une conscience - est "peuplé d'êtres" par la raison et l'imagination, que l'articulation conceptuelle organise et unifie. La carte littéraire rend compte moins de ces "êtres" que de leur aimantation à une quelconque problématique (arguments, pièces à conviction, éléments enchaînés...)

On classera les verticales ou rationnelles, quant à leur apparition, en débutant par la raison expérimentale (R1) parce qu'elle semble historiquement première, en

prenant ensuite la raison transcendantale (R2) parce qu'on dégage des principes abstraits, et en finissant par la raison formaliste (R3) parce qu'elle est une réflexion sur les possibilités d'un domaine et une volonté d'en faire le tour.

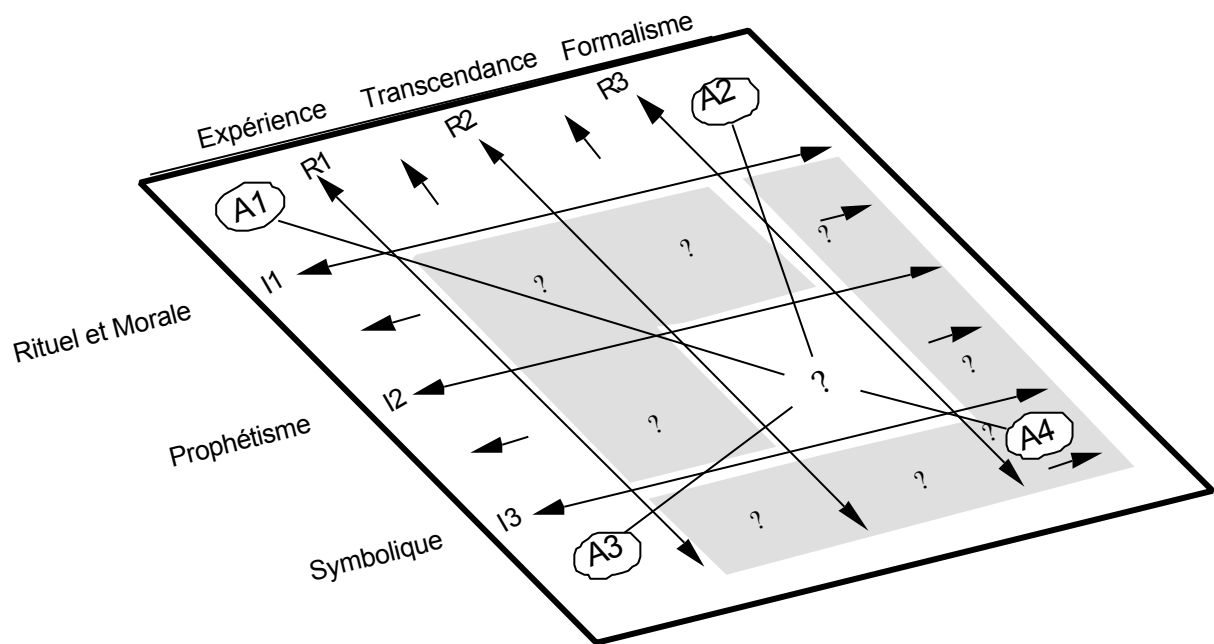
De même l'imagination (I1) est d'abord "moralisation" d'une vie (rituel ou mise en forme du vécu), puis (I2) domination du temps, finalisation des durées, enfin (I3) symbolisation porteuse de rêveries infinies.

(Imaginer, c'est souvent inventer un rituel, un avenir, une relation).

En voilà assez des rationnelles et de imaginaires.

17. Le plan donnera l'image suivante d'un centre fait de lignes croisées, et d'une bordure dont nous ne pouvons pas dire l'étendue, si ce n'est que c'est l'océan des mots possibles, combinables, à naître, avant même qu'ils finissent par s'organiser "intra muros littérature".

Pourtant, les cases de la grilles font apparaître une opposition de nature : les unes sont ouvertes sur cet "océan"; les autres sont limitées mais jouxtent son infini ; une seule est totalement close.



a, b, d sont bornés ; g, z, h, q, i ne le sont pas ; e est enclos de tous côtés.

Nous interprétons comme suit cette différence de nature :

1) a,b,d désignent des zones de plus grande rationalité (a : $R1 > I1$ - le souci expérimental l'emporte sur le moral et le rituel ; b : $R2 > I1$ - le souci transcendantal réinterprète le rituel et l'éthique ; d : $R1 > I2$ - l'expérience domine l'esprit "prophétique").

2) g, z, h, q, i désignent à l'inverse des zones de plus grand imaginaire. ($I > R...$).

3) e est constitué de R2 (transcendance) et de I2 (prophétisme). Zone d'exigence originelle, de fondement et de visée globale. R et I sont à égalité.

Or, si toutes les autres cases peuvent s'ouvrir sur un "au-delà" car a,b,d peuvent repousser les limites imparties (a possède même 2 issues : sous l'emprise de R1, repousser les tabous de la morale - ou réduire la morale à des expériences), e ne le saurait⁵⁴, sauf en quatre obliques menant à quatre zones "vierges" - où R et I s'éloignent l'un de l'autre, "se décroisent à l'infini sans rencontrer au moins une rationnelle ou une imaginaire (comme pour les cases ouvertes)" : zones où le rationnel et l'imaginaire sont à leur limite. Soit A1, A2, A3, A4. Ce sont ces quatre zones extrêmes que vise l'activité en e, puisque R2 est soucieux transcendantal ou dépassement des constructions humaines rationnelles ou imaginaires et que I2 voit dans les signes la manifestation d'une révélation autre, extérieure au monde humain. A1 et A4, formés de rationnelles et d'imaginaires, apparentés (R1 et I1; R3 et I3) s'opposeront à A2 et A3 formés de rationnelles et d'imaginaires différents (R1 et I3; R3 et I1)

18. - Le premier "au-delà", celui où une rationnelle ou une imaginaire déborde, correspond à un exposé maximal de leurs possibilités conceptuelles, à un projet ou à une idéalité accessible ; plus loin, il y a évanescence.

- Le deuxième, celui des A2 et A3, à l'angle du plan s'apparente à une destruction du plan, à un dérèglement inquiétant (chute, néantisation en ce bord) puisque les forces canalisées par R et I se libèrent, détruisant le champ littéraire, et s'ouvrent au conflit (tension entre des incompatibilités). La position e s'intéressera à la résolution de ces conflits (cf. les catastrophes thomiennes) et méditera sur ces situations extrêmes où un système peut disparaître ou survivre grâce à un saut qualitatif.

- Le troisième, constitué par A1 et A4, interdit la sortie du plan car R1 et I1, et R3 et I3, étant apparentés, maintiennent en leur proximité, ce champ qui leur est attribué (lorsque l'un faiblit, l'autre intervient). Mais cet équilibre, d'abord inventif, s'étiolé en sa bordure en un "au-delà" léthal, dénué de conflits, arrêté et où tout s'éternise: R et I, de même nature finissent par s'annihiler. Toutefois, A1 présentera la possibilité de conflit, en raison des "au-delà" de la case a (cf. infra) qui exerceront deux attractions latérales

"Au-delà" 1 : optimisation de certaines données ; (a, b, g, d, z, h, q)

"Au-delà" 2 : tension catastrophiste ; (A1, A2, A3)

"Au-delà" 3 : absence de tension ; immobilité. (A1, A4).⁵⁵

⁵⁴ R2 et I2 qui constituent ? voient souvent leur activité comme enfermée et devant opérer l'éclaircie (R2) ou le miroitement (I2). Or, ? est bien central et encerclé.

⁵⁵ Ces considérations nous viennent de l'étude de récits imaginaires -où s'exposaient les différents lieux irréels inventés par l'homme; chaque rationalité fondait son au-delà qui servait à la désigner alors; chaque imaginaire de même. Mais certains lieux étaient autres: issus de conflits (d'ordre catastrophique); d'autres refusant toute tension, aboutissement décadent d'inventions anciennes, bloquant l'invention à des recettes inutiles.

Le lecteur curieux peut s'amuser à reconstruire ces lieux s'il s'astreint à relever l'image spatiale sous-jacente (jetée, clairière, pont; labyrinthe, miroir, cercle), le refus de ces images

19. Ces quatre zones - A1, A2, A3, A4 - comme toutes ces zones "au-delà", rejoignent l'océan verbal en ce sens que la carte littéraire ne fonctionne plus - comme activité articulatoire déformant le réel, lui accordant des qualités, mais elles désignent un virtuel grâce au langage. Ces virtuels prolongent l'articulation au-delà du réel - comme pour borner son évolution, le déterminer et y mettre un terme. Extension de l'articulation, comme un cap ou un promontoire au sein du devenir.

Ces virtuels, en affinant les données, en se faisant nervures, révèlent si l'articulation reste valable - ou s'il faut renouveler la conceptualisation. N'ayant plus l'excuse de se référer au réel, ils sont pure pensée gratuite, et de leur performance ou de leur insuffisance spéculatives, va naître dans le plan, le désir de reconsidérer le réel. De là, pincements, courbures, dénivellations, dédoublements. Les formes naissent de ces tentatives extrêmes (comme il est dit en III- A - 4) qui contraignent au renouvellement, au saut conceptuel (il faut sortir de la "carte" pour pouvoir y figurer à nouveau).

(Ex. : L'au-delà égyptien, né d'une articulation conceptuelle à situer entre une transcendance - R2 - et un rituel - I1 - soit la case b, par son extension de l'articulation (optimisation de b), se réinvestit dans le plan en imposant une réflexion sur l'existence et la réalité vécue, qui se traduit par différences formes - symboliques, nécromantiques, orantes- cases h, z, q).

20. Le plan fait apparaître autant "d'au-delà" à tendance imaginaire que rationnelle, quoique chaque raison comme chaque imagination ait le sien ; dans d'autres activités ces six paramètres ne se rencontrant pas ainsi, forcément il est normal de voir se manifester des combinaisons nouvelles, proprement littéraires, avec des bordures particulières.

A2, A3 sont des bordures tensionnelles, intéressant e, antithèses de la bordure non-conflictuelle i, tandis que g, z, h, a (a est double), b, d, ont pour bordures des dépassements spéculatifs et exagérés d'eux-mêmes.

En effet, i est formé, si on le mène à sa limite, d'un formalisme (R3) recherchant une harmonie des relations et une interdépendance générale (rêve de connexions infinies et égales) et d'une symbolique (I3) aboutissant à des correspondances secrètes, complètes, achevées. Le résultat de cette double performance sera, quant à son au-delà, de construire un lieu conceptuel parfait, éliminant tout conflit (fluidité du réseau des relations et des symboles).

A1 pose un autre problème. Situé avant ou après la jonction d'un R et d'un I, de même nature, il est entouré d'au-delà possibles qui sont autant de forces attractives. C'est cette caractéristique (proximité d'au-delà concurrentiels) qui fonde sa nature conflictuelle.

Un partage de tendances se fait en A1 entre les 2 au-delà de a : soit deux paramètres.

(tension catastrophiste), et le mélange astucieux de toutes ces images, à dose variable (absence de tension, calme plat, paradis local).

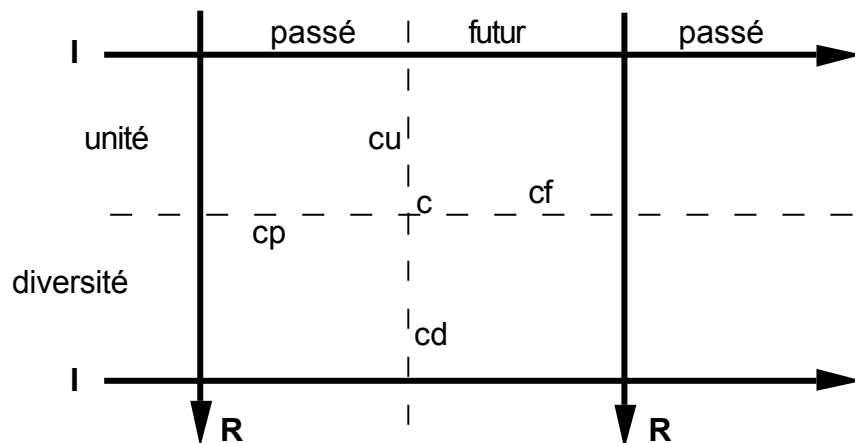
Le passage d'une forme par A1 se traduira par le passage d'un potentiel (premier au-delà) à un autre (second au-delà). Un espace catastrophiste le visualisera (pli ou fronce). Il s'interprète comme une solution d'alliance entre souci expérimental et souci moral. Un potentiel en capturera un autre, s'unira à lui ou s'en détachera. Espace momentané d'un pli ou d'une fronce pour résoudre un conflit entre deux exigences contraires.

A2 et A3 sont plus complexes : entourés d'au-delà de nature différente, situés entre R et I de nature aussi différente, bordés par une case à dominante rationnelle et une autre plus imaginaire, ils présentent des zones de partage plus divisées. A2 semble convenir aux catastrophes de type "ombilics" (processus d'éjection convenant aux contraintes formalistes et morales) ; A3 ira vers les catastrophes Queue d'Aronde et Papillon (processus de création d'intermédiaire, médiation entre le pur symbole et la chose figurée ou expérimentée, place nouvelle entre ces deux faits).

C. Cartographie

1. Chaque case de la grille possède une subdivision à rappeler ici : un côté vers l'unité, un autre vers la diversité ; et deux autres pour passé et futur. Ce qui divise la case en 4 parties égales. Tentative métrique pour graduer au mieux ces cases.

Le passage d'une trace articulatoire d'une case à une autre, doit se comprendre comme un changement d'optique : l'unité ou la diversité atteinte dans la case originelle sont remises en cause en passant dans la case voisine supérieure ; même phénomène latéral pour passé-futur.



Pour définir l'emplacement, nous n'aurons d'autres choix de convention que de dire : Rn - In; u ou d ; p (passé) ou f (futur).

(Ex : R1 - I1 (u - p))

Si le fait se situe sur la médiatrice passé-futur, ou unité-diversité, nous écrirons pour le point de l'intersection de ces médiatrices "c" (centre). De là, c u et c d pour la verticale, c p et c f pour l'horizontale.

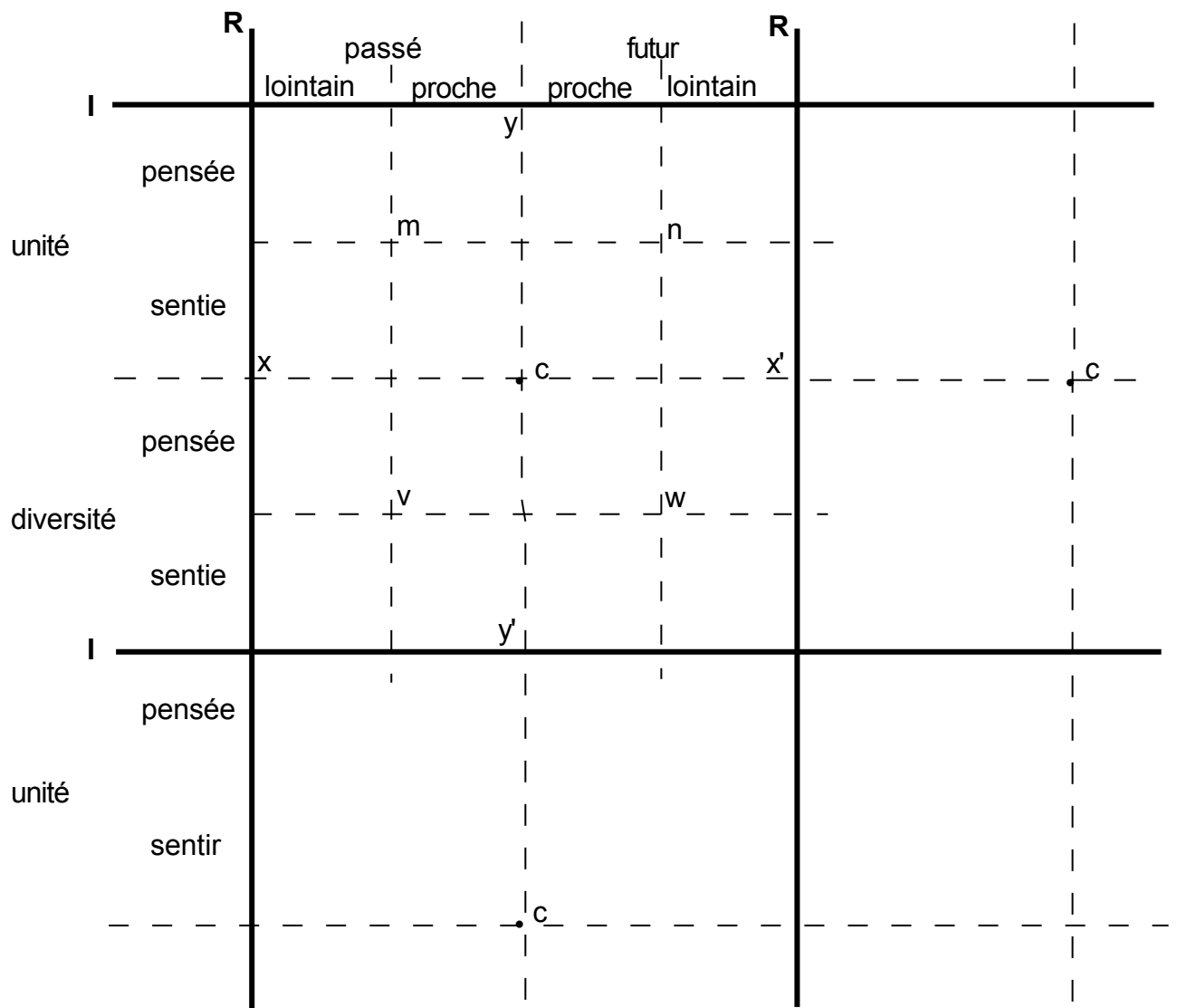
A noter que les cases non bornées (g, z, h, q, i) ont pour côté ouvert soit le concept de diversité, soit celui de futur, ce qui les ouvre bien à l'imaginaire.

2. Une autre subdivision à l'intérieur de la case permet d'affiner la métrique : les notions de futur et de passé peuvent se comprendre selon un degré de proximité (soit un passé lointain, pl, et un passé proche pp ; un futur lointain, fl et proche fp).

Cette proximité correspondra à la durée d'existence d'une vie humaine, par exemple.

De même, diversité et unité peuvent se subdiviser selon un degré de perception interne : selon que l'unité ou la diversité est pensée et réfléchi (ur ; dr) - qu'elles sont seulement senties (us ; ds)

Cela donne 4 points supplémentaires : en haut, m, n ; en bas v, w.



D'autres points méritent aussi notre attention : entre passé et futur, entre unité et diversité (et ce, des deux côtés). Soit : $x-x'$; $y-y'$.

Les autres points d'intersection semblent moins utiles.

3. Une immense régularité est le fait de la carte littéraire idéale telle que nous l'avons dessinée : symétrie des rationnelles et des imaginaires, répétition des divisions et subdivisions, distances égales...

Mais ce n'est qu'une idéalité réceptacle de traces éphémères qu'altéreront ce quadrillage en soi aussi vide que le réel sis en dessous.

L'emplacement de ces traces est maintenant accessible dès que nous avons cette substructure.

Ainsi, le point-signe (celui d'une rencontre), quelle que soit la case choisie, s'implantera tout autour ou sur les points m , n , v , w (à la croisée des subdivisions : passé ou futur, unité ou diversité) et y effectuera son pincement, parce ces points accumulent différentes oppositions (4 autour de chacun d'eux) à l'intérieur d'un domaine assez limité, ce dont a besoin toute rencontre vu que les circonstances doivent se regrouper et mener à ce resserrement (la rencontre).

Tout autre point ne conviendrait pas: en bordure du carré, on a plutôt un glissement évolutif, un écoulement; au centre (sur les axes $x-x'$; $y-y'$), ce sont des pans entiers de translation (l'unité face à la diversité, le passé face au futur) imposant des seuils et des crêtes qui rendent impossibles la "cristallisation" (accumulation de faits qui gravitent pour la rencontre et la concrétisent), nécessaire à ce pincement du réel devenu par la rencontre plus dense en ce lieu. Ce dernier doit être à l'écart, loin des continuités ou des passages qui gênent par leur fréquence la rareté recherchée.

Exemple : l'amour de Tristan et d'Yseult, si nouveau à l'époque - au point de violenter les mentalités (- où le mariage pourra devenir synonyme d'aimer) est situé (en R2 - I1) au point m (une unité est sentie, peut-être pensée; l'amour d'autrefois se divise en ce qui fut pendant des siècles et ce qui a été entre Tristan et Yseult et s'annonce plus proche du présent). Amours contrariées par mille et un facteurs ; autour de ce point-signe, d'autres écriront, quoiqu'il soit relayé par l'existence des autres points n , v , w , qui établissent d'autres types de rencontres (tout aussi difficiles mais vécues et vues autrement).

Si, dans un pays d'apartheid, un noir aime une blanche, leur rencontre (comme dans les romans d'A. Brink) est située en " n " (signe d'un futur bientôt possible, là où le récit de Tristan a un fond légendaire soudain dévié pour une perspective alors moderne).

Ces deux exemples de point-signe sont pris dans la partie supérieure (unité). Imaginons Casanova ou Don Juan pour la diversité.

Les points-signes ne sont pas tous des rencontres amoureuses mais c'est une grosse part de la littérature. Il existe aussi des rencontres spirituelles, intellectuelles ou morales, à situer de même.

Ces 4 points-signes existent dans toutes les cases ; d'où un potentiel varié, mais différent selon les époques où la concentration d'œuvres se fera plus en une case qu'ailleurs. A force d'avoir des œuvres au même endroit, sur le même pincement du réel, cela produit le décalage que nous avons décrit, entre carte et réalité, jusqu'à

l'œuvre originale fondant en une autre case, une préhension rétablissant l'homéomorphie. Le point-signe, rappelons-le, que nous livre l'œuvre, et ses acolythes, déforme le réel (toute rencontre y est sinon indifférente) et en livre une qualité (possibilité de liberté, de justice, d'équité...).

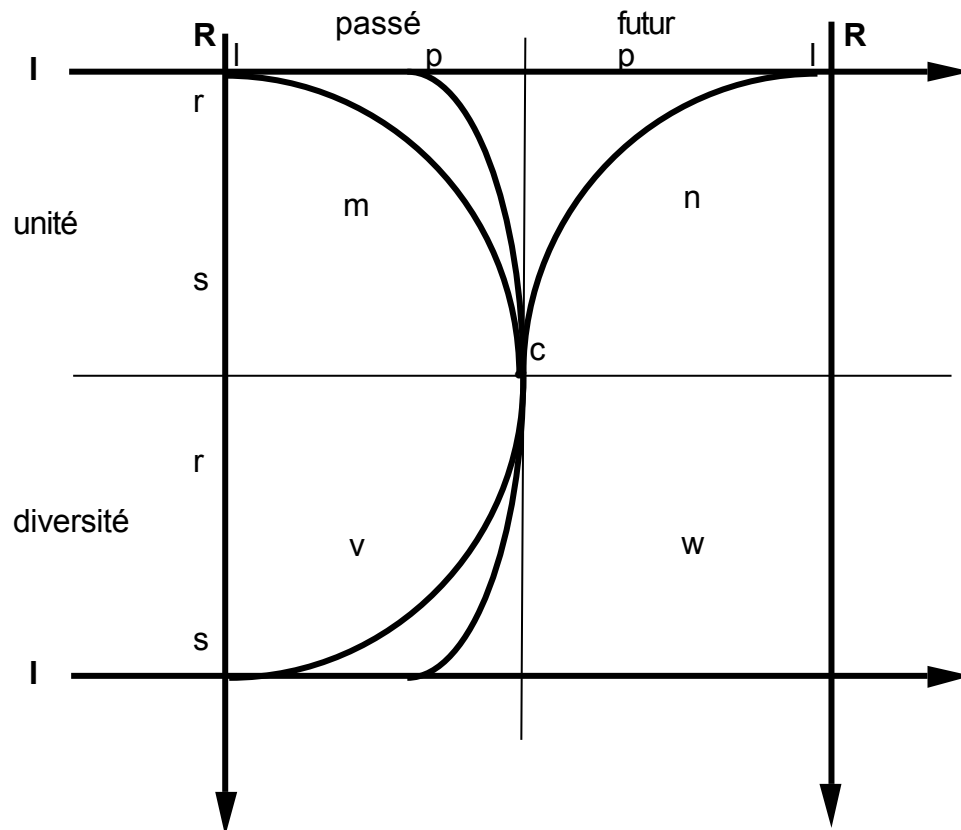
Lorsque les points m, n, v, w sont désertés ou inutilisés, la carte littéraire est aussi vide que le réel.

4. La courbure, comme le point-signe, aura une position de départ privilégié et des positions d'arrivée précises ainsi qu'une courbe de nature concave plutôt que convexe.

Rappelons qu'elle vise à donner du réel une image redressée, une cohérence retrouvée (par le biais d'archétypes généralisant ou de virtuels particularisant).

Sur une droite représentant le cours d'une existence, au point x, pris comme un présent, une légère perturbation provoque un glissement mettant fin à cette droite.

Ce point sera mis au centre de la case, et la droite sera la médiane entre unité et diversité. En effet, toute vie considérée dans son ensemble, par une telle focalisation, se fait mettre au centre, à mi-chemin entre passé-présent, unité-diversité. elle devient le sujet d'une analyse.



La courbure s'interprète alors comme la volonté au milieu de mille faits, d'amener une cohérence à jour, d'y découvrir une structuration unitaire ou plurielle, de dégager dans la pluralité le fil conducteur ou dans la monotonie le divers occulté.

Cette courbure va donc aller vers le passé proche ou lointain, vers le haut ou vers le bas, en évitant les points m et v (points-signes) qui indiqueraient des "accidents", des polarisations excessives, là où l'on veut un alignement, une continuité, un déroulement progressif. C'est pourquoi les courbures seront concaves, et par convention à la moitié ou au quart de la distance entre ces points et l'axe c d - c v. De même, conventionnellement les points d'arrivée seront ceux séparant passé proche et lointain, et ceux à la croisée de R et de I (synonymes d'un infini).

Mais cette analyse pourra s'étendre au futur, à partir du moment où l'on voudra extrapoler la courbe, comme elle pourra se dédoubler (aller vers le divers et vers l'unité).

On aura donc des courbes de 3 sortes :

- en forme de S : d'un passé divers vers un futur unifié ou l'inverse

- en forme de V évasé (V) d'un unifié à un autre ou d'un diversifié à un autre:

- en forme de U : mouvement de haut en bas ou de bas en haut sur la case entière.

Exemple : au livre X de La République, Platon met en scène Er le Pamphylien dont le récit est dit véridique, quoiqu'il ait les caractéristiques des mythes platoniciens. Er, laissé pour mort, dans le désordre d'un champ de bataille, découvre quel sera le cheminement de son âme après la mort ; jugement des actions passées, d'abord siennes, puis celles des autres (soit courbure vers le divers personnel dont on dégage une continuité méritante, puis vers le divers humain dont on voit les grands criminels et leurs supplices) ; découverte de l'envol des âmes purifiées vers le ciel des Idées qu'elles contemplent dans leur éternité (soit courbure vers une unité double rayonnant aussi bien dans le passé que dans le futur) ; enfin, théorie de la métempsychose où l'âme boit l'oubli (du Léthé) et se doit de revêtir une forme physique parmi un assez libre choix (descente vers la diversité future, proche et lointaine).

Ce mythe est un représentant parfait de toutes les courbures possibles. Semblable à une gerbe, il actualise les tracés permis que d'autres articulations n'épuiseront pas forcément.

5. La position des dénivellations a déjà été plus ou moins résolue en la fixant sur l'axe vertical (c u - c d) séparant passé-présent : en haut, ce qui est sommet, en bas, ce qui est puits.

Une forme est immobilisée en un instant souverain qui refuse toute variation dans le passé et dans le futur : de ce sommet, tout semblera bien plat avant, et rien ne pourra concurrencer cet état ; dans ce puits, tout s'effondrera et mènera au même constat indifférencié.

Toutefois, des variations existent, nuançant ces points extrêmes que nous allons situer.

Le point c sera plat, tandis que y et y' ses extrémités représenteront le sommet et le puits absolu. Mais la déformation a lieu progressivement bien avant sur l'autre

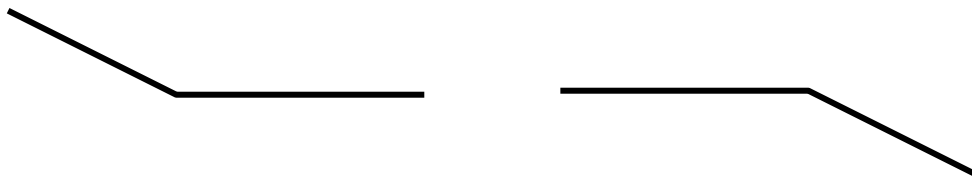
axe séparant unité-diversité, au point marqué par la perpendiculaire m-v (subdivision passé proche-lointain) parce que la forme dénonce la continuité de ces passés, refuse leur enchaînement et effectue la cassure qui s'exprimera par une trace oblique vers le haut ou vers le bas.

Cette oblique rejoindra l'axe c u - c d à différents niveaux selon que l'unité ou la diversité sont pensées ou senties. Plus il y a unité pensée, plus le sommet s'élève selon un jugement radical qui donne à la forme arrêtée valeur parousiaque d'événement fondateur niant passé et avenir ; plus il y a diversité sentie (car toute pensée est moins diversifiante que l'émotion pure), plus le puits se creuse selon une impression cataclysmique d'effondrement général.

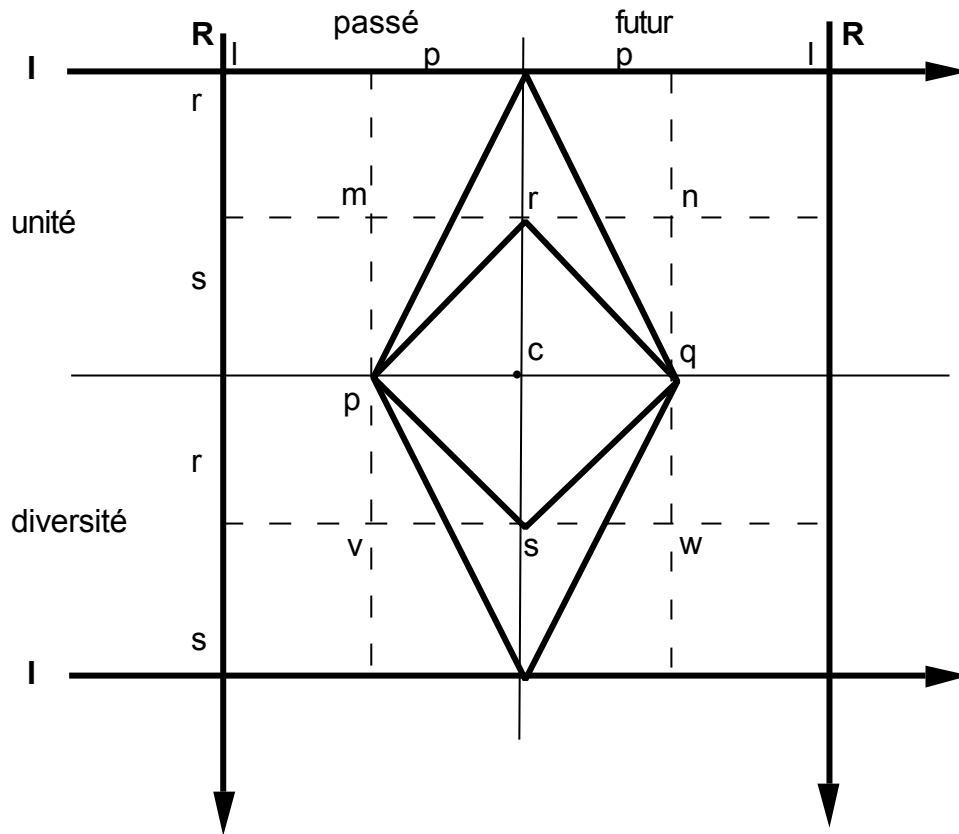
Exemples : il suffit de penser à Zarathoustra de Nietzsche, à l'Immoraliste d'A. Gide, au Sisyphes d'A. Camus, à Julien Sorel de Stendhal, tous personnages d'une cassure altière, niant au passé le droit de les déterminer et refusant au futur son rôle de constructeur.

Du côté de la diversité, nous citerons le Voyage au bout de la nuit de Céline - où Bardamu reconsidère le passé et l'avenir sous l'angle du délabrement général et assuré.

Cela explique que faisant pendant aux obliques du passé vers le présent, il y ait les mêmes obliques de l'autre côté, réalisant un losange ainsi. Le futur lointain est comme ramené vers le futur proche et sur l'axe c f au point perpendiculaire n w, l'oblique se reforme :



La raison en est que, souvent après avoir réduit le passé, il y a regard vers l'avenir dont on annonce le bouleversement à partir de la position arrêtée au présent (aurore nouvelle ou fin du monde).



Cela se nuance selon que l'oblique atteint $y - y'$ (absolus) ou les points médians (r, s) entre c et $y - y'$ (une part de futur proche est laissée à l'existence - que l'on songe à la pièce de S.Beckett *En attendant Godot*, où le passé devient inutile, où tout le présent est attente mais où le futur lointain est peu à peu nié et où le futur proche se dérobe).

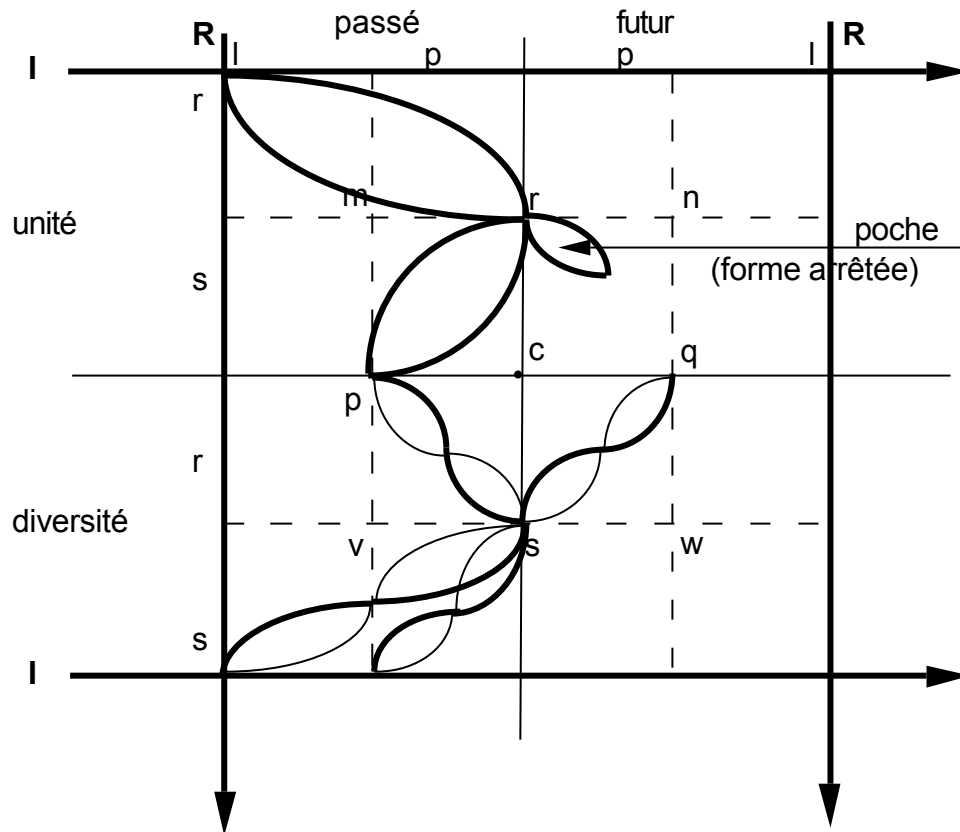
La déformation s'élève de p à y plus que de p à r , et s'affaisse de p à y' plus que de p à s . L'œuvre raconte souvent ces élévations et ces déclin progressifs - de même pour l'autre versant, du côté du futur.

6. Lorsque la forme est considérée en soi, dans sa plénitude, et qu'elle s'apparente à un dédoublement, son point d'ancrage ne peut que se situer sur l'axe du présent (c u / c d) - car il y a découverte et conscience qu'une forme se déploie avant et/ou après, et dégage un plan harmonieux. Cette découverte prend son origine aux points r et s , là où une pensée et une sensation se rejoignent ou se séparent.

Cette forme, rappelons-le, peut être une vie considérée soudain comme étant exemplaire (cf. hagiographie et vies des hommes célèbres), mais aussi une région, un bâtiment, une réalité matérielle, etc., l'histoire d'un peuple ou l'épopée d'un héros. Temps de gloire ancien et à venir.

Les points r et s sont des points-relais - car la découverte de cette forme amène à lui donner une origine proche (passé proche) ou lointaine (passé lointain),

(c'est-à-dire depuis quand elle s'est développée et a "inondé" le réel de sa présence), origine de plus tournée vers l'unité ou la diversité, mais aussi à lui accorder une fin, un lieu de développement vers le futur (pp ; pl) unitaire ou diversitaire.



Si découvrir le présent d'une forme (r), son origine ou sa fin, renvoie à des points, donc à une fermeture ou un resserrement, alors que ces mêmes points peuvent être considérés comme des infinis (Dieu, nature, temps, immémoriaux...), donc le moment où la forme est à son comble, ce sera d'abord en raison d'une convention graphique mais surtout en considérant que ces points sont des points de bordure et que seule l'ampleur de la bordure compte, son périmètre, si bien que le point s'étend des deux côtés, disparaît en ce processus de dédoublement.

Toutes ces formes, d'ailleurs, n'iront pas jusqu'à ces points originels ou finaux, s'arrêteront bien avant, ne seront qu'une enclave ou une poche à proximité de r. La moitié du chemin sera parcourue, dirons nous, pour simplifier la représentation graphique. (Sinon, on posera que du point r aux autres points, la forme est un ovale s'ouvrant au mieux de la moitié d'un côté).

De même, pour s, du côté de la diversité, une modulation caractérisera cette forme (non plus perçue comme identique, mais comme se retrouvant ici et là), sous forme d'une moitié de huit ayant pour amplitude maximale la moitié d'un côté.⁵⁶

Un dédoublement peut s'étendre d'un passé vers un futur à travers les points-relais r et s, ce qui donne évidemment une amplitude à la forme remarquable et désigne des œuvres d'un souffle non moins remarquable (cf. Guerre et Paix, de L. Tolstoï, Discours sur l'Histoire universelle de Bossuet, IVe Eglogue de Virgile). Le futur y est annoncé comme une projection d'un plan ancien qui finit sa course et délimite les événements en cours.

Il y aura peut-être des cas où le dédoublement au point-relais oblique dans une autre direction, au lieu de rester dans le même axe de développement. La carte livre cette possibilité.

7. Ces déformations s'installent indifféremment sur les cases de la grille et vont former le paysage littéraire d'une époque.

Elles peuvent aussi se superposer, provoquant une complexité inextricable, que l'on perçoit lorsque des écoles artistiques s'affrontent et argumentent sur les mêmes faits (donc, la même case). Le relief en sera plus varié et intéressant, mais les influences plus embarrassantes. Les formes resteront elles-mêmes, sauf les altérations dues aux paries communes des entrecroisements. Une micro-analyse sera à faire, là où nous ne visons qu'une macro-analyse.

Une époque se déterminera grâce à l'emploi privilégié de certaines cases - même si quelques œuvres sont excentriques - et se visualisera par le remplacement en d'autres cases de tracés et de déformations (issues des articulations conceptuelles nouvelles, produites par la raison et l'imagination).

On remplace les chorographies nombreuses qui existent (descriptions d'œuvres par thèmes ou par dates ou par genres... lesquelles n'en finissent plus de signaler les variations, les particularités et les accidents), par une volonté cartographique - où chaque élément a une position à l'intérieur d'un système, et où une certaine représentation du réel est ainsi proposée (avec des continents et des océans entiers laissés vides, ou peu fréquentés).

L'œuvre n'est pas en cause ni dans sa valeur ni dans son succès ni dans sa création (cf. Livres I et II) mais seulement la forme de réel qu'elle articule de façon à rendre la carte plus valide et la littérature plus efficiente.

Nous avons déjà écrit que le domaine du littéraire jouxtait celui du Réel, du Mythique et de l'Expressif et devait les affronter pour s'en garder - ou les envahir pour les renouveler et simplifier. (cf. Livre II). La carte littéraire correspond à un autre aspect : on ne considère plus l'œuvre ni le "milieu" dans lequel elle naît, (milieu fragile, fluctuant, soumis à des pressions et à des pertes) ; on considère l'activité littéraire génératrice d'un espace qui nous sert "d'écran" positif (et incomplet sans cesse) et dont les déformations livrent certaines qualités invariantes du réel. L'œuvre

⁵⁶ Toutes les formes ne sont pas dessinées: il y en a 16, autant vers le futur que vers le passé, autant en unité qu'en diversité.

à la fois confirme la déformation et rétablit la relation avec le réel en assurant, entre les deux images, l'homéomorphie.

De ce rétablissement et de ces modes, nous n'avons pas parlé car l'œuvre est ici ambiguë : elle déforme en tant qu'expression de l'articulation et par une autre déformation cette fois-ci créatrice corrige l'excès d'une articulation nouvelle ou l'évanouissement progressif du réel d'une articulation ancienne, si bien que de ces deux façons, il y a homéomorphie : la déformation de la déformation est l'œuvre. En inaugurant sur une autre case, une autre articulation (par pincement, courbure, dénivellation, ou redoublement), elle assure à la carte littéraire de quoi correspondre au réel, quoiqu'elle le fasse elle-même en opposition à ce qui était dans les autres cases. Mais en restant sur la même case, elle peut renforcer la déformation encore vacillante, épaissir le trait du tracé, donc l'affirmer face à une autre antérieure. (Les défauts de ces deux cas sont similaires : aller ailleurs c'est peut-être retrouver une vieille "ornière" commode ; rester sur place, c'est peut-être creuser l'ornière. Seule une connaissance de la carte décidera de l'urgence).

L'œuvre n'est plus qu'un chemin, un déplacement, et nous oublions le mécanisme qui la maintient, le dynamisme qui la propulse, ses pièces constitutives et son fonctionnement ; elle génère un espace qui ne lui est plus propre, mais où la pensée peut aller tant il est maintenant abstrait.

8. La superposition des différents tracés fait apparaître une occupation plus dense vers l'axe vertical central de chaque case, puisque c'est là que se situe le présent. Or la déformation ne s'étend pas d'une case à l'autre étant donné qu'il s'agit d'un régime différent ; l'incitation provoquée par la présence d'une déformation dans la case voisine, engendrera peut-être une déformation mais d'une nature différente.

Le problème est d'établir un lien entre ces différentes déformations, pour achever le pourtour d'un paysage littéraire d'une époque, car l'aire saisie entre ces deux déformations signalera le champ balayé par la conscience et les mentalités de cette même époque. Entre des falaises ou des rivages, accidents de la carte, il y aura une zone moyenne, plus ou moins étendue, faite de "non-dits", de ce qui semble normal et sans intérêt, proprement courant, jusqu'à ce qu'une nouvelle carte se dessine.

Nous lierons ces déformations mises en différentes cases (sauf les pincements qui sont des îles, à l'extérieur) par des lignes droites imaginaires complétant et définissant la carte.

Ces lignes auront le statut de "sphragides", figures géométriques simples dont se servit Eratosthène pour achever les pourtours de la carte, là où les informations lui faisaient défaut.

Elles dessineront ainsi des figures géométriques approximatives entre des tracés d'origine différente. Rien de plus ne pourra être obtenu. Cela correspondra à d'anciennes déformations s'aplanissant - où peuvent se situer encore de nombreuses œuvres, alors que la déformation nouvelle se caractérise toujours pas sa force d'attraction et de répulsion.

9. L'établissement de ces cartes nécessitera encore du soin : désignation de l'articulation, regroupement d'œuvres, conventions à définir (quelle épaisseur de tracés d'un mode articuloire selon le nombre d'œuvre s'en servant ? Usage de quelques œuvres exemplaires, polarisant l'attention ?) Le dispositif ici proposé peut même paraître difficile à manier, voire inutile, sauf qu'il est un cadre formel permettant d'appréhender les résultats de l'activité littéraire. Cette dernière en déformant le réel, en donne une "image", ou mieux dégage diverses invariances.

Grâce à ces cartes, on pourra classer ce que l'œuvre fait surgir du réel, selon l'implantation des articulations (entre R et I) et selon les quatre modes articuloires (pincement, courbure, dénivellation, dédoublement). On saura même l'état de renouvellement de l'activité littéraire, si l'implantation des articulations est toujours la même ou si le mode articuloire est lui aussi le même, ou bien s'ils varient. Certains secteurs délaissés renseigneront en outre. Or, ces "déformations" du réel par le littéraire livrent au moins une façon de voir le monde (explicative d'un rapport au monde). C'est aussi une approche de l'essence du réel (invariances qualitatives de l'ordre de la rupture d'équilibre : voir infra).

10. Articulation-mode articuloire :

La durée d'existence d'une articulation est limitée par l'emploi des quatre modes articuloires. Elle s'achève une fois qu'elle les a parcourues.

Si elle disparaît avant de les avoir parcourus toutes les quatre, on dira que certaines voies sont restées non-empruntées. Quelques tentatives existeront peut-être : ces œuvres-là seront des "curiosités".

En fait, il suffit qu'une œuvre soit pleinement réussie pour que le mode soit saturé. Plusieurs faits révèlent ces œuvres : un succès réparti dans les trois bassins critiques, les imitations qu'elle nourrit, sa composition interne ($p(s) = s$). Cf. Livres I et II.

Une articulation est rarement seule, mais elle entre en concurrence avec d'autres (plus anciennes ou contemporaines).

Limitation : il ne peut y avoir plus de 9 articulations simultanées en raison des neuf cases disponibles. En réalité, elles s'attirent (se poser en s'opposant) et une stratégie s'en déduit : l'articulation tend à envahir les quatre modes et s'en trouve repoussée et confinée à un seul, lieu d'une première installation, et selon sa vigueur, tente d'investir les autres.

L'ordre des modes est, logiquement, le suivant : pincement (1), dénivellation (2), courbure (3), dédoublement (4). Unification de plus en plus englobante. (Ex. : le romantisme : l'homme rencontre la nature ; sentiments exacerbés ; recherche d'idéaux ; perspective historique).

Les articulations se succèdent et se remplacent parce qu'il y a usure. On le voit grâce aux "au-delà" qu'elles proposent, véritables passages à la limite révélateur de leur cohérence et force attractive (cf. B. 19). L'une engendre l'autre, ne serait-ce que par opposition, mais aussi par déplacement (l'implantation souveraine dans une case impose d'aller coloniser une autre case) mais il y a moins enchaînement que glissement conjoncturel.

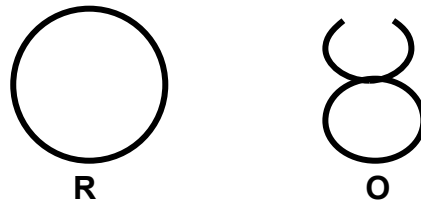
D. Invariance fondamentale révélée dans le réel :

1. Sur la carte littéraire, l'œuvre laisse la trace de l'articulation (de son mode) qui a cours, tandis que de son côté, elle rétablit avec le réel une image homéomorphe.

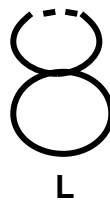
En effet, l'articulation littéraire est une déformation qui s'écarte, se coupe du réel, et prend sa forme, après avoir rompu avec le monde (limitation du logos). Pour que son image rétablisse avec le réel une quelconque ressemblance, il faut l'œuvre qui, par ses personnages et ses aventures, ses lieux et ses images, montre que l'articulation peut "s'incarner"⁵⁷, se visualiser, avoir une correspondance dans le réel. Ce que l'œuvre ajoute, n'illustre pas mais est vraiment un complément, une "couture" entre réel et articulation littéraire. La tentation romanesque de certains philosophes contemporains s'explique par le besoin d'aller vers le réel, après l'articulation, au moyen de l'œuvre ; sinon, on observe des épigones opérant le lien à leur place). Cette "couture" est le corps de l'œuvre dont les Livres 1 et 2 ont traité.

2. C'est par un autre dispositif que celui de la carte littéraire que l'on peut rendre compte à la fois de la double déformation (celle de l'articulation sur la carte, celle propre au réel) et du prolongement créé par l'œuvre.

Soit R (le réel) de forme circulaire et L (littéraire) de la forme d'un 8 ouvert. Cette ouverture ou incomplétude traduit le fait que le logos ne s'achève jamais et ne peut retenir totalement le monde.



Pour que R et L soient homéomorphiques, il faut adjoindre à L un arc de cercle complétant son 8 : ce sera l'œuvre (O).



De sorte, tout "point" dans R a son image dans L+O.

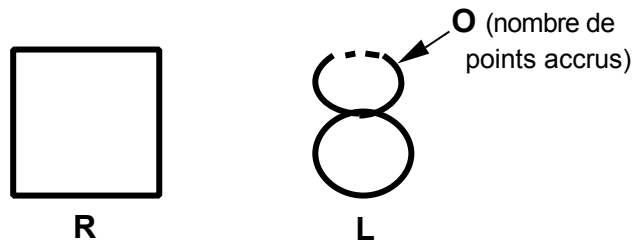
⁵⁷ La conscience que l'auteur a de l'articulation est plus ou moins vive. C'est ce qui donne à son oeuvre son caractère plus ou moins engagé.

R se transforme et prend la forme d'un carré : la croyance (scientifique, religieuse, morale) dominante l'a amené à cette nouvelle forme (carré ou autre, peu importe). Deux possibilités s'offrent à l'œuvre.

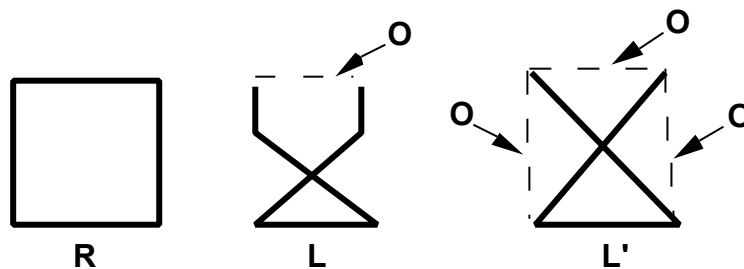
1) Si L conserve même articulation :

a) - accentuation de la forme en cours (l'œuvre conforte le mode articulatoire ; ici un "8" renforcé).

Conséquences : l'écart entre R et L s'accroît ; l'art est autoréférentiel ; et surtout l'espace circonscrit se rétrécit, tant par le tracé ajouté que par la fermeture adjointe par l'œuvre. Elle s'ajoute à d'autres, réduisant les interstices encore libres.



b) redressement de la forme de façon à ce qu'elle ressemble à celle du réel (ici le 8 va devenir plus ou moins un carré ; pour nous, la courbe, par exemple, peut devenir pincement si elle est brisée en deux segments, ou se dédoubler si elle est symétrisée...)



Conséquences : il y a habillage, modernisation. L'art tend à redire le réel, à l'intégrer et le domestiquer dans ses cadres symboliques.

2) Si L adopte une nouvelle articulation :

a) - même redressement de la forme de façon à ce qu'elle ressemble à celle du réel (cf. supra).

L'emploi d'une nouvelle articulation ne change en rien le problème, si ce n'est que la nouveauté possède une énergie qui accélère le processus de redressement (condamnation sévère de l'archaïsme précédent)

b) adjonction d'une autre forme plissant à son tour le réel, et lissant sur L la forme précédente. Imaginons la forme d'un triangle: R doit s'en approcher et L oublier sa forme en 8.



Conséquences : le réel semble ne pas encore exister suffisamment pour répondre à L+O ; les œuvres paraîtront invraisemblables, fausses... Le littéraire résistera à la nouvelle forme, et la "couture" des œuvres sera rendue difficile.

Ce dernier cas est le plus intéressant. Dans l'adjonction, on découvre que l'articulation nouvelle, par suite de l'œuvre, se met en désaccord avec le réel ainsi qu'avec l'espace littéraire.

Une double opposition s'établit : le réel n'a pas livré ce qui appuie cette nouvelle saisie en quantité suffisante pour que se fasse une adhésion ; le littéraire résiste à cette déformation nouvelle qui corrompt son ancienne forme, et oppose des résistances (traditions, autorités)⁵⁸.

Autre définition de l'articulation :

manifestée à une époque, ensemble de connotations propre à un groupe ou à une classe d'âge (cf. Martinet : "culture" d'une époque).

3. L'articulation se révèle grâce à l'œuvre sous l'aspect du mode articutoire dans le cadre de la cartographie littéraire.

Troisième moment : la forme complétante que prend l'œuvre est l'autre versant à entrevoir.

Voici les données : soit un Réel (articulé par L, ou par d'autres domaines, ou alors "plat") ; puis un état de la carte littéraire. entre ces deux états, l'œuvre faisant que L soit homéomorphe à R : pour cela, un ensemble de parcours d'ajustements (si R est un cercle et L un anneau ouvert, l'œuvre tend à fermer l'anneau). Ces parcours ont lieu par rapport à L.

Or on sait qu'il y a soit accentuation, soit redressement, soit adjonction.

Accentuer suppose des entrelacs plus serrés (souplesse, nuances).

Redresser suppose des volutes et des tores (revirement).

Ajouter suppose des noeuds (heurt et rapprochement).

Cela se reflète peut-être dans la construction même de l'œuvre : goût pour la forme ; renversement de sens ; tensions confuses.

Enjeu combinatoire : le Réel pouvant être "percé", "courbé", "dénivellé", ou "dédoublé", le Littéraire de même, on considérera ces deux classes : a) R et L ont

⁵⁸ Nous avons choisi les formes cercle, carré, triangle, quoique pas pincement, dénivellation, courbure, dédoublement, soient les modes articutoires adéquats. Mais cela revient au même. R et L s'articulent selon ces modes.

même forme et sont couplés (tous deux "pincés" etc.) ; b) R et L sont disjoints quant à la forme (R "pincé" et L "courbé" par exemple), soit 12 possibilités.

Enfin, à chacun de ces cas, l'œuvre aura à choisir trois types de parcours (entrelacs, volutes, noeuds). (Même si R et L sont de même forme, l'œuvre assume son complément).

Ce dispositif peut être amélioré. L'heure est à se demander quel est le résultat de telles déformations effectuées par L sur R. Qu'apprent-on, par l'activité littéraire, du réel ?

4. "Analysis situs" : (ou topologie)

Dixit H. Poincaré. Soit 3 points a, b, c, sur un cercle de nature élastique ; exerçons une tension qui transforme ce cercle en carré. Malgré la différence des figures, a, b, c restent dans le même ordre. Propriété invariante nommée "continuité"

Toute topologie est recherche d'invariances qui permettent d'obtenir un quelconque continuum. Même lors de discontinuités qualitatives, l'existence des catastrophes thomiennes assume cette tâche. En d'autre cas, la notion de "symétrie" portant d'abord sur des caractéristiques physiques d'un objet, puis sur des lois propres à certains phénomènes (ne se ressemblant pas), est activée à cette fin. Aussi voit-on dans l'approche statistique, le souci par des tables de fréquence obtenues, de cerner quelque continuité. Sans elle, la science s'effondrerait : la recherche de constantes, de prédictibilités, d'invariances, de fréquences, d'enchaînements, quel que soit son domaine, la fonde.

Les propriétés du réel se dégagent grâce à différents dispositifs conceptuels (semblables à nos articulations) que l'analyse (semblable à l'œuvre) achève en nommant les invariances retenues. Toutefois, l'analyse "surprend" une propriété jusque là inconnue, là où l'œuvre ne constate ni ne généralise mais "ajoute" ce qui manque. La critique, seule, désignera ces propriétés (mais quelle critique?)

Toute la difficulté est de dire l'"invariance" que dégage le littéraire en tant qu'activité usant de déformations. S'agit-il même d'une invariance?

Comment, par le Littéraire, dire qu'un fait en entraînera un autre (causalité), que tel cause amène tel effet (déterminisme), que telle probabilité existe... ? En est-ce même l'intérêt ?

La notion de "continuité" prise dans toutes ses acceptions, est inopérante pour le Littéraire. Mais alors son opposé "le discontinu" vaut-il mieux ? Non, car l'articulation et l'œuvre ont une cohérence et ne pourraient alors se justifier d'avoir une emprise sur le réel si ce dernier était totalement "dérégulé", indicible par son désordre même. L'invariance que dévoile le littéraire dans le réel est d'une autre nature : il ne cesse de dire que le réel brise les symétries, organise l'écart, permet de nouvelles symétries.

Si la perspective scientifique est horizontale (marquée dans son essence par la succession), la perspective littéraire (artistique ?) est verticale : le réel est un noeud d'où partent des parcours divergents, même s'ils sont parallèles et quasi-ressemblants.

L'activité littéraire aura beau retrouver des symétries partielles, il restera du réel que A peut toujours engendrer, en place de A, B. (Jamais l'adage "aux mêmes causes, les mêmes effets" n'est possible).

Et c'est le propre de l'œuvre de dégager et de dire ce qui, dans le réel, organise l'écart et non pas d'être l'écart. Les "lois" que l'œuvre découvre sont bien des invariances, à savoir celles qui fondent la différenciation. Il ne s'agit pas de nier les répétitions, d'aller vers le particulier absolu, mais de montrer que le réel présente des "plans" (oubliés, renouvelés, construits) organisateurs d'écarts nouveaux.

De ces écarts, naissent des symétries, mais ils sont comme le lieu où les chemins bifurquent et peuvent bifurquer. L'œuvre montre que le lieu⁵⁹ existe, n'est pas illusoire, et, à partir de là, reconstitue entre les éléments écartés, des tables de reconnaissance.

Ce qui intéresse la science, c'est intégrer dans une suite deux faits dissemblables ; ce qui vaut pour la littérature, c'est de retrouver l'endroit où ces deux faits se sont dissociés, moins pour remonter à l'origine que pour les rendre co-présents l'un à l'autre. Ce n'est donc pas tant l'originalité, l'Unique que recherche la littérature, que de décrire cette propriété du réel de permettre l'original, d'avoir sans cesse des espaces internes de séparation (qui n'ont rien à voir avec une combinatoire d'éléments divers car l'idée de combinaison suppose des continuités s'assurant de diverses façons), de se laisser habiter par des vacuosités potentielles attendant de l'œuvre leur mise en évidence.

Que l'œuvre fasse usage à l'intérieur d'elle-même de "régularités" n'a rien à voir avec ce processus plus général et externe. En fin de lecture, le lecteur sait que le réel a laissé échapper une trajectoire nouvelle, et il peut s'interroger sur cette capacité à le faire, et considérer avec l'œuvre d'où elle provient.

Prenons l'exemple suivant : une approche sociologique montrera que tel individu vivant dans tel milieu aura plutôt tel comportement, telles chances, ou même telle solution de refus de son milieu. L'approche d'un romancier (Balzac) notera comment tel milieu produit deux destins différents (Eugénie Grandet, et son père) ; du milieu même, il y a place pour la dissimilarité. Le sociologue lie, assure un continuum ; le romancier creuse le lieu de la séparation, renvoie le discontinu à ce lieu idéal, si bien qu'il unifie aussi le discontinu mais de façon verticale en raison de ce plan nouveau qui ordonne ses éléments de façon différente sur ses deux faces, et que le Littéraire vient de découvrir dans le réel. Le discontinu est renvoyé à un lieu idéal séparateur, ce qui est encore une manière de créer un déterminisme d'un métaniveau où y ne suit pas x (engendré, causé, relié) mais subit comme x une transformation quoique les effets soient différents.

Soit ce schéma :

⁵⁹ Même si deux objets sont semblables en tout, il y a au moins pour les séparer le lieu où ils sont. (Argument de logique selon R.Carnap).



Car, s'il y a dans le réel des possibilités d'enchaîner, il y a aussi des possibilités de séparer, même si enchaînements et séparations aboutissent à des créations dont le but est d'organiser des concaténations d'éléments ; les unes sont horizontales bifaces et dévoilent des tracés sur chaque face convergents en certains points ; les autres verticales bifaces dénoncent des trajectoires s'écartant ou disparaissant (en pointillés). Convergences de l'horizontal, hauteurs inachevées du vertical.

5. On peut estimer que certains lieux de séparation ont mieux été étudiés et montrés par le Littéraire que d'autres. On peut aussi penser que rien n'achève cette activité, en vertu de l'infinité même du réel, si ce n'est la découverte d'un espace vide, cadavérique, primitif (celui d'avant le langage, espace brutal, non représentable par les mots, ni même représenté) : dans ce dernier cas, le réel n'autorise plus aucun écart, il est vide.

Mais sinon, il y a mille et un lieux non pensés⁶⁰.

Pourquoi J. César et Alexandre me sont comparables, et non le même J. César et l'actrice B. Bardot ? L'activité littéraire n'a pas dégagé le lieu commun d'où ces destins divergent et se ressemblent. L'articulation est capitale dans la connaissance de ces lieux qu'elles découvrent être le milieu, l'enfance, la chance, la valeur, l'amour... etc. Que l'on parle d'un groupe ou d'un individu, le Littéraire visera à dire d'où vient cette différence (et ses affinités avec d'autres ensembles) et on nommera le lieu avec plus ou moins de paramètres, qui en assureront la complexité et l'intérêt.

Certains "lieux" sont balayés, étant sans ancrage. D'autres perdurent. Ces armatures abstraites ont une incidence dans le regard jeté sur la matière : ainsi, l'idée d'une harmonie du Monde (soit un lieu de séparation équitable et ordonnée) a conduit à l'étude des cristaux (XVIIes.).

6. L'invariance du réel ici définie comme une possibilité d'écart, permet aussi la notion de symétrie. En séparant deux domaines selon une quelconque axialité, on obtient de pouvoir les comparer et de noter de leurs éléments leur nombre, leur ordre, leur position et les changements relatifs opérés : disparition, fragmentation, extension, inversion, fusion, etc.

En créant un nouveau lieu d'écart, de nouvelles symétries sont possibles, d'abord minimales, puis partielles, enfin excessives.

⁶⁰ Cela fait penser aux classifications inventées par Borgès, et qu'il prête à la pensée chinoise, à propos des animaux (il y a des animaux appartenant à l'Empereur, les animaux embaumés, les animaux apprivoisés, les animaux innombrables, etc...). Soit autant de plans séparateurs.

Lorsqu'un récit est repris, il faut comprendre que le récit premier a servi de lieu d'écart : il a été lové dans le réel, pour engendrer du dissemblable, de nouvelles symétries entre les événements.

On comprendra que les lieux d'écart diffèrent, qu'il faut les classer selon leur nature et la nature de leurs dissemblances, l'étendue de leur écart, etc. Etude de ces bifurcateurs⁶¹ par l'œuvre qui en cherche l'origine (hasard, passion, circonstances...)- et la loi de développement (emboîtement, accumulation, déploiement...)

7. Possibilité d'écart - symétrie :

Le premier emploi - et peut être même son invention - du mot "sym-métrie" se trouve dans la tragédie grecque pour une scène de reconnaissance entre un frère disparu (Oreste) et une soeur pleine d'espoir (Electre) : Eschyle et Euripide l'utilisent pour signaler qu'une boucle de cheveux ou l'empreinte d'un pas sont de même "mesure" (metria) ou presque. Electre croit y reconnaître la trace d'une similitude familiale.

En fait, le réel livre là son invariance fondamentale : ces deux "boucles" aux mêmes volutes s'écartent l'une de l'autre ; le lieu de cet écart est posé sur le sol même ; le but n'est pas de dire que tout est différent, inanalysable, mais bien au contraire de susciter la curiosité, d'amener à une reconnaissance (nouvelles symétries à rechercher), de permettre une construction.

Sophocle, de son côté, en fait un visage temporel ("de même âge"): c'est lorsqu'Oedipe reconnaît dans un vieillard le berger qui l'a exposé dans un buisson, tout enfant. C'est un indice sur le chemin qui conduit Oedipe à découvrir qui il est (soit une symétrie parfaite : Oedipe est le fils de la reine ; ses deux identités se superposent).

Cette invariance du réel est une propriété active, elle incline à dégager des symétries supérieures. La littérature, en la dégageant, aide à une saisie du monde puisqu'elle reconstruit des symétries, à partir d'un sentiment de partialité et d'insatisfaction, naissant de cette propriété d'écart du réel. Le succès du mot "symétrie" auprès des philosophes et hommes de sciences montre aussi leur soin de multiplier les points de repère pour considérer le réel. Mais leur visée est de rendre l'écart insignifiant, et de lui présupposer une base (non phénoménale) unifié. Mouvement de désignation interne, là où le littéraire est dans la même direction que l'écart, se construit sur lui en édifice vertical (non exempt de symétries)

Les symétries construites sont, d'ailleurs, à comprendre comme le besoin de ramener un problème global à des situations locales exploitant les possibilités offertes par l'écart. Invention de régulations à partir de l'"anomal" au sein d'une théorie plus vaste l'acceptant.

(Illustration architecturale : un prince moghol perd sa femme aimée. Symétrie de son bonheur brisée, écart. Il entreprend la construction d'un mausolée blanc, et

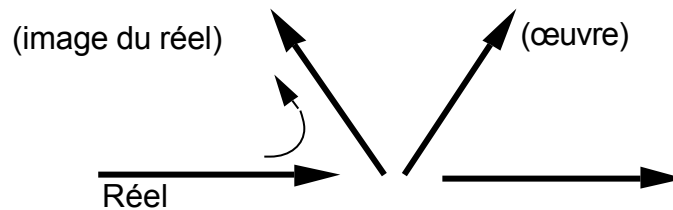
⁶¹ Les saillances définies au Livre II sont en soi des écarts (transgressions, passions, rêves). Elles stabilisent donc des lieux d'écart.

compte sur la rive d'en face, bâtir le même mausolée en noir. Symétrie parfaite d'une création artistique sur fond dissymétrique, et cette élévation ne cessant de rappeler l'écart, le "lieu" de la séparation. C'est le Taj Mahal).

8. Cette possibilité d'écart, propriété invariante du réel, découverte par le Littéraire, ne doit pas être comprise comme identique dans tous les cas. Les écarts sont divers, comme autant d'invariances lues dans le réel.

Les constructions verticales que dresse le littéraire et qui recréent des symétries partielles, peuvent servir à mesurer l'écart ; elles fondent un espace d'ouverture et en tracent les limites, que ce soit entre elles et le réel continu, ou entre elles-mêmes.

Cette espace d'ouverture a-t-il un sens ? D'un côté, il y a rebroussement du réel pour qu'il se dresse, de l'autre, l'œuvre lui faisant écho (plus ou moins).



(L'image du réel, ce réel rebroussé peut être une autre œuvre.)

On peut suivre les deux parcours (image du réel, œuvre) et voir le jeu de similitudes et de dissimilitudes qui existent entre eux. On peut aussi montrer la logique interne de ces parcours (ordonnancement du réel ; régulation de l'œuvre) et déjouer les isomorphismes (structuration parallèle de ces deux parcours).

Aussi important est de comprendre que l'espace ouvert - les figures sont à construire - à l'intérieur duquel plusieurs axes de symétries courent en fonction des deux rives - qui mérite un gradient d'ouverture- , loin d'être un vide, permet l'écoulement de la vie en de multiples directions (là où un enchaînement étroit enserrait le flux).

Le Littéraire assume une représentation de la genèse naturelle, mais quelle instance peut en codifier l'existence ?

Entre les deux mausolées du Taj Mahal, le fleuve aurait pu mirer leurs images et les mêler. Bien qu'il ait toujours été là, sa nature en est autre : il ne s'écoulait pas "entre", il coulait. Une forme lui est adjointe.

9. Or, certains essais pour repérer dans une œuvre les règles qui l'ont générée et lui donnent son organisation autoréférentielle (la poésie pour exemple majeur) au point d'aboutir parfois à l'idée que, comme la cellule, l'œuvre se pense (auto-organisation cellulaire), sont bien en peine de réaliser cet ambitieux programme, tant la complexité d'une œuvre dépasse tout effort de formalisation et d'itération constitutives. Pourtant, ces essais ont raison de suspecter des règles internes dont les variations et les anomalies à leurs directives apparentent l'œuvre à quelque système non-ergodique.

La deuxième difficulté se situe dans les maladroits rapprochements tentés avec le réel, dans la recherche, dans le réel d'une réplique possible, dans la visée d'une référence.

Poser, comme nous le faisons, que l'activité littéraire est déformatrice du réel (et non son image) résout mieux le problème. Cette saisie ne peut être exacte car ce n'est point le but. Elle permet de dégager du réel des propriétés (plan d'écart) intéressantes. Et l'image qu'elle donne de surcroît, est aussi illusoire qu'une autre.

Maintenant, il faut inverser le rapport : l'écart obtenu (que l'œuvre a instauré sans le savoir) aura reçu comme bordures d'un côté certains aspects que lui donne le réel, de l'autre celles offertes par l'œuvre. Il ne sera plus un fond, mais une forme saillante sur fond réel et littéraire. Il possédera comme "membranes" certaines complexités du réel et du littéraire. Plus épaisse sera sa membrane, plus la complexité le sera. Ce procédé doit permettre d'extraire l'information contenue dans l'invariance.

10. Quel est cet être féérique limité par de telles bordures ? Comprenons qu'il est d'abord un plan d'écart à l'origine ténu et infime (lieu lié à une déformation conceptuelle littéraire), "écart" devenant propriété invariante du réel, quoiqu'ainsi on puisse comprendre qu'il y a dérèglement.

Le réel dégage que deux faits liés par une causalité quelconque (rapport horizontal de continuité) sont aussi liés par un "lieu" qui les sépare (rapport vertical de séparation) et les relie à d'autres chaînages (que l'on peut comparer).

De "nombreux" prisonniers ont vécu au château d'If : suite ou liste d'individus purgeant une peine par suite d'un délit (cause) ; de ce lieu et de cette causalité, A.Dumas tire l'existence d'un héros injustement condamné, s'évadant et se vengeant, soit un écart naissant du lieu même et formant une suite nouvelle (verticale).

Or cette activité est capitale, ne serait-ce que pour créer des relations nouvelles. Certains faits reliés continûment, se basaient sur une erreur de plan. En creusant l'écart, le plan s'effondrait (cf. Le Grand Albert - XIIIe s. - "Si l'on veut devenir sage, que l'on prenne une pierre nommée chrysolite...")

Ce plan d'écart, donc solidifié et ayant pour proue une œuvre littéraire et pour poupe une image du réel ordinaire, peut donc se détacher de son contexte et on imaginera qu'il cherche d'autres sites où accoster. Comme il s'agit de propriétés invariantes du réel, on peut poser qu'elles sont discernables en d'autres lieux du réel. L'être féérique ainsi créé sera alors une invite à relire le réel, à construire une articulation conceptuelle pour dégager d'autres êtres féériques du même type. Son jeu consiste donc à être un modèle.

Or, nous connaissons les différents écarts possibles : ce sont les saillances des axes M, V, E (cf. Livre II) qui, toutes, traduisent par rapport à la continuité, une surenchère : transgressions sur l'axe mythique, passions sur l'axe de l'expressivité (bonheur), compensatoires rêveries sur l'axe V (celui du réalisme). Il y en a 7 pour chaque axe (soit 21 saillances).

Mais, nous les retrouverons ici par un autre raisonnement et dans un autre contexte. Les saillances ne sont plus des "butoirs" à l'activité créatrice, elles sont des configurations du réel, elles sont ses propriétés.

Et l'espoir sera de penser qu'en physique, en chimie, ou en biologie, (soit un certain réel spécifié), elles existent aussi, incluses dans le réel étudié, explicatives et susceptibles d'enfanter le calcul.⁶² Des tables de correspondances, ou plutôt, de conversion doivent leur donner droit d'accès et de séjour.

⁶² Si une oeuvre créée fonde la jonction de deux saillances (ou propriétés invariantes), alors le déploiement d'une forme réelle se fera de même. Accordons une valeur à l'analogie. Supposons: là où un dérèglement (par exemple cellulaire) s'observe, ce n'est pas l'écart à la norme qu'il faut considérer mais dire qu'il y a eu un lieu qui possédait une propriété qui, jointe à une autre, a donné cette apparition de forme (certaines sont dérèglées, d'autres immunisantes). La jonction peut l'expliquer et fonder un imaginaire, premier support à une théorisation. La complexité des oeuvres (selon les trois types de saillances et les règles de délitement) est suffisante pour qu'elle prépare à celle du monde vivant et matériel. Tout au moins, ce peut être quelque nouveau cheminement.