

Celui qui parle

Science et roman

Table des matières

<i>Entrée 1 : porte des sciences</i>	3
<i>Entrée 2 : porte des romans</i>	13
<i>Chevalerie : le récit divisé</i>	27
Ermites et pucelles.....	27
Allégorie.....	39
Regard dans le jardin d'Amadis.....	43
<i>La Prison d'amour</i>	47
<i>L'impossible charnière</i>	51
Perspective 1 : Simon Stevin.....	51
Celui qui ment. Le roman d' <i>Alector</i>	61
Image, signe, chose.....	70
La voix du mathématicien et l'inconnue des équations.....	72
<i>Les Angoisses douloureuses</i>	94
Interlude pastoral.....	102
<i>Clôture des images</i>	105
Perspective 2 : Vignole, l'image partout dans l'image.....	105
<i>L'Astrée</i> : encore des images.....	115
L'écriture raturée de <i>L'Astrée</i>	124
Une histoire de sémantique ?.....	127
« Il faut savoir que toutes les choses du monde se représentent réciproquement » : Charles Sorel.....	144
<i>Le narrateur effacé</i>	161
La vraisemblance et la catastrophe.....	161
Les effets de la parole.....	168
« Car j'ai donné un nom grec à un Africain ».....	171
Oresme : « Cet homme qui est porté avec le ciel ».....	177
Galilée : « Montrer le soleil à la Chine ».....	182
<i>Conclusion</i>	189
<i>Annexe : et après ?</i>	193
<i>LISTE DES OUVRAGES CITÉS</i>	204

Entrée 1 : porte des sciences

La science raconte des histoires. Ses textes sont des récits. En eux elle met en scène de pittoresques personnages, tous ceux qu'elle fait intervenir pour nous apprendre ce qu'est notre monde et ce que nous devons tenir pour la réalité. Les premières pages des *Éléments* d'Euclide campent les héros de la géométrie : le point, la ligne, l'angle, la figure, le cercle, le triangle, etc. Les propositions nous racontent leurs rencontres et leurs aventures. Il était une fois deux triangles ABC et DEF, nous dit la quatrième proposition du livre I, ayant les deux côtés AB, AC égaux aux deux côtés DE, DF, ainsi que l'angle sous BAC égal à l'angle sous EDF. Toutes sortes d'événements alors arriveront : les triangles seront déplacés, appliqués l'un sur l'autre. Et le lecteur découvrira en fin de compte que les bases de ces deux triangles étaient encore égales, et les triangles égaux à leur tour. Il y a dans cette petite histoire une intrigue qui se dénoue à la fin. Nous apprenons qu'un triangle est égal à l'autre comme le lecteur d'un roman policier apprend que le jardinier était le criminel.

Les récits des sciences de la nature nous parlent d'un autre genre d'êtres : non pas ces idéalités que sont les figures et les nombres, mais les composants de notre monde qui constituent la réalité : des atomes, des ondes, des trajectoires, des gènes, des fragments de l'espace-temps, des particules, des Pleuronectidés, des trous noirs, des virus H5N1, etc. Et là encore ces récits nous racontent leurs histoires. Dans les *Principes mathématiques de philosophie naturelle* de Newton, paraissent sur la scène de nouveaux protagonistes : les *vis insita* et les *vis impressa*, les forces centripètes, l'espace absolu. Newton nous raconte l'histoire de ce qui arrive à un corps quand une *vis impressa* s'exerce sur lui.

Bien sûr, tout cela n'est pas juste. Il s'agit même là d'une série de contresens sur ce qu'est véritablement un texte scientifique. Les textes en lesquels s'écrit la science ne sont pas le récit d'une histoire. Une histoire, comme celle des historiens ou celle des romanciers, a pour protagonistes des individus : tels hommes particuliers, en tel lieu. Dans *Montaillou, village occitan*, Emmanuel Le Roy Ladurie commence son récit en décrivant le lieu singulier et unique en lequel se déroulera l'intrigue : les sources de l'Hers, le plateau d'Aillon, la butte sur laquelle se dresse le village, l'étagement sous le château des maisons, des jardins et des cours « où s'ébattent illégalement les porcs », la rue recourbée qui descend vers l'église paroissiale. En ce décor se développeront les existences de Jacques Fournier, de Pierre, Béatrice et Béranger. Dans la *Maison du chat qui pelote*, Balzac ne décrira pas autrement le lieu de son action, au milieu de la rue Saint Denis, presque au coin de la rue du petit-Lion, où Augustine, M. Guillaume et Sommervieux croiseront leurs destinées. Tous ces noms, Jacques Fournier, Pierre, Béatrice, Béranger, Augustine, M. Guillaume et Sommervieux, sont supposés désigner chacun un unique individu, et le récit d'histoire ou le roman développe autour d'eux une séquence temporelle particulière, une succession d'événements dont il doit faire apparaître, d'une manière ou d'une autre une forme d'intelligibilité. L'historien et le romancier partagent ainsi pour une part les modes de leur narrativité qu'ils organisent autour de ces noms propres d'hommes et de lieux.

Mais le scientifique ne tient pas le même discours. Les noms qu'ils désignent sont rarement – au moins dans une science comme la physique – les noms d'objets particuliers. Il arrive qu'on trouve dans un texte scientifique un compte rendu d'expérience ayant la forme d'une

succession d'événements localisés et datés, racontés sous la forme d'une mise en intrigue. Mais le résultat de l'expérience n'appartient pas à cette intrigue. Le Boson de Higgs dont on fit la rencontre un beau jour de 2012 au LHC de Genève, n'est pas un individu. Il existe dans le récit de la science comme un concept que l'expérience singulière a validé, et qui s'insère dans un réseau d'autres concepts. C'est d'eux que parle le discours scientifique à travers ses expériences qui peuvent être ici et maintenant.

La situation du texte mathématique n'est pas meilleure de ce point de vue. D'abord, le récit historique ou fictionnel sépare deux fonctions que nous ne pouvons pas distinguer de la même manière dans les mathématiques : description et narration. La manière dont un objet, un lieu, un paysage ou la chevelure de l'héroïne se révèlent au lecteur renvoie à une temporalité qui est celle de la voix narratrice dans l'ordre qu'elle choisit de donner à la révélation progressive des choses ; tandis que la suite des événements du récit déroule le temps de ce que les théoriciens du récit nomment la diégèse. Or, à ces deux triangles dont le géomètre explore les propriétés pour parvenir au terme de ses démonstrations à leur égalité nécessaire, arrive-t-il vraiment une suite d'événements, ou tout cela est-il simplement la description par le mathématicien de ce qu'il y a depuis toujours en ces figures ? Ces lignes supplémentaires qu'il trace sur elles, sur quel versant se trouvent-elles, événements narrés ou propriétés décrites peu à peu ? Évidemment, la réponse n'est pas immédiate et dépend des positions philosophiques que nous pouvons avoir à l'égard des objets mathématiques et de l'indépendance de leur existence à l'égard de nos constructions.

Il faut aller plus loin. Quand le traité des *Éléments* d'Euclide nous parle des triangles, il ne nous raconte pas les aventures d'un être dont l'existence aurait la même évidence que celle de Napoléon ou même de Jean Valjean. En fait, nous ne pouvons pas dire une fois pour toutes de quoi nous parle le texte d'Euclide. Les mathématiques après Euclide n'auront pas cessé de réinventer ce que sont les objets de la géométrie, un point, un cercle, une ligne, un triangle, depuis la théorie ancienne des grandeurs jusqu'aux fondements, à partir du XIXe siècle, de presque toutes les mathématiques sur l'arithmétique, et enfin aux différentes théories des ensembles et des catégories. Ce qu'est pour nous un triangle, et donc ce qu'il est véritablement, de cette vérité dont la science vivante est seule juge, n'est pas ce qu'il était pour Euclide mais nous apprend qu'Euclide d'une certaine manière ne savait pas de quoi il parlait et que ce qui reste vrai dans son discours, et en particulier dans cette quatrième proposition du livre 1, ne l'est que parce que nous donnons aux mots qui étaient les siens leurs objets véritables et méconnus de lui. C'est en vérité hors de son récit, et dans cet autre récit qui est celui de la science d'aujourd'hui, que nous pouvons apprendre ce qu'est la référence des termes du texte d'Euclide. Un texte mathématique ne se referme donc pas sur une scène donnée une fois pour toutes. Il ne nomme pas des objets qui auraient la même épaisseur immédiate que les personnages de l'Histoire ou des romans.

Et pourtant cette différence n'est peut-être pas si importante. Tenons-nous simplement à la surface des choses. Le texte scientifique a beau relever d'une tout autre structure que le roman ou le récit historique, il y a en lui des noms qui semblent désigner, des propriétés qui semblent s'attribuer à ce que désignent ces noms, des relations affirmées. Les événements qui arrivent au triangle ne relèvent d'aucune temporalité, mais ils se disent comme si tel était le cas. Il n'existe peut-être pas des êtres tels que des forces de Coriolis, des accélérations instantanées, des nombres ou des triangles. Mais le texte scientifique se déploie et va de phrase en phrase en jouant à associer à ces noms d'autres mots qui ont l'air de qualifier ce qu'ils désignent. Ils explicitent ce qu'il y a dans leurs phrases comme le ferait un récit qui se propose de préciser qui est et ce qu'a accompli un certain Jean Valjean et ce qui lui est arrivé. Les récits scientifiques jouent à un jeu de langage qui partage pour une part – mais pour une part seulement – ses règles avec ceux de l'histoire ou du roman. Ils en reprennent les formes d'explicitation.

Wittgenstein nous a appris à nous méfier de tout discours qui viserait à chercher sous la surface d'un texte un autre récit caché qui se présenterait comme sa structure profonde. Il n'y a pas, sous le récit obvie de la science, un autre récit qui serait celui de son monde de référence. La théorie des ensembles ou la logique des fondements n'a pas découvert sous le discours qui parle des nombres, le monde en lequel serait révélé ce que sont véritablement les nombres. Elle a simplement inventé un nouveau jeu qui consiste à ajouter aux règles qui nous permettaient jusqu'alors de parler des vieux nombres de nouvelles par lesquelles nous pouvons prolonger notre discours en le transformant en des formes inédites¹. Elle a changé en les prolongeant les modalités de l'explicitation mathématique.

De ce point de vue, le récit mathématique peut bien reprendre certaines de ses formes au discours narratif tout en s'en distinguant profondément. Le fait que ses noms aient seulement l'air de désigner comme nos narrations familières des sortes d'individus lui permet d'autant plus de reprendre le jeu de ces autres récits et d'en faire briller les pouvoirs. Et de ce point de vue, c'est bien du roman plutôt que du récit historique qu'il est possible de le rapprocher, dans la mesure où le roman participe en vérité du même jeu incertain que le récit scientifique. On sait à quel point il est difficile de penser le statut des phrases du discours fictionnel, et leur nature ou non référentielle. Du fait de l'ambiguïté de leur statut, les phrases du roman peuvent jouer de l'indétermination de ce dont elles parlent. Un roman policier peut nous raconter l'histoire d'un enquêteur qui tente de découvrir l'auteur d'un meurtre, et nous révéler à la fin que l'enquêteur était le meurtrier. La longue description d'une scène domestique peut s'avérer celle d'un tableau ou d'une tapisserie. Par là, le romancier fait basculer la croyance du lecteur en bouleversant la nature de ce que semblaient désigner jusqu'alors les termes du récit. Une telle opération est interdite à l'historien. Lequel d'entre eux se permettrait de raconter l'histoire d'un homme qui a remporté de grandes batailles en Europe après la Révolution Française et se prénomait Napoléon, pour nous apprendre à la fin de son récit que son personnage était un aliéné de l'Hospice de Charenton, quelque réel et historique qu'il ait été ? Le lecteur attend justement que l'historien fixe d'emblée la référence de ses noms, et dissipe ce genre d'ambiguïtés. Le récit scientifique, et en particulier le récit mathématique, relève donc d'une grammaire qu'il partage en partie avec celle du romancier et non avec celle de l'historien. Dans le texte d'Euclide, la nature du triangle ou du nombre demeure suffisamment incertaine pour que d'autres textes, plus de deux millénaires plus tard, soient susceptibles de nous raconter que ces derniers n'étaient en rien ce qu'on pouvait alors penser, et nous proposent divers scénarios alternatifs incompatibles et en conflit l'un avec l'autre sur ce qu'ils sont. Cette indétermination et cette possibilité de renversements fait partie des événements essentiels de l'histoire des sciences. Aux écritures du texte scientifique, un beau jour un autre texte ajoute de nouvelles phrases qui font tout d'un coup pointer ces vieilles écritures vers de nouveaux êtres, en changeant les formes de leur explicitation. Et c'est pourquoi, dans la science et dans le roman, nous rencontrons des termes qui semblent désigner des êtres ayant une certaine forme d'existence, le comte de Monte-Cristo ou la force d'attraction de la Lune sur la Terre, et nous maintiennent néanmoins dans l'incertitude quant à la question de leur référence. Ainsi, c'est précisément du fait de l'incertitude quant à ce que ses récits désignent – s'ils désignent quelque chose – que la science rencontre le roman, et non malgré cette incertitude.

Prenons désormais un exemple un peu plus austère, qui nous occupera quelques pages : que s'est-il passé dans l'Analyse mathématique entre le XVIIIe et le XIXe siècles, qui a donné lieu à une toute nouvelle pensée de la fonction au sens mathématique du terme ? Chez un mathématicien comme Euler à la fin du XVIIIe siècle, l'Analyse est déjà devenue théorie des fonctions. Dans son *Introduction à l'analyse infinitésimale*, le propos commence par

1 « Russell nous enseigne donc un autre calcul pour parvenir de 2 et 3 à 5. Et cela vaut encore quand nous disons que le calcul logique n'est jamais qu'une frange accrochée au calcul arithmétique. » (Ludwig WITTGENSTEIN, *Remarques sur les fondements des mathématiques*, traduit par Marie-Anne LESCOURRET, Paris, France, Gallimard, 1983, p. 139).

« l'explication des différentes sortes de fonctions »². Mais une fonction n'est en rien comme elle l'est pour nous une correspondance entre deux ensembles. La théorie des fonctions s'appuie sur une division des quantités en quantités constantes et quantités variables. Les quantités constantes ont une valeur déterminée. Tels sont les nombres de toutes espèces, que l'on peut représenter par les premières lettres de l'alphabet. Une quantité variable est au contraire « une quantité indéterminée ou, si l'on veut, une quantité universelle, qui comprend toutes les valeurs déterminées... Il en est la quantité variable comme du genre et de l'espèce à l'égard des individus »³. La fonction sera alors la combinaison suivant les opérations de l'arithmétique et de l'algèbre de quantités constantes et variables : « une fonction de quantité variable [c'est-à-dire ici d'une variable] est une expression analytique composée de quelque manière que ce soit de cette même quantité et de nombres ou de quantités constantes »⁴. Ainsi, la fonction est donnée tout entière comme expression. En tant qu'expression, elle est elle-même une quantité, une quantité complexe formée à partir d'autres quantités. Elle a ainsi une existence qui la lie de manière essentielle au langage en laquelle elle est donnée. L'expression analytique de la fonction établit un système de rapports entre une quantité variable et des constantes ou des nombres : les différentes formes d'expression définissent ainsi autant de fonctions, polynomiales : $a+bx+x^2$; rationnelles : $\frac{ax^2+bx^7}{c+2dx^3-ex^4}$; multiformes, comme celles formées pour Euler à partir des racines $\sqrt{6bx^3+4cx-a^2}$; ou données par des expressions infinies, sommes ou produits.

Si l'expression ne comportait aucune quantité variable, et seulement des constantes ou des nombres, elle désignerait un nombre. Elle le ferait en montrant dans ce nombre un système de relations avec d'autres nombres qui fait apparaître une manière de le produire à partir d'eux. Elle donnerait à voir ainsi, replié dans le nom du nombre, que l'expression constitue ce système de rapports qui est en lui. Écrire $2a$ avec $a=5$, c'est désigner 10 en le décrivant comme le double de 5. À partir du moment où intervient une quantité variable, l'expression se trouve pourvue de généralité. $2x$, c'est : le double d'un nombre. Déterminer la variable conduit à produire un autre nombre, mais tant que la variable reste indéterminée, demeure seulement pour le mathématicien de l'âge classique le système de rapports entre quantités auquel l'expression donne accès. La fonction est ainsi elle-même, comme la définit Euler, une quantité variable et donc indéterminée. Elle a donc le même statut dans le discours du mathématicien que celui d'une expression du langage ordinaire avec un terme général : la maison d'un homme, le centre d'un cercle, la poignée d'une porte, chacune de ces expressions renvoyant à un objet défini par ses relations déterminées à un être indéterminé, ou déterminé de manière générale comme homme, cercle ou porte, l'objet désigné par l'expression héritant de cette indétermination.

De semblables expressions de notre langage relèvent sans aucun doute d'une analyse grammaticale et logique. Mais celle-ci ne concerne pas le mathématicien du XVIIIe siècle. Une fois l'expression fonctionnelle identifiée dans son contenu, sitôt mise en évidence sa nature dans le jeu du général et du déterminé, il n'y a ainsi pour Euler au fond plus rien à dire, et il ne reste qu'à calculer, d'un calcul qui est tout entier la transformation de cette expression dans une autre, son développement, sa mise en série infinie⁵, et rien d'autre que cette transformation, faisant apparaître une même quantité sous plusieurs formes différentes, variant les énonciations pour parler autrement de la même chose. Le lien qui attache les symboles de constantes et variables dans la fonction aux objets propres du mathématicien n'a

2 Leonhard EULER, *Introduction à l'analyse infinitésimale*, traduit par Jean Baptiste LABEY, Paris, France, Chez Barrois, 1796, p. 1.

3 *Ibid.*, p. 2.

4 *Ibid.*, p. 3.

5 Les chapitres IX et X de l'ouvrage d'Euler sont ainsi consacrés au développement en produits et sommes infinis des fonctions trigonométriques.

pas plus à être interrogé dans son discours que la relation qui donne leur signification aux mots « cercle » ou « triangle » dans le discours du géomètre, ou le rapport du mot « Lion » à la chose pour le zoologue. Le mathématicien a simplement besoin de fixer cette signification au début de son discours, au seuil de son travail mathématique.

« La maison d'un homme », « le centre d'un cercle » : à la fin du XIX^e siècle, Gottlob Frege pourra précisément faire l'analyse de semblables expressions en s'appuyant sur de nouvelles distinctions : signification et référence ou dénotation, fonction insaturée et terme saturé dénotant un objet. Mais c'est qu'il s'appuiera sur un concept mathématique de fonction qui, tout au long du XIX^e siècle, se sera profondément transformé. Chez Lagrange à l'aube du siècle, la fonction est encore expression :

J'appelle fonction d'une ou plusieurs quantités toute expression de calcul dans laquelle ces quantités entrent d'une manière quelconque, mêlées ou non avec d'autres quantités qu'on regarde comme ayant des valeurs données et invariables, tandis que les quantités de la fonction peuvent recevoir toutes les valeurs possibles.⁶

Or progressivement s'opère ensuite une rupture fondamentale, qui conduit à détacher la fonction de l'expression, et débouche sur l'idée d'une correspondance arbitraire entre deux ensembles de nombres. Cauchy, Dirichlet, Bolzano, inventent en une succession de gestes essentiels le concept moderne de fonction en dissociant d'une part le lieu de la fonction elle-même, correspondance entre nombres qui peut être tout à fait arbitraire et n'a même pas besoin de pouvoir être décrite, relevant d'une dépendance entre les éléments de deux ensembles, et d'autre part les expressions de l'Analyse et de l'algèbre, qui ne peuvent désormais signifier que certaines fonctions, et ne suffisent pas toujours à définir des fonctions véritables. Il existe des fonctions qui ne sont susceptibles d'aucune expression analytique, et des expressions analytiques qui ne sont des fonctions que pour des domaines limités de variation de leurs variables.

Cette transformation s'appuie sur un nouveau régime du langage du savoir mathématique. Le mathématicien du XVIII^e siècle écrivait ses expressions analytiques avec l'idée qu'il accédait d'emblée par elles à quelque chose de l'objet de son calcul. Elles lui donnaient par elles-mêmes des rapports mathématiques avec lesquels il pouvait opérer pour leur donner de nouvelles formes. Entre la *Géométrie* cartésienne et l'Analyse eulérienne, il y a sans aucun doute un abîme infranchissable : de l'une à l'autre, les mathématiciens se sont radicalement affranchis du finitisme cartésien, et de l'idée d'une géométrie en laquelle chaque objet doit être construit en une succession finie d'étapes comme une suite de rapports de proportions. Descartes rejetait les séries infinies dont Euler désormais fait libre usage. Mais Euler doit au philosophe l'idée, nouvelle au XVII^e siècle, que le langage algébrique, mêlant lettres de constantes et de variables, donne par là accès à un ensemble de rapports et de relations qui est le matériau de son calcul. Dans la *Géométrie* cartésienne, les lettres désignent des lignes et « x » est le nom d'une ligne inconnue. L'idée de fonction comme expression est absente, comme l'idée de quantité variable. Mais Descartes invente un langage mathématique donné au géomètre comme transparent et ouvrant sur les rapports mêmes de ses objets : une équation pour Descartes, c'est l'expression d'un rapport entre lignes connues et inconnues. Ce sont encore sur ces rapports qu'ouvre plus d'un siècle plus tard le langage d'Euler, et qu'il développe dans l'Analyse de mille manières. Et c'est pourquoi Euler peut utiliser ses expressions en toute confiance, sans envisager même l'idée qu'il puisse ne pas être toujours assuré qu'elles représentent quelque chose, et qu'il y a peut-être en dessous d'elles des choses qu'elles ne peuvent pas représenter. Le siècle suivant le lui reprochera comme une naïveté,

6 Joseph-Louis LAGRANGE, *Théorie des fonctions analytiques, contenant les principes du calcul différentiel, dégagés de toute considération d'infiniment petits ou d'évanouissans, de limites ou de fluxions, et réduits à l'analyse algébrique des quantités finies; par J.L. Lagrange...*, A Paris, France, Imprimerie de la République, 1797.

mais quel sens aurait eu pour lui une telle interrogation, puisque ces expressions lui donnaient un accès immédiat aux rapports de ce dont il voulait parler⁷ ?

D'une certaine manière, la fonction qui émerge au XIXe siècle suppose la disparition de cette transparence. Le mathématicien parle, et en parlant il fait briller le contenu de son savoir. Il parle de nombres, d'intégrales, d'ensembles, de courbes et de lignes. Mais son langage est ambigu. Il n'est pas toujours sûr de représenter quelque chose. Lorsqu'il emploie des expressions algébriques, il doit s'interroger en permanence sur ces signes qui se tiennent dans son discours. Le mathématicien classique ne pouvait se tenir de biais par rapport à son propre calcul. Il ne cessait jamais d'être en lui. Le mathématicien du XIXe siècle invente un nouveau regard qui peut désormais se pencher en dessous ou à la perpendiculaire de son propre langage, pour s'interroger sur le lien de représentation qui le relie à ses objets. Il doit ainsi conduire sur les signes de son calcul un travail critique en cessant de les prendre simplement pour sa voix, mais pour une parole tenue à distance, dont il lui faut désormais questionner le lien qui l'attache vraiment aux objets mathématiques, et qui surgit désormais en son opacité. Il doit ainsi doubler la voix du calcul d'une autre voix qui l'accompagne et avec vigilance surveille à chaque instant les conditions de validité de la première.

Dans *Langage, visibilité, différence*⁸, j'ai tenté de montrer en quoi cette transformation, qui affecte le mode même d'existence du langage du mathématicien, traverse alors en même temps des domaines mathématiques hétérogènes qui se développent sans rapport manifeste les uns avec les autres. On la retrouve sous des formes analogues dans le passage de l'Analyse d'Euler et de Lagrange à celle de Cauchy et Weierstrass, de la géométrie perspectiviste des coniques de Desargues et de Pascal à celle des systèmes de transformation des figures chez Poncelet et Klein, de la mécanique des forces du XVIIIe siècle à la fonction caractéristique de Hamilton et aux lignes de force de Faraday et de Maxwell. En ces mutations simultanées, il n'y a pas seulement une succession de rectifications conceptuelles autonomes. Elles relèvent d'un changement d'épistémè, celui-là même que Foucault déchiffrait dans *Les mots et les choses* au cœur des transformations des savoirs empiriques. Cette transparence des expressions de l'algèbre au XVIIIe siècle, c'est celle par laquelle « l'existence du langage à l'âge classique est à la fois souveraine et discrète »⁹, propriété d'un langage « si transparent à la représentation que son être cesse de faire problème »¹⁰, mais qui par là ordonne les choses à ses propres articulations et scissions. Mais l'analyse des récits mathématiques, montrait alors l'ouvrage, rend possible de comprendre l'épistémè comme un certain dispositif textuel, et lui ôte une part du mystère qu'elle conservait dans le discours de Foucault.

Dans *L'archéologie de la perspective*¹¹ et dans *La représentation excessive*¹², j'ai défendu l'idée que ce mode d'existence du langage, dont la mutation rend possible les mathématiques du XIXe siècle, ne peut être interrogé sans analyser la manière dont le signe linguistique est l'objet d'un regard. C'est la conception cartésienne de la vision, et du rôle du signe en cette dernière, qui éclaire la nature des expressions algébriques dans l'équation de la *Géométrie*, et détermine les conditions de leur usage dans les mathématiques qui la suivront. Et cette conception de la vision est elle-même inséparable des transformations théoriques et

7 C'est pourquoi le mathématicien s'appuie sur la « loi de généralité de l'algèbre », qui affirme qu'un calcul effectué au moyen d'expressions comportant constantes et variables conduit à un résultat qui vaut nécessairement pour toutes les quantités déterminées que l'on peut subsumer sous les quantités variables. Il n'y a pas à limiter la validité du résultat à des ensembles particuliers de nombres. Le calcul ne peut faire l'objet d'un travail critique sur son domaine de validité, qui obligerait en quelque sorte à se détacher de la transparence des expressions afin de regarder au-dessous d'elles. Cette loi sera rejetée par les mathématiciens des générations suivantes, en particulier par Cauchy.

8 Lucien VINGUERRA, *Langage, visibilité, différence: histoire du discours mathématique de l'âge classique au XIXe siècle*, Paris, France, J. Vrin, 1999.

9 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, France, Gallimard, 1990, p. 92.

10 *Ibid.*, p. 93.

11 Lucien VINGUERRA, *Archéologie de la perspective. Sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2007.

12 Lucien VINGUERRA, *La représentation excessive: Descartes, Leibniz, Locke, Pascal*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

techniques qui ont affecté la nature des images et qui ont été théorisées et pratiquées par les peintres : d'où l'entrecroisement, chez Descartes et à partir de lui, du signe linguistique, de l'image en perspective, de la vision et de la nature de la lumière et du corps propre. Il fallait donc interroger le texte scientifique de l'âge classique depuis la place qu'il prescrivait au lecteur, place d'un œil voyant accédant immédiatement, par les rapports des signes, au sens que lui signifiait son auteur. Le récit scientifique apparaissait alors comme pris dans des transformations historiques liées à cette position du lecteur prescrite par le savoir d'une époque, dans cette réinvention des textes du passé qui est le propre de la science, conduisant par exemple le lecteur du XIXe siècle à découvrir dans un texte mathématique du XVIIe siècle tout autre chose que ce qu'y trouvaient ses contemporains, sans qu'il y ait en réalité un sens plus authentique déposé dans le texte même.

Mais revenons quelques instants au moment historique du passage de la fonction eulérienne à celle mise en place au XIXe siècle. La voix d'Euler en ses calculs ne cesse pas de développer ses objets : l'expression rationnelle se déploie en série infinie de monômes, le produit infini se convertit pas à pas en une somme infinie. Euler parle d'une fonction envisagée sous une certaine forme qui est celle dont il a connaissance. Et son calcul lui permet de produire sur la même fonction une nouvelle connaissance qui lui donne une nouvelle forme. Les mathématiciens du XIXe siècle rompent avec ces jeux. Cette voix qui s'exprime dans les calculs algébriques n'est plus simplement celle d'un mathématicien qui parle depuis son savoir partiel. Le mathématicien s'autorise à la mettre en suspens pour examiner le lien qui l'attache à ce qu'elle représente, et parfois à contester qu'elle représente quelque chose. Il décide que cette voix qui calcule est désormais une chose de son discours, une chose qu'il tient sous le regard et autour de laquelle désormais il peut tourner : elle lui est donnée maintenant « comme un espace devant lequel et par rapport auquel on peut se déplacer ». Et ainsi, l'expression de son calcul, « dans ce qu'elle a de réel, de matériel, est en train d'apparaître et de jouer avec toutes ses propriétés dans la représentation »¹³ que constitue son savoir. Tel est le mathématicien passant de l'âge de la représentation classique à celui du savoir du XIXe siècle : un homme qui découvre que ces expressions avec lesquelles il parlait existent comme des objets de son savoir, qu'elles peuvent être à leur tour ce dont il parle et qu'il peut désormais les soulever pour aller voir ce qu'il y a dessous, un autre monde d'objets qui sera celui du XIXe siècle, un monde de nombres qui doivent désormais trouver un fondement en deçà de ce discours qui en parle, et un monde d'ensembles à construire : le monde nouveau qui s'ouvre alors avec l'arithmétisation de l'Analyse.

Mais alors, il faut peut-être penser aussi l'*épistémè* sous la forme d'un changement de voix et d'une redistribution des voix. La science s'énonce. Le récit qui est le sien met en scène cette voix énonciatrice comme un de ses éléments. Il a ainsi fondamentalement un narrateur, et ce sont les déplacements de la place de ce narrateur qui font à un moment basculer les règles de ce savoir. D'une certaine manière, nous oublions cette voix narratrice¹⁴. La philosophie et l'histoire des sciences interrogent d'abord dans le discours scientifique des concepts et des pratiques. Elles s'imaginent accéder à travers le texte scientifique à un monde de concepts, d'objets, de pratiques, d'expériences et d'événements. Parfois au contraire elles tentent de s'en écarter en analysant des procédés textuels : des effets rhétoriques, des modalités stylistiques, en lesquels elles cherchent des raisons d'émergence des concepts et des idées scientifiques, en

13 Les deux citations sont issues du texte de la conférence de Michel Foucault « La peinture de Manet », dans Michel FOUCAULT, Thierry DE DUVE, Maryvonne SAISON et Claudé IMBERT, *La peinture de Manet*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2004, p. 47.

14 Il sera question dans les pages qui suivent de la « voix narratrice », plutôt que de la « voix narrative », expression plus usuelle dans les études littéraires. Parler de voix narrative, c'est parler d'une fonction de la narration. Mais la penser ainsi revient à mettre au second plan le fait qu'elle est bien la voix de quelqu'un, voix d'un sujet parlant dont l'épaisseur exige qu'on interroge son lieu face au lecteur et aux personnages. La voix narratrice, c'est la voix de celui qui raconte. Cette voix est bien, sans aucun doute, une fonction de la narration, mais elle n'en est pas moins celle d'un sujet support de cette narration.

somme de tous les personnages de l'histoire que racontent les récits de la science. Mais il faut peut-être prendre garde à ce que les théoriciens du roman ont mis depuis longtemps en évidence : le roman ne met en place son univers fictionnel que par le truchement d'un personnage qui, s'il peut bien parfois dissimuler sa voix, n'en est pas moins nécessairement là : le narrateur de l'histoire, celui qui sait l'histoire, plus ou moins bien, et met en scène son propre savoir pour le communiquer au lecteur. Et le narrateur a lui-même affaire à toutes ces autres voix qui à la fois lui font concurrence et sont une part de ce qu'il raconte : les voix des personnages. Les spécialistes de littérature ont appris à interroger cette voix narratrice, et à explorer les formes multiples qu'elle est susceptible de prendre, la familiarité qu'elle entretient avec l'histoire, son rapport aux personnages, le savoir qu'elle détient sur eux, les modalités de son adresse au lecteur, comme un des éléments les plus fondamentaux de l'analyse romanesque. Mais les récits de la science supposent toujours aussi en vérité une semblable voix. Ils ont un narrateur, qui se tient là derrière tout ce qui est dit, présent en chaque phrase, et détermine par son mode d'existence dans le texte celui-là même des objets et du monde dont parle le texte. D'une certaine manière, ce n'est donc pas seulement en interrogeant la place du lecteur et de sa vision, mais en prenant aussi en compte la position de la voix narratrice que devient intelligible la transformation qui a lieu entre Euler et Cauchy ou Bolzano : elle est le moment où celui qui parle découvre qu'il y a dans ce qu'il dit une parole non assurée d'atteindre un contenu de pensée, et qu'il doit prendre cette parole pour objet, en faire une autre voix, l'accompagner d'un autre discours afin de la soutenir de sa voix propre, comme la voix du narrateur parfois dans un roman accompagne celle des personnages. Et à partir de cette attention et de ce soin nouveaux et inouïs s'ouvre un nouveau monde de connaissances.

Dans un passage inoubliable, le philosophe des sciences Georges Canguilhem interrogeait déjà le lien qui attache le discours de la science à celui qui l'énonce. À la fin de l'article « Le vivant et son milieu »¹⁵, le philosophe explorait le sens historique de la biologie, en montrant comment au cours de ses transformations successives, la connaissance du vivant a progressivement découvert qu'interroger le vivant, c'est nécessairement interroger un être qui est centre de son propre monde. Elle a compris la nécessité de le penser, non depuis le monde objectif de la science physique, mais depuis celui de sa perception et de son action, son *Umwelt*, son milieu de vie. La biologie a ainsi parcouru un mouvement inverse de celui de la science physique. Quand la physique a suivi un chemin qui l'a conduite du monde hiérarchisé et centré d'Aristote à l'univers décentré de Newton et d'Einstein, la biologie est passée d'une physiologie cartésienne qui fait de l'animal une simple partie du monde unique et décentré de la physique, à l'idée, depuis les travaux de Jakob von Uexküll en particulier¹⁶, que les animaux sont chacun les foyers de leurs mondes, et qu'une des tâches de la biologie est de les penser à partir de ces mondes centrés.

Or, un de ces animaux, l'homme, a inventé et raconté un jour ces récits si particuliers qu'on appelle la science, et avec eux le monde de la physique moderne. Il est arrivé que des savants conçoivent le projet de comprendre la place de la pensée et de la connaissance par réduction au monde de la physique, en envisageant le surgissement, en ce monde matériel, de la vie et d'un homme capable de science comme celui d'un empire dans un empire, pour en entreprendre la réduction :

La prétention de la science à dissoudre dans l'anonymat de l'environnement mécanique, physique et chimique ces centres d'organisation, d'adaptation et d'invention que sont les êtres

15 Georges CANGUILHEM, *La connaissance de la vie*, Paris, France, J. Vrin, 1975, p. 129-154.

16 Jakob von UEXKÜLL, *Mondes animaux et monde humain: suivi de Théorie de la signification*, traduit par Philippe MULLER, Paris, France, Denoël, 1984.

vivants doit être intégrale, c'est-à-dire qu'elle doit englober le vivant humain lui-même. Et l'on sait bien que ce projet n'a pas paru trop audacieux à certains savants¹⁷.

Mais le projet est d'une certaine manière contradictoire. Il conduit en quelque sorte à oublier que la science ne peut expliquer la place de la vie dans la matière, et d'une certaine manière réduire la vie à la matière, que parce qu'un vivant particulier, l'homme, depuis son *Umwelt* particulier, le monde de ses perceptions et de ses actions, distinct de celui de tout autre animal, a su inventer ce monde objectif de la science à partir duquel le savant peut penser tous les autres mondes animaux. C'est donc la vie qui a produit à un moment le monde matériel de la science, et non ce monde construit par l'homme qui permettrait de réduire et d'expliquer la vie :

Sinon, il faudrait admettre cette absurdité que la réalité contient d'avance la science de la réalité comme une partie d'elle-même. Et on devrait alors se demander à quel besoin de la réalité pourrait bien correspondre l'ambition d'une détermination scientifique de cette même réalité¹⁸.

Ainsi, le projet scientifique que dénonce Canguilhem revient à négliger le fait que le récit de la science a un narrateur, et que la science tout entière est une histoire racontée par un vivant particulier. En en faisant la voix de personne, le savant peut bien imaginer la place de l'homme savant comme celle d'une partie de ce monde raconté. Mais ce n'est là qu'une fiction forgée dans l'oubli que ce personnage de son histoire en est aussi le narrateur : « le milieu propre des hommes n'est pas situé dans le milieu universel comme un contenu dans un contenant »¹⁹. C'est à cette voix narratrice de la science que le philosophe entend enfin nous ramener au nom de la vie.

Que s'est-il donc passé, à la fin de la Renaissance et au début du XVII^e siècle qui a fait de la voix narratrice cette voix qui raconte les équations de la géométrie cartésienne, les fluxions newtoniennes, les fonctions eulériennes, la relativité des mouvements locaux ? Que s'est-il passé en elle qui a conduit à cette si singulière pensée que fut celle des XVII^e et XVIII^e siècles, celle de Descartes, Leibniz, Newton, Euler et Lagrange, quelle que soit sa diversité ? Si cette voix a pris alors une nouvelle forme, en reconfigurant le rapport qu'elle entretenait avec le monde dont elle parlait, en se décalant de la place qu'elle occupait auparavant vis-à-vis du lecteur, en donnant à l'intérieur d'elle-même la parole à d'autres voix, c'est qu'elle a à ce moment-là rencontré des problèmes, des difficultés, des apories. Ces problèmes traversent en même temps la science et le roman, et c'est pourquoi les deux s'éclairent l'un par l'autre.

Et voilà pourquoi un historien des sciences obstiné s'est dit un jour qu'il lui fallait encore passer quelques années à lire des vieux romans. Ce livre est un ouvrage d'histoire des sciences, écrit par un historien des sciences, même s'il lui a fallu se mettre à l'école des spécialistes de théorie littéraire. Il prend un biais singulier pour tenter de comprendre certaines transformations scientifiques entre la Renaissance et l'âge classique, ouvrant sur la modernité. Mais les pages qui suivent parlent en vérité davantage de roman que de science. Elles abordent, en des études d'inégale importance, trois différents champs scientifiques, dont elles montrent la parenté et l'homologie malgré leur hétérogénéité et leur indépendance de fait : la théorie des équations et de l'algèbre, de Cardan à Descartes en passant par Peletier et Viète ; la théorie de la perspective, devenue au XVI^e siècle l'objet des mathématiciens, des ingénieurs et des architectes plutôt que des peintres ; et plus rapidement la théorie galiléenne du mouvement de la Terre²⁰. Mais tout cela n'est au fond qu'une occasion parmi d'autres de

17 Georges CANGUILHEM, *La connaissance de la vie*, cité., p. 153.

18 *Ibid.*, p. 154.

19 *Ibid.* Sur la question de savoir s'il est bien pertinent de considérer qu'il s'agit là d'un problème qui met en jeu un narrateur du récit de la science plutôt que simplement son auteur, voir p. 142.

20 Les analyses de ce livre sur la science se suffisent à elles-mêmes, mais elles s'appuient de manière essentielle sur *Langage, visibilité, différence* et *L'Archéologie de la perspective*.

dégager quelques traits généraux. Et c'est bien le roman et ses vicissitudes qui occupent la plus grande partie de ce livre, qui fait le pari que tel est le chemin à suivre afin de pouvoir penser dans toute son autonomie cette transformation de la voix qui raconte la science.

Entrée 2 : porte des romans

« Cette histoire de Descartes, qui vint, douta, devint subjectiviste et fonda ainsi la théorie de la connaissance, voilà certes l'image consacrée ; mais ce n'est là tout au plus qu'un mauvais roman »²¹.

Que dit Perceval quand il parle ? Et à quoi pense en vérité le chevalier du Graal, puisque les romanciers s'accordent le pouvoir de dévoiler pour les lecteurs les pensées de leurs personnages en nous livrant directement leurs monologues intérieurs ? Perceval dit qu'il veut trouver le roi Arthur, qu'il veut manger, embrasser une demoiselle. Il prend des engagements, défie ses adversaires. Il salue et accorde son pardon. Il lui arrive de penser qu'il ne lui faut point trop parler. Et quelquefois l'auteur nous annonce que le héros s'absente et que son esprit vaticine quand il pense à son amie. Mais à aucun moment les paroles et les pensées transcrites n'ouvrent véritablement sur le monde intérieur du héros. A celui-ci nous ne pouvons accéder par sa propre parole ou sa voix intérieure. Sa parole s'informe du monde commun en lequel habitent tous les personnages du roman, et nous informe sur celui-ci. Elle agit, implore et commande, elle accomplit en lui des actes de langage. Mais elle n'est pas une fenêtre qui ouvre sur une psyché.

Quelques siècles plus tard, en 1641 dans la préface d'*Ibrahim* Georges de Scudéry lancera l'injonction suivante aux personnages de roman :

Certainement il n'est rien de plus important, dans cette espèce de composition, que d'imprimer fortement l'Idée, ou pour mieux dire, l'image des Héros en l'esprit du Lecteur : mais en façon qu'ils soient comme de sa connaissance : car c'est ce qui l'intéresse en leurs aventures, et de là que vient son plaisir. Or pour les faire connaître parfaitement, il ne suffit pas de dire combien de fois ils ont fait naufrage, et combien de fois ils ont rencontré des voleurs : mais il faut faire juger par leurs discours, quelles sont leurs inclinations : autrement l'on est en droit de dire à ces Héros muets ce beau mot de l'Antiquité, PARLE AFIN QUE JE TE VOIE²².

Ce que convoque l'écrivain dans la parole du personnage, est désormais ce qu'il est, son moi, son âme et ses désirs rendus soudain visibles en sa parole. Et dans le roman il y a alors, soigneusement délimitée, la multitude de ces autres discours que tiennent pour soi ou pour les autres les personnages du récit, et qui n'ouvrent plus seulement sur le monde commun romanesque mais sur les mondes intérieurs de chacun, et font coexister et cohabiter tous ces petits mondes mentaux dans l'univers de la fiction.

Au Moyen Âge et à la Renaissance, les personnages romanesques n'étaient en vérité jamais tenus de répondre à un semblable appel. Dans la poésie ou l'essai, il arrivait sans doute que le narrateur ou l'auteur s'épanche et se propose de révéler ses désirs et son âme. Dans le roman parfois il se pouvait que la parole narratrice se confonde avec celle d'un auteur désireux de parler de soi. Mais cette volonté ne passait pas les bornes de la voix narratrice, et la pluralité des voix des personnages n'ouvrait à aucun moment sur une pluralité d'univers mentaux

21 Martin HEIDEGGER, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, traduit par Jacques TAMINIAUX et Jean REBOUL, Paris, France, Gallimard, 1988, p. 110.

22 Georges de SCUDÉRY, *Ibrahim ou L'illustre Bassa*, Fasano, Italie ; Paris, France, Schena, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 83.

révélés. Le discours sur soi ne surgissait jamais ailleurs que dans la voix d'un narrateur s'identifiant avec l'auteur lui-même, à qui il arrivait de s'affirmer en opposant son moi à la matière commune du monde : « je suis moi-même la matière de mon livre »²³, annonce ainsi Montaigne en 1580 au début des *Essais*. Mais cette proclamation se donne en vérité comme un rejet de la fiction et du roman. Elle ne peut surgir de l'intérieur de la forme romanesque. Bien au contraire, elle se donne comme un indice de non fiction : par cette affirmation, Montaigne demande au lecteur d'abandonner tout espoir d'accéder à travers le livre à un univers romanesque. Ce n'est pas un personnage, dit l'adresse au lecteur des *Essais*, que je veux mettre sous votre regard, paré et étudié par son auteur dans l'artifice des romans : c'est l'homme ordinaire que je suis dans ma nature domestique et privée, l'homme non fictionnel qui a laissé tomber tous les rôles. De ce point de vue, l'appel de Montaigne se lit comme le refus affirmé au lecteur du contrat fictionnel que l'auteur de romans passe traditionnellement avec son lecteur : « Je n'y ai nulle considération de ton service ni de ma gloire », dit Montaigne au lecteur, « (...) si c'eût été pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présenterais en une marche étudiée ». Cette faveur qu'il refuse, c'est celle que l'on accorde à celui qui se présente lui-même comme un beau personnage et suscite l'admiration (la « gloire »). Mais c'est aussi celle que le lecteur accorde à un auteur qui lui raconte une belle histoire avec de beaux héros (le « service »). Ce que je dis parle de moi, et donc ce n'est pas un roman et je ne suis ni personnage ni romancier.

L'appel de Scudéry est d'un ordre tout autre. Il ouvre sur la cohabitation des psychés, qui montrent enveloppés dans l'univers commun de la fiction autant de petits univers intérieurs. Il vise ainsi à faire valoir à l'intérieur même de la fiction, multipliée par tous les personnages, cette exigence de révélation de soi qui, bien loin de la contester, devient au contraire essentielle à la fictionnalité romanesque. C'est ce partage et cette polarisation des voix qui sont en vérité mis en place dans les romans du XVII^e siècle.

Pour que le personnage réponde pleinement à l'injonction nouvelle du romancier, il faudra sans doute au roman bien d'autres inventions que celles que lui apportent Georges et Madeleine de Scudéry. Et d'une certaine manière il n'y répondra jamais qu'en la subvertissant, faisant de sa parole le moyen de se dissimuler plutôt que de se révéler. Mais si à ce moment-là a pu être énonçable l'interpellation que Georges de Scudéry adresse au personnage, c'est que fondamentalement le roman a changé ; que se sont mis en place, à la fin de la Renaissance et au début du XVII^e siècle, toutes sortes de nouveaux procédés ; et que l'art romanesque s'est alors proposé de nouveaux objectifs. A partir des romans précieux de la première moitié du XVII^e siècle, le monde romanesque devient un espace en lequel les personnages sont soumis à l'injonction d'une parole qui donne accès depuis un monde commun au monde intérieur de chacun.

Or, cette organisation du récit dans la coexistence des mondes intérieurs à l'intérieur d'un grand récit commun du monde est, en deçà même des formes d'apparition de la psyché, la pièce particulière d'une manière de faire monde à l'intérieur d'une même fiction. La disposition nouvelle du personnage du roman, la répartition jusque là inouïe des voix qui ouvrent sur les intériorités, participent plus généralement d'une reconfiguration de la manière qu'a le roman d'ouvrir sur un monde fictionnel. Elle est en vérité solidaire des nouveaux procédés par lesquels le roman doit régler le rapport de ses phrases à l'univers de sa fiction, ce monde imaginaire qui le déborde toujours et nécessairement de toutes parts et auquel les mondes intérieurs des personnages appartiennent de manière ambiguë. Elle est une modalité particulière, à un moment historique donné, d'une opération à laquelle tout roman doit se livrer pour son lecteur : produire pour lui un univers imaginaire.

Au fond, un roman n'est jamais au degré zéro de son être qu'une suite finie de phrases qui renvoie à un ensemble fini d'états de choses : « En 1836, par une belle soirée du mois de

23 Michel de MONTAIGNE, *Les Essais*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1992, p. 3.

septembre, un homme d'environ trente ans restait appuyé au parapet », ou « le vêtement des forçats est rayé jaune et blanc », ce sont autant de tableaux de faits, que chaque énoncé du récit rend présents. Mais les énoncés du roman doivent toujours pointer, au-delà, vers un monde en lequel il faut supposer que ces états de choses sont prélevés et reliés les uns aux autres. Le roman doit nous rendre ce monde sensible, et nous conduire ainsi bien au-delà de ce qu'il dit. Ce peut être le « monde de la *Comédie humaine* », tableau général de la société ; « l'univers de la *Recherche du temps perdu* », coexistence de sensations, de signes et de souvenirs. Mais aussi, parfois, des figures plus ambiguës : la totalité monstrueuse et ouverte de *Cosmos*, de Gombrowicz, où convergent des séries hétérogènes de signes ; l'étiquette minuscule où se referment d'un coup, dans *La Vue* de Raymond Roussel, toutes les petites scènes que le langage du récit avait laissé filer. Cet univers romanesque n'est jamais simplement un monde de choses juxtaposées, mais aussi bien d'événements, d'images, de lois ; et en lui il y a des croyances et des pensées, des psychés qui se révèlent, et des paroles de personnages qui rapportent d'autres événements dont le raccord au discours même du narrateur n'est pas donné et doit être lui-même produit.

Ce monde se tient à la fois dans le roman, puisqu'il n'existe pas hors de ce qui en lui le rend présent, et au dehors, puisqu'il déborde en sa clôture la succession des choses dites. Il permet en quelque sorte au lecteur de se mouvoir et de se décaler par rapport à ce qui est effectivement dit dans le texte : il rend possible d'imaginer que les choses dites par le romancier appartiennent à un espace où elles auraient pu être énoncées d'une autre manière, selon une autre perspective, donnant lieu à d'autres séries : une description serait faite depuis un autre lieu, ou laissée dans l'ombre, et une pièce voisine au contraire donnée à voir ; telle histoire à peine évoquée serait cette fois détaillée, ou telle autre au contraire résumée en quelques traits, et les pensées d'un personnage à peine entrevu nous seraient alors révélées. Si dans ma lecture je peux parler du « monde de la *Comédie humaine* », c'est parce que j'appuie les phrases que je lis sur ces autres phrases que j' imagine possibles, faites d'autres mots qui disent autre chose de la même chose, et soutiennent autrement les choses dites. Le monde du roman n'est ainsi pas tant le référent du roman dans un au-delà du langage qu'un régime réglant les possibilités du langage, pointant depuis les phrases dites vers d'autres qui pourraient l'être. De toutes ces virtualités le romancier doit savoir régler et mesurer la possibilité à l'intérieur de son ouvrage. Cette ouverture romanesque des mondes implique un règlement que le romancier doit partager avec le lecteur ou lui faire connaître. C'est grâce à lui que le lecteur saura comment aller au-delà des phrases dites et accéder vraiment à l'univers de la fiction. Il implique des règles partagées organisant en quelque sorte dans le roman le rapport du connu à l'inconnu, de l'explicite à l'implicite. Le « monde fictionnel », l'« univers romanesque », est ainsi défini par le mode d'emploi et l'usage de cette possibilité. Le lecteur qui sait avancer depuis les phrases dites jusqu'à d'autres non dites, qui sait développer et expliciter les lignes qu'il a sous les yeux, marquées sur le volume fini qu'il tient entre ses mains, ce lecteur-là aura bien le sentiment qu'il est devant un monde, et c'est en cette possibilité que consiste le monde qu'il a²⁴.

Or, l'émergence de la psyché dans le roman est en vérité une des modalités de ces dispositifs. Elle est une manière singulière de régler le débordement des phrases dites vers un autre système des phrases possibles, qui détermine comme un monde fictif particulier un espace où coexistent une pluralité de psychés en attente de dévoilement, et sommées de se dévoiler. L'injonction scudérienne fabrique ainsi autour des phrases dites par le personnage un nouvel horizon d'énoncés possibles. Ceux-ci ne nous apprennent plus seulement ce qu'il y a dans un monde commun, et la manière dont le personnage s'y insère et y mène son action. Ils creusent ce monde d'un espace qui d'une certaine manière s'en exclut, celui de leur « denrée

24 Cette question du rapport du roman au monde fictionnel et du rôle du lecteur dans les ajustements de ce monde a été abondamment traitée par la théorie littéraire, avec les ressources de la narratologie, de la sémiotique interprétative, voire de la sémantique logique des mondes possibles. Ces théories seront abordées à partir de la page 127.

mentale »²⁵. Ainsi, la subjectivité romanesque se donne en vérité comme la pièce essentielle d'une manière particulière de faire monde qui se met en place au XVII^e siècle. Et elle relève d'un même système de règles, qui, à un moment, permet à la parole du personnage d'ouvrir depuis le monde commun des choses et des événements du roman sur l'abîme de son être et de ses désirs.

Le sujet psychologique du roman moderne est ainsi l'effet de dispositifs de représentation qui n'ont pu émerger qu'à un moment déterminé de l'histoire. Il ne suffit donc pas de se demander à quel moment un dispositif de représentation comme le roman moderne se propose d'interroger et de donner à voir une subjectivité psychologique. Les historiens de la littérature ont longuement analysé l'émergence du roman psychologique et son nouveau projet de peinture de l'âme. Ils ont montré comment tout cela relevait à la fois de nouveaux objectifs et d'inventions techniques. Mais la psyché du personnage n'est pas une dimension du réel qui aurait été jusque là négligée, et dont le roman pourrait un beau jour rendre compte par les effets d'une découverte avisée, en se tournant simplement vers elle. Elle n'est pas un nouveau thème qui deviendrait soudain l'objet des romanciers. Il n'y a pas dans les anciens romans des êtres qui agissent et vivent sans que le narrateur ne songe jusqu'alors à révéler ce qu'ils ont en leur âme. La place même de cette âme n'est pas donnée. Elle est l'effet d'une nouvelle manière d'ouvrir dans un récit les phrases dites vers les phrases non dites. Elle est en vérité le produit d'une machinerie, et d'une mise en récit selon une disposition nouvelle qui fait apparaître, dans le spectacle mis en scène du monde et des choses, comme une place jusqu'alors vide à occuper et à décrire.

Mais alors, entre le roman et la psyché, les relations s'avèrent peut-être à double sens, et il faut encore prendre les choses à l'envers : les petites transformations de ces dispositifs littéraires n'ont-elles pas en vérité elles-mêmes rendu possible qu'à un moment donné émerge le concept d'une subjectivité psychologique dont un art pourrait se donner comme objectif de rendre compte ? Il faut interroger les procédés par lesquels le roman se met à l'écoute d'une subjectivité des personnages dans un univers fictionnel. Mais il se peut à rebours que la conception moderne de la subjectivité et de son existence paradoxale dans sa relation au monde soit aussi en partie un effet de la transformation et de la mise en place des nouveaux dispositifs du roman. Subjectivité et monde ne préexistent pas au roman comme quelque chose dont les romanciers découvrirait un beau jour qu'ils ont aussi à dresser le tableau. Le roman n'est pas vis-à-vis d'eux en position de reflet. Car le sujet humain avec son intériorité, faisant face au monde des choses avec ses chemins et ses parcours, est peut-être profondément tributaire des procédés narratifs découverts par le roman à ce moment-là. Le XVII^e siècle est le moment où le savoir et l'analyse de ce qu'il est possible de connaître du monde se mettent à tourner autour d'un esprit qui, en questionnant le monde, découvre sa propre existence. La *res cogitans* qui émerge dans la pensée philosophique avec Descartes, le sujet du « je pense » qui questionne et que l'on questionne, n'est-il pas en même temps un sujet raconté et qui se raconte, et se raconte en racontant ? N'y a-t-il pas en lui l'invention d'une narrativité nouvelle ? Une nouvelle mise en récit à l'intérieur du discours du savoir se met à partager, dans le domaine ouvert du connaissable, ce qui relève de l'âme et ce qui est proprement la matière, objet d'une physique. C'est dans une nouvelle forme de récit que se fabrique l'intériorité dans le savoir, et que se met en scène le partage moderne du sujet connaissant et du monde matériel de la science. N'est-ce pas en partie la fiction qui fabrique les formes que prendront à un moment donné quelque chose comme le monde matériel et quelque chose comme l'âme ?

Il est peut-être ainsi essentiel que cette transformation romanesque soit contemporaine d'un bouleversement profond de la rationalité occidentale. Elle vient au moment de la naissance de la science moderne. L'ouverture nouvelle des paroles vers l'intériorité des personnages a lieu

25 Pour reprendre le titre de Vincent Descombes, *La Denrée mentale*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1995.

en même temps que dans la physique s'invente la science galiléenne du mouvement, la matière-étendue de Descartes, l'espace infini de la cosmologie moderne. Elle accompagne dans les mathématiques une nouvelle géométrie qui n'est plus celle de la figure, des grandeurs et de leurs rapports, mais une science des équations et de l'ordre analytique. En même temps que le dualisme cartésien de l'âme et du corps, apparaît comme on le sait, une nouvelle géométrisation du monde. Or celle-ci relève à son tour d'un partage des récits et des voix : il y a le récit qui décrit ce qu'il y a dans le monde, il y a le récit qui raconte et révèle celui qui parle, et les deux doivent être soigneusement délimités même s'ils appartiennent à une narrativité commune. Il y a d'abord la voix qui enregistre l'état des choses et produit des descriptions de ce qui va arriver : le discours de la science raconte une histoire qui se présente comme si elle s'efforçait de livrer au lecteur la voix neutre de personne. Il est cette narration qui cesse de reprendre toutes les voix anciennes que les savants du Moyen Âge invoquaient à l'appui de leur discours, et il se donne comme la transcription de la voix pure de la Nature écrite dans une langue nouvelle. Et à côté de ce récit il y a les voix – toutes les voix – par lesquelles chaque homme fait entendre sa voix, son monologue intérieur, voix désormais enfouie en son âme, issue d'elle et ouvrant sur elle. Ces deux récits, récit objectif et récit subjectif, ne sont pas à proprement parler séparés et exclusifs l'un de l'autre, ils entretiennent encore, du XVII^e siècle à la science la plus contemporaine, des relations intriquées et complexes. Le monologue intérieur de celui qui nous narre l'histoire de son âme, et le tableau dans le langage de ce que sont les choses, deviennent alors deux récits à la fois en partie inclus l'un dans l'autre, produits l'un à partir de l'autre, et soigneusement partagés. Mais la science moderne naît sans aucun doute d'une reconfiguration de leurs rapports. Si Galilée, Descartes, Bacon et Pascal partagent le même rejet du vieux savoir qui s'appuyait sur la citation des anciens et sur l'autorité d'une parole qui renvoyait à leurs noms propres, c'est bien parce que l'âge moderne à la fin de la Renaissance et au début du XVII^e siècle a inventé de nouvelles formes de narration et d'intrication des récits, en même temps qu'il a mis en place un nouveau régime des images : formes nouvelles solidaires du partage sur lequel s'appuient désormais la science et la philosophie : partage selon des couples qu'il faut distinguer, du subjectif et de l'objectif, de la psyché et de la matière, du sujet et de l'espace, de l'intériorité et du monde extérieur. Le « monde à découvrir »²⁶ que se proposent d'explorer les modernes, ce monde qui n'a plus besoin de guide et n'a plus de voix autorisée, monde où ont disparu les grandes forêts obscures où erraient les héros des romans de chevalerie et les ermites qui leur disaient ce qu'ils ne pouvaient voir sans eux, s'appuie secrètement sur ce bien étrange partage.

Que la littérature du XVII^e siècle ait à voir avec le cartésianisme et la science moderne est sans doute une vieille question. Avant Cassirer²⁷, qui ne fait guère au fond que le reprendre sous l'air d'en faire la critique, Gustave Lanson lui a donné une réponse remarquable²⁸. À l'hypothèse séduisante que « si l'analyse psychologique tient tant de place dans les ouvrages de tout genre au XVII^e siècle, ce peut-être parce que Descartes a séparé absolument l'esprit de la matière, et déclaré le monde intérieur de la pensée plus facile à connaître que le monde extérieur de l'étendue », il opposait un certain nombre de solides vérités. Sans doute y a-t-il une concordance frappante. Mais celle-ci ne signifie nullement une relation d'influence : deux événements ainsi apparentés peuvent être tous deux les effets d'une cause commune antérieure, sans être eux-mêmes causes l'un de l'autre. Le roman psychologique, remarque l'historien de la littérature, précède de quelques années les découvertes de Descartes, il ne

26 « On a besoin de guide dans un pays inconnu et couvert de forêts ; à découvert, en plaine, seuls les aveugles en ont besoin ; mais quand on a des yeux, sur le front ou dans l'esprit, il faut s'en servir pour se guider » : Galileo GALILEI, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, traduit par René FRÉREUX, Paris, Éd. du Seuil, 2000, II, 220.

27 ERNST CASSIRER, *Descartes, Corneille, Christine de Suède*, traduit par Madeleine FRANCÈS et Paul SCHRECKER, Paris, France, J. Vrin, 1997.

28 « L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française », dans : Gustave LANSON, *Études d'histoire littéraire*, Chartres, France, Honoré Champion, 1929, p. 58-96. Le texte est d'abord paru en 1896 dans la *Revue de métaphysique*.

peut donc en être l'effet. A l'attention raisonnée portée par le roman et le théâtre du XVII^e siècle dans la direction d'une psychologie des passions qui, sans prendre pour objet leurs méandres dans les individualités singulières et accidentelles, les interrogeait pour y lire une rationalité générale, attention qui paraît accorder Corneille avec Descartes, Lanson imaginait une double origine qui n'est pas cartésienne.

L'une s'y oppose même. Les règles du poème dramatique, remarque Lanson, et tout particulièrement les « règles des trois unités », en resserrant dans d'étroites limites les possibilités laissées au poète concernant l'étendue et le temps, « ne lui laissaient de libre issue que du côté de l'étude des âmes, dont les actes, en un minimum d'espace et de temps, peuvent se multiplier et varier à l'infini »²⁹. Or ces règles proviennent d'une lecture de la *Poétique* d'Aristote, et non de Descartes. Comme les lois du goût mises en place par l'esthétique classique, elles ont leur origine dans la pensée du monde ancien que la nouvelle science met à bas. L'étude de la psychologie aurait ainsi pour source une part de ce qui dans l'époque classique résiste à la pensée nouvelle, et ne lui est donc pas solidaire.

La seconde est la société en laquelle aussi bien l'art classique que Descartes prennent leurs racines : une société aux nouvelles valeurs, faite d'esprits curieux d'ordre et de raison, mettant en avant les passions généreuses, et ayant à l'égard de leurs propres passions une exigence d'analyse. Cette société est pour Lanson celle du XVII^e siècle. Son esprit ouvre l'espace de Descartes et de Corneille, bien que de l'un à l'autre il n'y ait nulle part relation de la cause à l'effet. « L'esprit de la société de leur temps » est ainsi cette cause commune aux deux transformations. Le rôle de la pensée cartésienne ne peut plus à partir de là que conforter un mouvement et des traits qui n'ont pas besoin d'elle pour naître. L'absence du sentiment lyrique dans la littérature classique est ainsi étayée sur l'idée cartésienne d'une analyse des passions qui les montre comme passions de l'homme sans être celles d'un homme particulier. La conception d'un monde naturel réduit à l'étendue abstraite et dépouillé de tous les traits qualitatifs qui le faisait entrer en résonance avec l'esprit renforce l'exclusion dans l'art du sentiment de la nature. Et la conception cartésienne de la méthode barre au poète l'accès à un véritable sens historique. Refus du lyrisme, du sentiment de la nature et de l'histoire, trouveront ainsi dans la pensée cartésienne de quoi se légitimer. Mais tout cela ne vient pas de Descartes : « Que restera-t-il à Descartes ? Il lui restera d'avoir enfoncé plus avant le siècle et la littérature dans les voies où ils étaient spontanément entrés, d'avoir fermé les issues dont ils s'étaient détournés, de les avoir fixés en quelque sorte dans leur sens en leur offrant des motifs raisonnables d'y persévérer »³⁰. Ce qui, sans doute n'est pas rien, mais revient simplement à donner des raisons à ce qui pour Lanson naît spontanément de « l'esprit de la société ».

Lorsque plus tard Cassirer reprendra le problème, il n'ajoutera pas grand chose aux propos de Lanson. Refusant comme lui et plus vite l'idée d'une influence causale entre les deux événements, il suivra d'assez près l'argumentation lansonienne en tentant de la retourner contre l'idée que la société empirique est leur cause commune. Entre la philosophie cartésienne et la littérature du XVII^e siècle, il y aurait plutôt en vérité comme un « lien idéal », « une sorte d'harmonie préétablie »³¹. Celle-ci n'est pas l'effet d'un simple trait socio-psychologique des hommes de l'époque, mais d'un nouveau partage qui émerge dans la pensée, celui du sujet et de l'objet, ou du moi et du monde, partage qui est indissociablement un nouveau thème de la connaissance et une nouvelle forme d'appréhension du monde. C'est donc dans les transformations de la pensée et de ses formes qu'il faut trouver cette cause commune que Lanson allait chercher dans la vie sociale empirique. La relation nouvelle du sujet et de l'objet peut alors occuper cette place pour Cassirer dans la mesure où Descartes n'en est pas l'instaurateur, et où le philosophe allemand en a décrit auparavant la mise en

29 *Ibid.*, p. 59.

30 *Ibid.*, p. 75.

31 Ernst CASSIRER, *Descartes, Corneille, Christine de Suède, cité.*, p. 7.

place progressive dans la pensée de la Renaissance, dans les tensions qui la libèrent par degrés de l'aristotélisme³². Cassirer pouvait alors reprendre toutes les analyses de Lanson³³ en les faisant servir une nouvelle cause et en replaçant la pensée abstraite dans la position fondatrice.

Sans doute avait-il des raisons de rejeter les thèses lansonniennes. Gustave Lanson, en faisant du tournant psychologique du roman moderne l'effet des limitations imposées par les règles poétiques aux parcours et détours dans l'espace et dans le monde matériel, allait sans doute un peu vite en besogne. Pourquoi la psyché humaine devait-elle être pensée comme l'autre de l'espace et de la matière ? Pourquoi l'horizon de l'espace barré devait-il amener le romancier à se détourner vers l'esprit, sinon parce que, profondément, il s'appuyait sur ce partage qui était à l'œuvre avant lui et imposait à tous le nouveau face-à-face ?

Entre les deux penseurs, l'alternative était ainsi entre l'esprit et le corps social ou, plutôt, entre le monde des concepts et celui de la vie sociale d'une époque, ou encore si l'on veut entre le spéculatif et le mondain. Ce qui détermine en secret les concordances entre les productions de la culture d'une époque, est-ce dans la pensée abstraite un système de catégories historiques, ou dans le monde social des manières de vivre et d'agir ? Mais les deux s'accordaient sur l'idée qu'il y avait dans la littérature et la philosophie du XVIIe siècle de nouveaux objets de pensée, et que les relations entre ces deux types d'objets ne pouvaient s'établir qu'en remontant, en deçà, à un troisième objet qui en serait la cause. Cet objet tiers devait se penser comme la source des deux autres, selon les vieilles métaphores de l'histoire des idées, source, influence, passage, transmission.

Mais il faut peut-être penser que le partage moderne de l'esprit et du monde matériel et la mise en place d'un roman qui échafaude l'étrange entreprise de révéler l'âme des personnages sont peut-être tous deux les effets d'un régime nouveau qu'ils partagent en acte. Ce qu'il faut alors retrouver, ce n'est donc pas la chaîne d'influence et de causalité qui remonte le temps vers une commune origine. C'est l'espace en deçà et cependant contemporain des deux questionnements qui les fait apparaître comme les deux faces de la même transformation. Cette transformation se lit en vérité dans la littérature aussi bien que dans la philosophie et dans la science, comme une nouvelle mise en récit et un nouveau partage des phrases et des images. Le roman classique fabrique une nouvelle sorte de phrases, proférées par les personnages ou exprimant leurs pensées silencieuses, auxquelles le lecteur doit cesser de donner comme référent exclusif le monde commun de leurs actions et de leurs gestes, mais qu'il doit retourner en direction d'un autre monde, celui de leurs pensées et leurs âmes. Il ne faut donc pas penser le problème comme celui de l'apparition soudaine d'un partage entre deux objets, la subjectivité et le monde, désormais présents dans l'univers romanesque. Mais il faut questionner la manière dont le récit organise à l'intérieur de lui-même, passant à travers chacune de ses phrases, celles du narrateur comme celles proférées par les personnages, une scission qui les fait pointer dans une double direction.

Or, cette opération est plus complexe qu'un simple changement d'objet. La *Princesse de Clèves*, inaugure sans doute à nos yeux le roman psychologique moderne. La voix narratrice nous conte les pensées, désirs, amours et passions des gens de la cour. Elle accède directement à leurs pensées et nous les rapporte sans faire paraître aucune distance avec elles : « M. de Clèves sentit de la joie »³⁴, peut-elle immédiatement savoir et dire au lecteur. Mais le monde qu'elle décrit est celui de la cour du roi Henri II, qui semble elle-même entièrement vouée au déchiffrement des pensées des uns par les autres. La cour de France apparaît à chacun de ses membres comme un immense texte, fait de paroles esquissées, d'allusions, de gestes, mouvements et regards dont il faut comprendre le sens en les ramenant aux intentions

32 Ernst CASSIRER, *Le problème de la connaissance dans la philosophie et la science des temps modernes*, traduit par René FRÉREUX et Thierry LOISEL, Paris, France, les Éditions du Cerf, 2005.

33 Avec, sans aucun doute une compréhension plus solide que l'historien de la littérature de la pensée cartésienne et de la rupture qu'elle instaure par rapport à l'ordre aristotélicien.

34 Marie-Madeleine Pioche de La Vergne LA FAYETTE, *La princesse de Clèves*, Paris, France, Librairie générale française, 1973, p. 19.

dissimulées de tous les protagonistes : « l'ambition et la galanterie étaient l'âme de cette cour [...] on était toujours occupés des plaisirs et des intrigues »³⁵ Les conversations portent sur les pensées supposées qui sont les motifs des actes des uns et des autres, que tous cherchent pour une part à dissimuler, mais qu'ils donnent pourtant à lire ici et là à qui sait ne pas se fier aux apparences, et suivre le précepte donné par Mme de Chartres à sa fille³⁶. La voix du narrateur ou de la narratrice est ainsi vis-à-vis de son propre discours dans une position qui n'est pas éloignée de celui des personnages qu'elle met en scène. Elle dit ce à quoi ils pensent, de même que tous parlent de ce à quoi tous pensent. Et comme un personnage elle s'adresse à cet autre personnage qu'est le lecteur afin de le convaincre de la vraisemblance de toutes ces pensées qu'elle attribue aux personnages : « L'on peut juger ce que sentit Mme de Chartres par la rupture d'une chose qu'elle avait tant désirée, dont le mauvais succès donnait un si grand avantage à ses ennemis »³⁷. Elle-même est ainsi vouée à ce travail de déchiffrement qui est celui des courtisans, et dont son omniscience ne la dispense nullement. Sa voix semble ainsi se mêler au grand bruissement de la cour.

Mais ces sentiments dont le lecteur a ainsi la clé n'existent à ce moment-là qu'au titre de mobiles des actions. Les gens de la cour sont voués aux intrigues sans fin, mais leurs passions sont d'emblée politiques et mondaines. L'amour chez ces gens de bien ouvre sur le mariage, et celui-ci est pris dans le jeu des alliances et des rangs de chacun. A ce niveau, la psyché qu'atteint la voix narratrice est une psyché arrimée à l'action et à l'ordre social. Elle appartient au monde commun en lequel tous les personnages coexistent. Elle n'est rien que la racine de la vraisemblance de leurs actions.

Ce qui fait le roman psychologique n'est pas du même ordre. Il faut que les mondes mentaux s'arrachent à leur place dans l'ordre des actions. Mais à côté de ces récits du narrateur et des personnages existe une autre forme de récit. Récit dont le sujet d'énonciation a été effacé, et qui, circulant au milieu des autres voix, produit ses effets dans le monde du roman du fait de cet effacement même. Une lettre tombe entre les mains de la princesse Dauphine sans mention de son auteur ni de son destinataire, qu'elle croit adressée au duc de Nemour. Elle la confie à la princesse de Clèves, qui est aimée du duc et fuit cet amour qui la trouble. Cette lettre bien sûr la princesse la lit, elle se fait à notre place et en même temps que nous la lectrice de la petite histoire qu'elle contient.

De même, après la scène de l'aveu que fait la princesse à son mari de son amour pour le duc de Nemour, la narration de cet épisode circule dans le monde de la cour. On sait qu'un tel aveu a eu lieu. L'histoire a été racontée. Le récit de l'événement appartient au texte de la cour donné aux courtisans. Mais on en ignore aussi bien les protagonistes que le narrateur indiscret. Le prince et la princesse de Clèves se soupçonnent l'un l'autre sans pouvoir en même temps en concevoir la raison.

Circulent ainsi dans le roman des récits dont les personnages et le narrateur ont été comme raturés, produisant dans la grande histoire toutes sortes de troubles. La voix narratrice n'est plus alors cette présence familière au milieu des personnages et appartenant à leur monde. Elle est donnée comme ce qui se dérobe et ne laisse dans le monde qu'une place vide. C'est cette éliasion qui est, en vérité, productrice de la subjectivité des personnages, d'un monde mental qui cesse d'être attaché aux actions raisonnables des personnages, et ouvre sur le vacillement de leur désir et leur identité. C'est autour de l'incertitude portée par cet effacement qu'une subjectivité apparaît, vers laquelle pointent désormais toutes les autres phrases du livre, comme vers une énigme qui n'appartient plus au grand jeu mondain des alliances. Il y a désormais dans le roman comme une équation à résoudre. Comme toute équation celle-ci nous apprend quelque chose du monde qu'elle habite. Elle présente ses

35 *Ibid.*, p. 22.

36 « Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité », *Ibid.*, p. 44.

37 *Ibid.*, p. 28.

données, et ce sont les données d'un problème. Mais elle nous amène en même temps à diriger notre regard vers autre chose, une présence qui est là, et qui est bien nommée, mais qui n'a d'existence que dérobée au regard : ce que les algébristes appellent une inconnue. L'âme du personnage du roman dit psychologique, cette âme que l'on traque désormais dans toutes les phrases, est l'effet de cet effacement.

La distinction philosophique du sujet et de l'objet est elle aussi l'effet d'un partage à l'intérieur d'un récit. Elle implique un nouveau réglage dans les phrases qui racontent une histoire, comme une tripartition : entre celles qui disent ce qu'il y a dans le monde, celles qui ne disent une chose qu'à la condition de la renvoyer à la voix qui les profère, celle qui ne parle des choses qu'à les renvoyer à un tiers qui seul est susceptible d'en avoir immédiatement connaissance.

Pour s'en tenir à l'ordre de la pensée cartésienne, il y a d'abord dans le récit que je fais du monde ce que je raconte des figures, qui disent ce qu'il y a en vérité dans le monde matériel, dont on sait qu'il n'est rien chez Descartes que géométrie, figures et mouvements. Au terme de la sixième *Méditation*, je découvre que le monde n'est fait que de ces figures en mouvement sans couleur ni odeur, ni aucune autre qualité. À partir de là, lorsque je parle d'elles, et seulement dans ce cas, c'est bien du monde que je parle. Mais dans mon discours, je parle aussi des couleurs et des qualités, le froid, le brûlant et l'amer. Dans le récit que je donne du monde, il y a des éléments en trop : les couleurs, les qualités. Ce supplément dans l'histoire que je raconte, c'est moi, c'est le récit de ma psyché qui s'est glissé dans celui du monde que je vois. Là, mes phrases ne renvoient qu'à ma perception, même si je crois dire des choses sur le monde. Incluse dans mon récit se tient ainsi une part qui ne parle en vérité que de moi et pointe dans ma direction. Mon récit est ainsi partagé en une part qui parle du monde et une autre qui se retourne sur moi-même et mon âme.

Mais il y a encore autre chose. Je peux aussi parler de la lumière, de ses effets sur mon œil, des méandres de mon cerveau et des ébranlements des nerfs qui parcourent mon corps. Tout cela fait encore partie de mon récit du monde, mais cette fois je raconte le processus dans le monde qui me fait percevoir le monde. Raconter l'histoire de ce qui me fait voir, c'est pour le philosophe faire le récit des vicissitudes de la lumière, de la réflexion des rayons du soleil sur les objets, des ébranlement transmis jusqu'à l'œil, réfracté dans le cristallin, et convergeant sur la rétine pour y former une image réduite et inversée des choses. La *Dioptrique* de Descartes propose en 1637 une explication intégrale du phénomène de la vision, depuis le rayon lumineux jusqu'à l'image qui se forme sur notre rétine quand nous regardons les choses, puis aux processus cérébraux qui se terminent sur la glande pinéale. Mais elle appuie alors notre pouvoir de voir le monde sur l'effacement pour celui qui regarde de tout le processus physique qui le fait voir. Si je vois le monde, c'est dans la mesure où s'effacent pour moi le trajet lumineux, l'impact sur ma rétine et l'image qui se dessine sur le fond de mon œil, l'excitation des nerfs jusque dans mon cerveau, toute cette part du monde que le physicien ou l'anatomiste peut observer sur le corps humain et représenter sur les planches de ses traités, qu'un lecteur de l'ouvrage peut toujours regarder en y voyant ce qui fait voir. Mais à la condition que celui qui est supposé voir par là soit un tiers, une âme elle-même non représentée sur les illustrations : je ne peux voir ce mécanisme qui fait voir que dans la mesure où précisément ce n'est pas de ma propre vision qu'il s'agit. Je vois l'image peinte sur le fond de l'œil d'un tiers, d'un cadavre, d'un bœuf, ou sur les planches du traité de la *Dioptrique*. Mais je ne vois pas celle qui est sur le mien dans la mesure précisément où elle appartient à ce qui me fait voir. Comme le remarquera Malebranche, si je voyais cette image, ou les ébranlements nerveux dans mon cerveau, ou la lumière qui me fait voir le monde, alors je ne verrais plus le monde. Pour me faire voir, tout cela doit être transparent pour moi. L'ébranlement dans mon cerveau, le rayon lumineux qui provient de la chose que je vois et qui pénètre dans mon œil, l'image qui se peint sur ma rétine, ne me font ainsi voir qu'en s'effaçant pour mon regard. Nécessairement, ils se dérobent pour moi.

Il doit donc y avoir dans le récit du monde une troisième part. Celle-ci appartient encore à ce que l'on peut dire du monde. Mais ce récit cette fois ne peut être le mien. Il m'oblige à me décaler de ma propre place et à parler au nom d'un tiers. Il est un discours que je ne peux tenir tout entier en première personne, dans la mesure où il engage la vision d'un tiers spectateur dont je m'imagine l'objet. Il raconte une part manquante, cette part du monde qui se dérobe pour moi qui la raconte. En tant que je suis le narrateur du récit du monde, depuis ma propre place, je ne peux raconter cette part de l'histoire qu'en la supposant dans la bouche d'un autre, alors qu'elle est celle de ce qui est le plus lié à moi : mon corps, mon œil, la lumière qui s'y dirige en ligne droite. D'elle, il n'y a phrase que dans l'effacement pour le narrateur. Tout cela cesse d'appartenir à l'histoire qu'il narre. Pour une part il s'en exclut. A partir de Descartes, la narration de ce qui arrive suppose donc l'effacement d'une part du monde. Et tout récit pointe secrètement vers cette part manquante qui fait ainsi apparaître dans l'histoire la place même du narrateur, mais comme une place effacée et raturée. Et cette part manquante est en même temps ce qui dans le savoir qu'en a le narrateur pointe vers un autre regard, le regard d'un autre, d'une autre psyché qui a elle-même sa représentation à laquelle cette part appartient cette fois comme un élément de son contenu. La science moderne est en partie l'effet de cette étrange chorégraphie narratrice à l'intérieur de mon récit du monde.

De cette opération qui est au cœur de la visibilité cartésienne, on aurait tort de faire la singularité d'un philosophe et le propre d'une physiologie mécaniste. Elle est partout dans la science classique, qui y trouve en partie son origine. Elle la traverse à l'intérieur de ses procédures. Elle est en particulier au cœur de la nouvelle conception du mouvement et de l'espace. Les historiens des sciences ont insisté sur l'espace infini et désormais privé de centre du cosmos de la science du XVII^e siècle. Et ils ont raconté comment s'est substituée à la différence de nature fondamentale du mouvement et du repos l'idée nouvelle qu'il n'y a mouvement que dans le rapport à un corps de référence, si bien que ce qui est en mouvement par rapport à l'un sera dit en repos par rapport à un autre, et que repos et mouvement cessent alors d'être des absolus. Mais chez les physiciens au début du XVII^e siècle, ces différences dépendent en même temps d'une interrogation sur ce qui dans un mouvement apparaît ou s'efface pour celui qui le perçoit. Elles s'appuient ainsi sur le problème d'une perception qui se fait là encore par quelque chose qui se dérobe, et qui conduit celui qui perçoit à faire de ce qu'il voit un récit en lequel s'élide une part. Si je peux dire que la Terre se meut, c'est parce que j'ai appris que le mouvement d'un corps échappe en partie à ma perception, et qu'il y a en lui une part qui reste pour moi invisible. Je ne perçois pas le mouvement de la Terre à laquelle j'appartiens, la pierre que je fais tomber en haut de la tour parviendra à son pied quelle que soit la trajectoire de la Terre dans l'intervalle, je ne verrai aucune différence, et pourtant, elle tourne. Je dois donc questionner ma place dans les mouvements qui ont lieu tout autour de moi, et ce qui s'efface pour moi du fait de cette mienne place.

Le savoir moderne est donc une histoire d'images, et il est aussi bien une histoire que l'on raconte où il faut construire le partage des voix. Mais les petites inventions des faiseurs de roman n'appartiennent-elles pas pour une part aussi à cette grande histoire ? Dans tous les menus procédés que les romanciers ont inventés en tâtonnant pour mettre en place le régime de leurs fictions et le partage des discours, n'y a-t-il pas des dispositifs qui participent de la même rupture que celle qui au même moment traverse et fait basculer le savoir scientifique ? L'invention du roman moderne, c'est la fabrication dans le récit d'une nouvelle parole dite. Les mutations de ces petits procédés n'appartiennent-elles pas à toutes les transformations des formes de pensée qui ont imperceptiblement contribué à rendre cette nouvelle science possible ? Entre la Renaissance et le XVII^e siècle, après les derniers romans de chevalerie, le roman invente un nouveau partage des voix et d'autres formes de leur coexistence. N'y a-t-il pas, au début de l'âge classique, un bouleversement des formes du récit qui affecte à la fois les techniques narratives de la science et celles de l'art romanescque ?

Que la séparation des images mise en place dans la science ait à voir avec les transformations artistiques, c'est là encore une idée déjà vieille, et pour laquelle faut relire le grand ouvrage de Panofsky sur la perspective. Dans son livre de 1924³⁸, l'historien de l'art découvre dans la naissance de la perspective au *Quattrocento* la condition d'un bouleversement profond de la pensée européenne. Au cœur de l'intelligibilité du monde de l'âge classique, il y a pour Panofsky l'idée que se partagent deux denrées désormais incompatibles : un univers matériel de corps physiques dans un espace tridimensionnel et géométrique, et une âme d'une tout autre nature, immatérielle et à proprement parler n'ayant pas de lieu dans l'espace des corps, mais porteuse des représentations subjectives du monde : le « sujet » et l'« espace ». Cette idée, qui est la condition à la fois de la physique galiléenne et newtonienne et du nouveau problème de l'âme et du corps dans les philosophies de l'âge classique, s'avère liée profondément pour Panofsky à la mise en place de la *perspectiva artificialis* de la Renaissance. En construisant la représentation picturale à partir d'un espace géométrique tridimensionnel en lequel devait être pensés la distribution générale et le plan des corps à représenter, en centrant en même temps la représentation picturale autour d'un point de fuite librement choisi depuis lequel se trouvaient mis en place les effets perspectifs de la peinture, induisant sur les proportions réelles des choses des déformations essentielles et cependant soigneusement réglées, les nouvelles techniques de représentation découvertes à la Renaissance ont sans doute ouvert la possibilité du partage moderne du sujet et de l'espace. L'écart entre la représentation et le monde de la physique a ainsi été mis en scène à l'intérieur des procédés de la peinture avant d'intervenir en science et en philosophie : « l'espace figuratif moderne, par son arbitraire dans le choix de la direction et de l'éloignement, marque de son sceau l'espace théorique moderne »³⁹

L'analyse de Panofsky était fautive. Point par point. Loin d'être liée au partage du sujet et du monde, la perspective s'est construite au contraire à la Renaissance dans le cadre d'une pensée de la communauté profonde et essentielle du voyant et du monde. La perspective du *Quattrocento* exigeait que le tableau en lequel se construit la représentation et l'univers des choses qu'il s'agissait de représenter soient solidaires et relèvent d'une même intelligibilité. Elle excluait la séparation entre une représentation subjective et un monde d'objets matériels qui ne seraient pas tous deux d'une même nature, parce que l'image peinte était pensée profondément dans son appartenance au monde visible des choses. Les deux, image et monde, étaient taillés dans la même étoffe et c'était cette communauté du visible et du voyant qui rendait possible le tracé même de la construction de l'image. Elle était donc à l'origine exclusive de notre conception moderne de l'espace, en refusant de séparer le subjectif et l'objectif, la vision apparente des choses et leur disposition véritable. La perspective à la Renaissance, loin d'être un des vecteurs du partage entre une image subjective et le monde des corps objectifs, était en réalité incompatible avec ce partage. Afin que la perspective puisse servir de modèle et d'élément générateur pour la pensée moderne, ce qu'elle fait en effet au XVII^e siècle, il a fallu qu'elle passe par une série de transformations et qu'elle invente de nouveaux procédés et de nouvelles règles, ce qui en vérité n'est arrivé, après deux siècles d'une existence mouvementée, qu'au début de l'âge classique. Elle n'était donc pas porteuse en son principe des germes de la modernité.

Mais bien que le processus historique ne soit pas celui qu'avait imaginé l'historien de l'art, les petites machineries de la perspective ont bien été à un moment donné solidaires des transformations de la pensée qui ont rendu possibles les partages classiques. Entre le *Quattrocento* et l'âge classique, les procédés techniques inventés par les peintres ont à un moment fait valoir une exigence nouvelle : que l'image picturale cesse d'appartenir à l'espace des choses. Ils ont dû alors mettre en scène l'incompatibilité de leurs natures respectives, et

38 Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique : et autres essais*, traduit par Guy BALLANGÉ, Paris, France, Les éditions de minuit, 1975.

39 *Ibid.*

l'impossibilité d'un lieu où coexistent les images et les choses. Les liens concrets qu'ils avaient besoin d'établir entre l'image et les choses à peindre afin de pouvoir penser la construction de la représentation picturale se sont à ce moment-là dénoués. Il a fallu que l'image soit construite à partir d'elle-même. Et l'image s'est refermée sur sa propre nature, ouvrant alors sur une réalité qui n'avait plus avec le monde matériel qu'elle représentait aucune commune mesure. Mais alors désormais, ce que le spectateur tenait en elle n'était plus de la même étoffe que le monde matériel en lequel il se déplaçait et qu'habitaient son corps et ses yeux. Elle devenait représentation, denrée mentale.

La perspective n'est donc pas par elle-même porteuse du partage du sujet et de l'espace du monde physique. Mais elle a pu le devenir au terme d'une succession de transformations, qui font passer de la communauté du visible et des images au *Quattrocento* à la séparation radicale opérée par le géomètre Girard Desargues au XVII^e siècle⁴⁰. C'est au cours du XVI^e siècle que se prépare peu à peu la rupture, dans une suite d'opérations instables et précaires, chez Dürer, Vignole, Stevin ou Salomon de Caus, opérations qui donnent aux théories perspectives de cette époque l'allure de constructions paradoxales. Celles-ci nous semblent aujourd'hui d'étranges jeux avec tous les éléments de l'image, la surface de sa section, la place du spectateur, les lignes de la construction. En vérité les hommes du XVI^e siècle se débattaient alors avec une image qui ne sait plus trouver ses attaches dans le monde des choses et dont ils ne parviennent plus, littéralement, à dire où elle est. Le grand Girard Desargues, en 1636, dénouera ensuite le lien et, donnant un nouvel être à la représentation perspective, rompra avec ces enchantements.

Le roman psychologique moderne, à partir duquel, vers le milieu du XVII^e siècle, tous les romans des âges antérieurs seront rangés pour longtemps dans la monotone réserve des mauvais romans⁴¹, est peut-être lui-même l'effet d'un procès du même ordre. Au XVI^e siècle, depuis les derniers romans de chevalerie jusqu'aux bergeries romanesques et à *L'Astrée*, le roman traverse une crise incontestable qui le conduit à mettre en scène d'étranges paradoxes : une fictionnalité qui refuse d'offrir d'emblée au lecteur l'accès à un univers imaginaire, et tente de reconstruire cet espace à partir des bribes et fragments des anciens univers des romans de chevalerie, qu'il faut lier par de nouvelles attaches fragiles et incertaines ; des personnages qui ne peuvent se donner au lecteur à la manière d'identités véritables, et mettent eux-mêmes en scène leur nature fictive d'image. Les romans de la deuxième moitié du XVI^e siècle rompent en quelque sorte un pacte de fictionnalité qui existait sans aucun doute dans les anciens romans de chevalerie médiévaux, et ne pourra se stabiliser à nouveau qu'au milieu du XVII^e siècle. Comme si les romanciers ne parvenaient plus alors à savoir où se tenaient en vérité toutes les créatures de mensonge qu'ils forgent, ni à insérer les paroles qu'elles profèrent dans un monde où elles puissent coexister avec la voix du narrateur. Dans ces hésitations, dans ces tâtonnements, on peut peut-être déchiffrer, de manière plus lisible encore que dans la science ou la philosophie, les opérations qui ont peu à peu usé les formes anciennes du savoir, et ont rendu possible notre modernité et notre monde.

Mikhail Bakhtine voyait dans le roman « l'expression de la conscience galiléenne du langage »⁴². L'espace romanesque naissant à la Renaissance, ouvert et éclaté, faisant coexister

40 LEON BATTISTA ALBERTI, *De la peinture (1435)*, traduit par Jean-Louis SCHEFER, Macula., Paris, France, Dédale, 1992. GIRARD DESARGUES, *Exemple de l'une des manières universelles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage*, Paris, 1636.

41 « Tous ces ouvrages auxquels l'ignorance avait donné naissance, portaient des marques de leur origine et n'étaient qu'un amas de fictions grossièrement entassées les unes sur les autres, et bien éloignées de ce souverain degré d'art et d'élégance où les Français ont depuis porté les romans », Pierre-Daniel HUET, *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans : édition du tricentenaire, 1669-1969*, Paris, A.G. Nizet, 1971, p. 138. Huet parlera plus loin de l'auteur de *L'Astrée*, au début du XVII^e siècle, comme « le premier qui tira nos romans de la barbarie » (*Ibid.*, p. 147).

42 Bakhtine écrit ainsi : « Le roman, c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux et surtout sociaux, susceptibles de devenir aussi bien langages de la vérité que langages relatifs, objectifs, limités. » (« Deux lignes stylistiques du roman européen », dans

des voix hétérogènes porteuses chacune de leurs univers idéologiques, répondait pour le linguiste russe au nouveau monde de Galilée, désormais dépourvu de centre fixe. La relativité du mouvement galiléen faisait écho à celle des voix romanesques. Mais si la conception galiléenne du mouvement ouvre elle-même sur la multiplicité des voix, et sur l'idée nouvelle d'un dialogue entre des horizons perceptifs, tous porteurs de leur narration singulière, alors le lien est plus profond que ne le pensait même Bakhtine. La composition romanesque du monde fictionnel s'appuie sur les mêmes opérations que celles qui opèrent les partages du monde moderne. Nous sommes encore aujourd'hui les effets de tous ces petits jeux.

Et c'est pourquoi sans doute Bakhtine nous éclaire en fin de compte davantage que Lanson et Cassirer. En nouant les transformations de la science classique avec celles du roman, plutôt qu'avec les traits généraux d'un art classique dont Lanson et Cassirer trouvaient le modèle dans le théâtre de Corneille, Bakhtine montrait à l'œuvre entre les deux domaines des dispositifs identiques. Et par là il faisait un pas de côté qui le libérait de la vieille histoire des idées à laquelle les deux autres penseurs demeuraient attachés. Ce n'est pas un thème ou une idée première à l'œuvre dans la pensée ou dans la vie sociale qui engendre par dérivation de nouveaux thèmes dans des domaines hétérogènes. C'est que ces deux domaines ne le sont en vérité pas autant qu'on le croit. Dans les deux récits de la science et du roman se pose la question du partage des voix et des formes d'explicitation qui ouvrent sur un monde. Les procédés du théâtre en ce sens, en assignant d'emblée devant le spectateur les voix aux corps qui les profèrent et qui se meuvent sur la scène, sont trop éloignés de ceux de ce récit du monde qu'est la science pour nous apprendre sur elle là-dessus.

Les romans les plus archaïques nous demeurent familiers. Leurs portes sont ouvertes, et nous pouvons toujours entrer dans le monde qu'ils ouvrent. À bien y réfléchir nous devrions nous en étonner davantage. Pourquoi cette étrangeté nous est-elle encore si familière ? La porte en laquelle nous passons est-elle bien celle qu'ils avaient ménagée pour nous ? Nous y entrons, sans doute, dans les landes et les forêts où galopent les chevaliers, dans les bocages des Bergeries, dans les cités antiques, dans la cour des Valois. Mais dans ces mondes familiers néanmoins certains traits nous arrêtent. Nous y voilà, mais sous nos yeux parfois des accrocs minuscules, et de peu perceptibles entailles, empêchent que le monde s'ouvre tout à fait, et barrent nos tentatives d'explicitation. Un preux chevalier qui demeure l'esprit vide, au lieu d'être dans l'affliction. Un enfant dont la peau blanche se prolonge sous les vêtements en de noirâtres carnations. Un héros qui fait de lui-même une image, entreprend de vivre dans un monde d'images, et ne sait plus ainsi jouer son propre rôle. Autant de ruptures infimes qui inquiètent alors notre pouvoir de déployer autour du roman un horizon de phrases possibles. N'est-ce pas que, peut-être, leur univers n'est pas exactement celui que nous projetons en eux ? Et qu'il nous est plus étranger que nous le croyons ?

Les historiens des sciences nous ont appris depuis longtemps à nous méfier des projections rétrospectives. Nous savons retrouver dans les textes scientifiques du passé un savoir familier, les fragments et les rudiments de notre science d'aujourd'hui. Nous découvrons chez eux les précurseurs passés des vérités présentes. Ainsi nous accédons à travers eux à tout un monde de vérités encore embryonnaires. Nous lisons dans la *Géométrie* cartésienne la présence en partie en creux de notre géométrie algébrique, ou chez Euler le début de notre topologie moderne. Dans la théorie euclidienne des rapports apparaissent en filigrane les ombres de nos nombres réels, et nous pouvons prolonger ce que disent les Anciens pour y faire surgir tous ces visages. Mais ce pouvoir de faire briller dans les récits scientifiques anciens notre propre reflet ne se tenait pas en lui dès l'origine. Il est seulement le nôtre et l'effet de ce que nous sommes. S'appuyer sur lui pour penser ce qu'il y a dans ces textes nous conduit à en effacer la singularité, les difficultés auxquelles les hommes de science d'alors étaient effectivement confrontés, et les mondes d'objets auxquels ils pensaient accéder.

Il y a ainsi pour nous aux textes scientifiques du passé comme deux accès divergents. Le premier les inscrit dans notre savoir. C'est lui qui fait que tous appartiennent à la même histoire, celle de la science. Le savant peut à chaque instant se retourner en arrière et trouver dans le passé les fragments de son univers familier, d'où il tire parfois des idées neuves en leur donnant un nouveau sens. Le second est plus difficile. Il met en suspens nos regards récurrents, et il s'efforce de dégager, dans les textes, les traces qui contestent les objets manifestes que font surgir ces récurrences. Il s'inquiète ainsi de tout ce que nous ne comprenons plus. Il prend pour point de départ ce qui nous est le plus étranger, pour mettre en cause le plus familier et montrer en fin de compte la nature en partie illusoire de notre connivence. La première lecture part de ce qui est familier et tente de réduire ou d'effacer l'étrangeté résiduelle des textes anciens. La seconde à rebours fait de l'étrangeté la clé du familier. Et à partir de cette clé fragile, elle entreprend de brouiller nos identités. Des mondes que sont les théories sur lesquelles ouvrent les textes scientifiques aux petits mondes⁴³ des romans, n'est-ce pas là encore ce drôle de chemin qu'il faut suivre ?

Un « mauvais roman » ? Eh bien, lisons-les donc, ces « mauvais romans ».

43 J'emprunte cette expression de « petit monde » à Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, France, Grasset, 1992, p. 211.

Chevalerie : le récit divisé

ERMITES ET PUCELLES

Nous rêvons aujourd'hui encore aux histoires des vieux romans de chevalerie. La légende arthurienne est la nôtre et Gauvain, Guenièvre et Lancelot cohabitent dans le monde de nos fictions avec Manon Lescault, Sherlock Holmes et Emma Bovary. De ce monde en revanche nous avons rejeté les héros des Bergeries de la Renaissance et des romans précieux du début de l'âge classique. Les premiers appartiennent à notre imaginaire, tandis que les seconds, Arcas et Magdelis, Artamène et Clélie, sont pour nous devenus d'inconsistantes créatures. Qui s'en souvient ?

Sans doute les romans médiévaux doivent-ils cet effet à leur organisation sous la forme d'un cycle issu d'une légende, et dans lequel les personnages et les histoires se retrouvent d'un roman à l'autre dans une série à peu près cohérente, un chevalier qui occupait auparavant une place secondaire devenant par la suite le héros d'un nouveau récit. Le renvoi d'un roman à l'autre par les auteurs médiévaux a ouvert l'idée d'un monde dans lequel on pouvait puiser une matière pour des récits. La phrase souvent commentée de Jean Bodel, qui fait de « la matière de Bretagne » l'une des trois sources des histoires et personnages des récits de fiction pour les hommes du Moyen Âge, avec « la matière de France » et « la matière de Rome la grande », montre que dès le XII^e siècle, le cycle du Roi Arthur était ainsi un fonds que les romans mettaient en quelque sorte en forme, fonds qui sera ensuite nourri de tous les romans ultérieurs, et en lequel nous pouvons encore aujourd'hui nous plonger. Le poète médiéval distinguait très soigneusement les trois matières évoquées : « la matière de France » est authentique et attestée, elle est celle de l'histoire vraie, récit au jour le jour d'une vie, riches heures d'un noble ou historiographie d'un prince; « la matière de Rome » est celle des écrits antiques, rédigés dans les langues savantes et porteurs d'une longue tradition d'érudition et de connaissance, le savoir plutôt que la vérité ; celle de Bretagne a pour elle sa séduction et son mensonge : « li conte de Bretagne sont si vain et plaisant »⁴⁴. La vérité, le savoir, la fiction. Mais par là les romans issus des fables de Bretagne trouvaient en quelque sorte en eux-mêmes leur propre matière. On sait que les premiers romans du cycle se sont appuyés sur des fragments de légendes celtiques, qui ont été d'abord, quelles que soient les hypothèses sur l'existence véritable d'un personnage nommé Arthur, transmises oralement. Mais le texte qui est la principale source des grands romans fut sans doute une sorte de falsification : l'*Historia regum Britanniae*, chronique par Geoffroy de Monmouth, en langue savante et sur le mode des études érudites, d'une histoire des rois de Bretagne en réalité fictive⁴⁵. Sous sa forme première, la « matière » principale des romans arthuriens fut ainsi une contrefaçon des deux autres « matières », celle du savoir érudit et celle de la vérité historique, sous la forme de cette étrange récit inaugural. Le roman arthurien a eu besoin à sa naissance de fabriquer une vérité

44 « Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant, cil de Rome sont sage et de sens apprenant, cil de France de voir chascun jor aparant » : Jean BODEL, *La Chanson des Saisnes. Tome I*, Genève, Suisse, Librairie Droz, 1989.

45 GEOFFROI DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, traduit par Laurence MATHEY-MAILLE, Paris, France, les Belles lettres, 1992.

fictive, qui simulait en quelque sorte la référence des phrases ordinaires, et un savoir fictif, qui ouvrait cette réalité vers le murmure indéfini du commentaire et de la glose dont il était comme le prolongement naturel. La troisième matière, celle de Bretagne, est la fictionnalisation des deux premières, dans ce texte énigmatique qui raconte en prose des événements imaginaires sans être un roman, et se présente à la manière du récit d'un historiographe notant soigneusement propos et gestes remarquables des héros.

La théoricienne Dorrit Cohn a tenté de montrer, dans des analyses très discutées, l'existence d'un critère formel de la fiction dans la présence d'une parole narratrice qui énonce le discours intérieur des personnages. Pour elle, cette forme d'énonciation, que ce soit sous la forme du récit (il pensa que...), de la citation d'un monologue intérieur ou du discours indirect libre, est la marque ou le propre de la fiction, au sens où cette forme ne se trouve qu'en elle et où elle s'y trouve nécessairement. Par ce critère se distinguent, par leur forme même, le texte fictionnel et le récit historique, dans la mesure où en ce dernier la moindre citation directe des pensées d'un personnage fait aussitôt basculer dans le régime de la fiction. Nulle part un historien n'écrira : « Napoléon pensa alors que... »⁴⁶. Le roman seul offre au lecteur un personnage en partie intérieurement transparent, et il le fait au moyen de phrases singulières qui le distinguent de tout autre récit. Dans *Le Propre de la fiction*⁴⁷, Dorrit Cohn interroge le récit-canular de Wolfgang Hildesheimer, qui raconte sur le mode de la biographie la vie de Sir Andrew Marbot, critique d'art mort en 1830⁴⁸. Celui-ci n'est pas un roman caché sous une biographie, bien que le personnage en question soit en vérité fictionnel. Il est une fiction d'un autre genre, impliquant d'autres procédés formels. L'auteur y est en effet contraint, afin de faire passer son récit pour un fragment d'histoire véritable, de ne donner aucun accès à la vie intérieure de son héros, démontrant par l'absurde ce qui fait pour Dorrit Cohn le propre formel du roman : le récit des fragments de la vie mentale du personnage, à travers toutes ces formules : « il pensa que... », « il se demanda si... », qu'un véritable historien ne peut que s'interdire et qu'évitera tout autant une contrefaçon de l'histoire. *L'Historia regum Britanniae* appartient sans doute un peu au même genre que la biographie de Marbot⁴⁹. Elle n'est pas la construction romanesque d'un monde fictionnel, mais la contrefaçon d'un récit historique. C'est à partir de cette fausse monnaie, feignant de donner au lecteur une « matière » du même ordre que la française ou la romaine, que s'est édifié le support des romans de chevalerie de Bretagne, qui ont bâti ensuite leurs histoires sur ce fonds premier en faisant comme s'il était vrai, donnant en quelque sorte à cette matière une forme ou un ordre selon les propos mêmes de Chrétien de Troyes⁵⁰. Mais en même temps, ce « faire comme si c'était vrai » n'a sans doute

46 Même s'il pourrait écrire « Napoléon pensait que... », ce qui est en vérité très différent, puisque cette dernière affirmation ne renvoie pas au compte-rendu de l'événement d'une pensée singulière de Napoléon, mais à une opinion que l'on peut raisonnablement lui attribuer au vu de ses propos et de ses actes.

47 Dorrit Claire COHN, *Le propre de la fiction*, traduit par Claude HARY-SCHAEFFER, Paris, France, Éd. du Seuil, 2001. Käte Hamburger a avant Dorrit Cohn analysé les indices textuels de fictionnalité qui distinguent le récit de fiction des différents types de récit factuel. Parmi eux, l'accès à la subjectivité des personnages, mais aussi la présence dans le récit fictionnel d'un niveau de détail qu'on ne trouverait nulle part dans un récit historique, journalistique ou autobiographique. Voir Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, traduit par Pierre CADIOT, Paris, France, Éditions du Seuil, 1986. Gérard Genette discute ces thèses dans Gérard GENETTE, *Fiction et diction ; précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2004.

48 Wolfgang HILDESHEIMER, *Marbot: eine Biographie*, Frankfurt am Main, Allemagne, Suhrkamp, 1981.

49 La règle de non transparence intérieure du récit historique n'est d'ailleurs pas parfaitement respectée par l'auteur. On y trouve un certain nombre de formules comme : « il se mit à penser à sa plus jeune fille » (p ; 62). Mais ces formules sont exceptionnelles, et absentes des dernières parties du livre qui retracent les temps d'Arthur et de ses successeurs. Dans cette partie, Geoffroy de Monmouth a à cœur de se présenter comme un historien qui cite ses sources : « Geoffroy de Monmouth, écrit-il à la page 254 de l'ouvrage, ne passera pas ce sujet sous silence, mais comme il en a pris connaissance dans le fameux livre en langue bretonne et en a entendu parler par Gauthier d'Oxford, cet homme d'une très grande érudition dans de nombreux sujets d'histoire, il le traitera dans son pauvre style et brièvement. Voilà donc le récit des combats ».

50 Cf. le prologue d'*Erec et Énide* : « Chrétien de Troyes, lui, nous dit qu'il est louable de s'appliquer à bien dire et à bien enseigner. Il tire d'un conte d'aventure une composition très bien ordonnée [une moult bele conjointure] » (CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, Paris, France, Gallimard, 1994, p. 3). Et au début du *Chevalier à la charrette* : « C'est *Le chevalier à la charrette* dont Chrétien commence le livre. La matière et l'idée directrice lui ont été indiquées et données

jamais conduit à ajouter foi à ces histoires de rois bretons. Wace, dans le *Roman de Brut*, un des premiers romans de la légende arthurienne qui reprend en langue française l'*Historia* de Geoffroy de Monmouth, insiste ainsi sur le statut indéfinissable de ces histoires du point de vue de la vérité :

« En cele grant pais ke jo di,
Ne sai si vus l'avez oï,
Furent les merveilles provees
Et les aventures truvees
Ki d'Arthur sunt tant racuntees
Ke a fable sunt aturnees.
Ne tut mençunge, ne tut veir,
Tut folie ne tut saveir.
Tant unt li cunteür cunté
E li fableür tant fablé
Pur leur cuntes enbeleter,
Que tut unt fait fable sembler »⁵¹

Ainsi, le récit premier de Geoffroy mêlant dans sa fiction l'exigence de vérité de la matière de France et celle du savoir érudit de la matière de Rome, contaminait inévitablement l'une par l'autre. Le commentaire et la glose mettaient en doute la vérité et fabriquaient ainsi un univers qui, repris dans la forme romanesque, se tenait en quelque sorte entre la fable et la chronique, entre vérité et mensonge, entre savoir et irrationnel, mêlant indissociablement l'un et l'autre, transformant finalement tout en fable et inventant en quelque sorte par là l'espace fictif de ses histoires. La matière de Bretagne ne devient celle du roman qu'en les situant en un lieu indéfinissable où les grands partages se brouillent.

Corneille bien plus tard verra dans la scène de l'Antiquité ce lieu lointain où se mêlent de manière inextricable la fiction et la vérité : « la fable et l'histoire de l'Antiquité sont si mêlées ensemble que, pour n'être pas en péril d'en faire un faux discernement, nous leur donnons une égale autorité sur nos théâtres »⁵². Il appuiera ainsi la *mimesis* classique sur l'horizon de cet espace indéfinissable, ni vrai ni faux, à partir duquel se déploiera la nouvelle modalité de la véridicité fictionnelle, le vraisemblable et le nécessaire. Mais c'est qu'à ce moment-là le lien avec l'époque antique est rompu : c'est contre l'autorité du savoir antique que s'est construite la raison moderne. Sur ce lointain socle premier au statut sémantique incertain, en deçà du vrai et du faux, se bâtiront les mondes fictionnels qui y puiseront sans relâche. L'Antiquité sera ainsi le fonds lointain du fictionnel, qui parce qu'il mêle le vrai et le faux ouvrira la possibilité d'une vérité de la fiction, celle produite au XVII^e siècle par les règles de la vraisemblance et du nécessaire reprises à la *Poétique* d'Aristote, mais profondément transformées par cette place nouvelle donnée au monde antique. Aux XII^e et XIII^e siècles, l'Antiquité ne pouvait être ce réservoir pour tous les mondes imaginaires des fictions, car elle était encore le lieu du savoir, celui en lequel les Doctes légitimaient la source de leur autorité. C'est donc sur cette troisième matière, celle de Bretagne, « ni tout mensonge, ni tout vraie », que le roman de chevalerie fera fonds. Les deux gestes, de Wace et de Corneille, s'opposent sur la place qu'ils donnent au monde antique. Mais ils partagent en même temps l'idée qu'il faut appuyer leurs histoires sur un récit premier en deçà de tous les partages, un livre originaire que les romans ou les tragédies prolongeront, mais qui n'appartient ni au roman ni à la tragédie, tandis qu'il est leur horizon.

par la comtesse ; et quant à lui il se charge de la mise en forme, sans rien apporter de plus que son travail et son application » (*Ibid.*, p. 507).

51 Robert WACE, *Le roman de Brut*, Paris, France, Société des anciens textes français, 1938., tome II, vers 9787-9898., p. 515.

52 *Discours de la tragédie*, dans Pierre CORNEILLE, *Oeuvres complètes. III*, Paris, France, Gallimard, 1987, p. 157.

Le roman de chevalerie y déroulera la longue frise des aventures de ses héros. Mais cette aventure se déploiera bien autrement que sur le mode de la fausse chronique, telle qu'elle se déroulait dans l'*Historia Regum Britanniae*, ou encore en partie dans les romans de Wace. Elle se donnera comme une aventure intérieure. Si les romans de Chrétien nous fascinent encore aujourd'hui, c'est par l'énigme que constitue pour nous le retentissement des événements racontés dans la psyché des chevaliers. Le récit des aventures du chevalier est en même temps pour le lecteur une part de son histoire intérieure, qui nous est par lui révélée. Les premiers romans rompent ainsi avec leur origine en révélant les pensées des héros, et c'est pourquoi ils sont bien des romans et non des simulacres d'histoires. Mais ils ne le font pas en offrant au lecteur leurs pensées, suivant les procédés qu'évoque Dorrit Cohn. La parole des chevaliers ne nous dit pas ce qu'ils ont à l'esprit, et la voix narratrice n'ouvre jamais directement sur leur voix intérieure. Le narrateur ne nous y laisse pas entrer par effraction. La transformation intérieure du chevalier, sur laquelle ouvre le récit, ne peut se donner alors que par une voie détournée. Par là, leur narration garde en vérité quelque chose de leur étrange origine.

Ainsi en va-t-il du récit de *Perceval ou le conte du Graal*, sans doute un des derniers romans de Chrétien. La suite des événements du récit se déroule dans la suspension des affects. Les événements semblent ne pas affecter le héros, qui se tient ainsi dans un décor déroulé dans une apparente irréalité, comme une scène d'images dans lesquelles l'absence d'implicite renvoie en même temps à leur platitude (ou leur planéité) et à son apparente absence de psyché. Telle est dans les premières pages du livre la forme singulière que prend la passion du héros pour la chevalerie : Perceval hébété et stupide, captivé par la pure image des chevaliers qui étincelle devant lui⁵³. De ce point de vue, l'événement de Perceval absorbé et comme absenté du monde à la vue des trois taches de sang de l'oie dans la neige⁵⁴, et combattant distraitement en ne pensant qu'à son amie, dont il voit le visage à travers les trois gouttes de sang, est sans doute l'image la plus romanesque de cette platitude. Michel Zink, dans sa belle analyse de l'émergence de la subjectivité littéraire, oppose ce moment d'absence de Perceval à celui que décrit au XIV^e siècle le poète Watriquet dans le *Miroir des dames* : l'extase de Watriquet en présence de sa dame le conduit à s'imaginer en train de chevaucher en forêt ; celle de Perceval au contraire le plonge dans l'imagination de sa dame alors qu'il est dans la forêt sur son cheval. L'extase de Watriquet, explique Michel Zink, va de l'intimité au dehors, alors que celle de Perceval lui fait perdre contact avec la réalité extérieure pour accéder à un monde intérieur⁵⁵. Mais en vérité faut-il dire que la distraction de Perceval ouvre sur un discours intérieur ? Le narrateur ne nous dit rien d'autre que le fait nu qu'il pense à son amie, sans rien nous livrer de son univers subjectif. Perceval absorbé par l'image du visage dans la neige, visage à ce point stylisé (trois gouttes de sang sur la neige) qu'il est comme une écriture secrète visible de lui seul, déchiffre dans cette image celle de sa propre intériorité et de son sentiment amoureux. Le procédé n'est pas exactement celui d'un mouvement, de l'extérieur vers l'intérieur, mais d'un reflet qui met en scène l'expression de l'âme quelque part dans le monde. L'âme est alors à lire hors d'elle-même. L'image de son amour est là dessinée ou écrite quelque part dans le monde, à ses pieds. Mais le discours intérieur n'a pas de place dans le récit lui-même, qui d'une certaine manière ne fait que le montrer sans qu'il soit énoncé, si on veut bien accepter ici une distinction wittgensteinienne. De ce dernier, le narrateur ne nous dit rien. Et le déchiffrement en lequel Perceval est absorbé n'est pas accessible au lecteur. Perceval y lit peut-être bien sa propre intériorité amoureuse, mais le

53 CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes, citée.*, p. 688.

54 *Ibid.*, p. 789.

55 Michel ZINK, *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1985, p. 155 et suivantes. Dans cet ouvrage, Michel Zink analyse la manière dont l'auteur fait apparaître dans le roman sa propre subjectivité, en retraçant l'histoire de cette opération. Il pose donc un problème bien différent de celui qui est abordé ici. Mais l'auteur est néanmoins conduit à plusieurs reprises à interroger la question de la subjectivité fictive des personnages eux-mêmes.

lecteur du roman n'y a aucun accès. Que les pensées de Perceval trouvent leur reflet dans la neige, permet sans doute au lecteur de l'ouvrage de les voir scintiller avec elle. Mais elles lui demeurent encore pour une grande part dérobées, et seul Perceval les contemple sans que le narrateur ne nous dise rien de ce qu'il pense.

Le héros à ce moment-là s'absente à lui-même et agit en aveugle comme s'il n'était pas là. Perceval sort à peine un instant de ses pensées pour combattre le chevalier Sagremor et Keu le sénéchal, puis s'y replonge tout aussitôt. L'intériorité du chevalier demeure alors absente et vide. Sa manifestation dans l'histoire est le jeu mécanique de ses gestes. L'amour de Perceval pour sa belle ne le plonge donc pas dans les attermoissements et les inquiétudes de la passion, mais dans l'hébétude et, d'une certaine manière, dans un impersonnel absolu, à la manière de cette écriture dans l'histoire qui est celle, vide pour nous, des trois gouttes de sang dans la neige.

Dans un roman antérieur de Chrétien de Troyes, *Lancelot, le chevalier à la charrette*, le héros amoureux au combat ne s'arrache jamais à sa distraction essentielle. Il regarde hébété sa dame à la fenêtre, tournant le dos à son adversaire en le frappant machinalement de coups d'épée jetés au hasard en arrière. Tel est l'effet paradoxal de l'amour dans tous les romans de Chrétien. Le chevalier est attaché à l'être aimé par une passion qui, au lieu d'ouvrir sur les fluctuations et les affres d'une intériorité, se donne comme une soumission mécanique et impavide, l'absence même d'« états d'âme ». Lancelot combatta plus loin en duel suivant aveuglement et avec la même tranquillité les injonctions de sa dame : « au pire ! », dit-elle, et il se laisse vaincre sans hésitation ; « au meilleur ! », et il abat ses adversaires dans la même indifférence⁵⁶. L'amour n'est pas le vecteur du surgissement d'une âme, dans ses attermoissements et ses fluctuations intérieures, mais au contraire celui de son degré zéro, la soumission mécanique et aveugle à la volonté d'une autre. L'amour du chevalier impose qu'il se soumette sans « état d'âme ». Son âme littéralement est sans état, et il n'a plus de voix qui lui soit propre, tandis qu'autour de lui se propage la voix anonyme de la rumeur : « Où est-il allé ?... Où s'est-il caché ?... Ainsi parle-t-on dans les loges, et l'on dit encore... »⁵⁷. Racontant Lancelot se laissant battre « au pire », le roman maintient ses pensées dans le vide, mais retranscrit directement la voix de la foule qui s'inquiète, s'étonne et raille. Les mots de l'inquiétude et du doute ne sont pas ceux de la voix intérieure du héros, ils sont là au dehors dans le bruissement anonyme des gens. De la même manière, quelques pages plus loin, le récit s'attarde sur les pensées des demoiselles qui admirent les prouesses de Lancelot. Il nous laisse dans l'ignorance de l'esprit de Lancelot, mais nous révèle les émois des belles spectatrices qui rêvent toutes de l'épouser. Mais c'est que leur pensée leur est commune. Elles la partagent, elle est ce qui les relie et non ce qui en elles est privé : elles rêvent toutes d'un beau mariage⁵⁸. La voix narratrice s'aventure ainsi dans les pensées des personnages dans la mesure seulement où elles déterminent un espace du commun, et une énonciation profondément sociale. Mais le monde privé des affects du personnage ne passe pas par elle.

Dans l'épisode de *Perceval* où le héros contemple les gouttes du sang de l'oiseau sur la neige, c'est alors une autre voix qui évoque son monde intérieur. Gauvain, quelques pages plus loin, renverra explicitement à la psyché de Perceval, en s'adressant au roi Arthur :

Sire, il n'est pas normal, vous le savez bien car vous me l'avez toujours dit et justement établi, qu'un chevalier veuille distraire un autre, comme ces deux-là l'ont fait, de sa pensée quelle qu'elle soit ; avaient-ils entièrement tort, je ne sais, en tout cas cela a mal tourné pour eux, c'est une chose évidente. Le chevalier avait peut-être perdu quelqu'un et cela le rendait triste

56 CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes, citée.*, p. 652.

57 *Ibid.*, p. 649.

58 *Ibid.*, p. 655.

[d'aucune perte estoit pansis qu'il avoit fete], ou bien son amie lui avait été enlevée, et cela lui causait peine et chagrin⁵⁹.

Gauvain renvoie ses interlocuteurs, et à travers eux les lecteurs de l'ouvrage, au monde intérieur de Perceval que chacun est invité à respecter. Devant les autres chevaliers, il se fait le gardien de ce monde intérieur. Mais cette injonction est en vérité faite du dehors et située dans un espace hautement social qui est celui des valeurs chevaleresques. Elle est le rappel des vertus sociales, et non l'invitation à porter intérêt à ce monde intérieur, auquel le roman ne nous donne donc en vérité aucun accès, sinon sous la forme de la parole d'un autre qui énonce la loi commune et les valeurs de la communauté. Les lecteurs sont ainsi conviés par la parole de Gauvain à respecter ce monde intérieur tout autant que doivent le faire les chevaliers eux-mêmes.

Deux épisodes essentiels du livre, l'événement de la mère morte qui inaugure la carrière de chevalier de Perceval, et celui du passage du Graal chez le roi pêcheur, fournissent deux autres images de cette absence d'accès direct à une intériorité du héros et à quoi que ce soit qui serait un discours intérieur. Ils montrent en outre comment c'est en même temps dans cette absence et par elle que se déploient la forme narrative et la temporalité du récit. Dans ces deux épisodes à nouveau le roman ne dit rien de ce qui se passe dans l'esprit du héros, dont l'intériorité demeure en quelque sorte en blanc. Ainsi en va-t-il singulièrement du récit de la mort de sa mère :

Quand le jeune homme se fut éloigné de la distance d'un jet de pierre, il regarda en arrière et vit que sa mère était étendue à l'entrée du pont de l'autre côté comme si elle était tombée morte. Alors il cingla de sa badine la croupe de son cheval et le cheval sans broncher l'emporta à vive allure dans la forêt obscure⁶⁰.

Le jeune Perceval voit sa mère mourir dans une indifférence apparente ou réelle. Mais la voix narratrice ne nous dit rien de cette indifférence ou d'une secrète douleur, si bien que l'événement glisse dans l'histoire en s'enchaînant avec les autres épisodes sans heurt ni point d'arrêt. De la même manière, la vision chez le roi pêcheur de la lance qui saigne et du Graal, événement qui est le centre même du livre, non seulement ne suscite aucune réaction de Perceval, mais n'est pas singularisée par la voix narratrice qui ne dit rien d'autre à ce moment-là que la suite neutre de ce qui arrive, et donne sans s'en étonner au silence de Perceval une justification dérisoire :

Le jeune homme ne demanda pas à qui on faisait le service du Graal. Il hésitait à cause du maître qui lui avait doucement reproché de trop parler⁶¹.

Face à l'événement extraordinaire, Perceval fait valoir une maxime de bienséance qui apparaît bien dérisoire, pour ne pas réagir et laisser se poursuivre la frise des événements. Si bien que là encore tout accès à une intériorité psychique, intériorité qui se manifesterait dans l'affect de la surprise et le trouble de l'âme, est barré.

La clé de ces deux événements qui apparaissent comme en passant dans la frise des aventures de Perceval, sera donnée plus loin par une série de rencontres avec des personnages qui seront porteurs chacun d'une part de la vérité de ce qui s'est passé alors dans l'âme du héros : rencontre avec une pucelle qui s'avère être sa cousine⁶², avec la fille laide au nez de chat⁶³, puis avec son oncle l'ermite. Perceval apprendra enfin que les deux événements

59 *Ibid.*, p. 793.

60 *Ibid.*, p. 700.

61 *Ibid.*, p. 767.

62 *Ibid.*, p. 771.

63 *Ibid.*, p. 799.

s'expliquent l'un par l'autre : c'est parce qu'il n'a pas réagi à la mort de sa mère qu'il n'a pas pu parler devant la lance et le Graal : « ton péché t'a tranché la langue quand tu as vu passer devant toi le fer dont le sang n'a jamais été étanché sans en demander la raison »⁶⁴, lui annonce son oncle l'ermite. Ainsi, c'est au moment où le récit se recourbe sur lui-même et fait référence à ce qu'il a narré, dans une sorte d'involutions, la parole d'un personnage faisant revenir un événement jusqu'alors lisse et sans aspérité dans un récit qui s'adresse en même temps au héros et au lecteur de l'ouvrage, que surgit quelque chose comme la psyché du héros, sous la forme du sentiment de culpabilité. Ni la description directe que donne le narrateur, ni la voix intérieure du héros, ne peuvent faire apparaître par elle-même cette épaisseur, déployant seulement la ligne de l'histoire. L'enchaînement des scènes se révèle alors bien comme la seule histoire intérieure du héros, mais elle ne peut se donner comme telle au temps de son déroulement. Elle trouve son sens au moment ultérieur où une autre voix la courbe sur elle-même, montrant alors le héros pécheur. Le décalage du dispositif donne au récit pour nous son étrange beauté qui tient aujourd'hui en partie à ce dispositif un peu énigmatique, découvrant paradoxalement l'âme du héros sous la forme grammaticale d'un « tu » plutôt que d'un « je ». La pucelle qui révèle à Perceval le lien de son silence devant le Graal et de la mort de sa mère lui adresse à la deuxième personne une parole qui lui permet de dire « je », dans un étrange échange :

- Avez-vous demandé à ces personnes où elles allaient ainsi ?

- Pas un mot n'est sorti de ma bouche.

- Par Dieu ! Voilà qui est encore plus grave ! Quel est votre nom, mon ami ?

Et lui, qui son nom ne savait, le devina et lui dit qu'il s'appelait Perceval le Gallois, sans être sûr de dire la vérité, mais il dit vrai sans le savoir⁶⁵.

Ce « tu » qui recourbe le monde commun vers l'identité personnelle du héros n'a pas grand chose à voir avec la parole du personnage qu'appellera de ses vœux Scudéry. Le héros ne se fait pas voir en parlant et en disant qui il est. Il n'est pas davantage porteur d'une voix intérieure qui nous donnerait accès au plus profond de lui-même. La parole d'un autre lui parle et renvoie à son être même les événements de l'histoire. Étrange procédé, peut-être. Mais par lui le narrateur s'interdit une convention qui nous est devenue familière, et qui est au fond dans nos romans aussi paradoxale : celle de l'accès du narrateur à la voix intérieure du héros, qu'il peut faire parler et scruter à sa guise. Ce n'est pas la voix narratrice qui connaît et révèle la psyché du personnage, mais ces autres personnages singuliers qui ont bien davantage qu'elle, par le rapport qu'ils entretiennent à Dieu ou à une sorte d'innocence originaire, qualité pour le faire.

Dans *Perceval*, les récits de ces personnages qui surgissent au hasard des rencontres interviennent ainsi comme le commentaire d'un événement qui a eu lieu à la fois dans l'esprit du héros et dans l'histoire. Ils disent à Perceval ce qui arrivait alors à son âme. Mais ils font en même temps davantage : ils explicitent d'un même mouvement ce qu'il y avait dans le monde de la fiction que raconte l'histoire. Ils sont ainsi en vérité au cœur du dispositif fictionnel. Ils appartiennent aux procédés qui fabriquent un monde imaginaire et qui l'offrent au lecteur. La scène devant le personnage aurait dû pour nous pointer elle-même vers cet espace intérieur que désignent les mots de celui qui l'expose. Mais elle est demeurée prise dans le fil de l'histoire, qui, loin d'explicitier l'événement, l'interrompt en déroulant la frise des aventures dans une apparente platitude. La parole des personnages que rencontre le chevalier en même temps leur donne une épaisseur nouvelle et fait apparaître d'un coup leurs ramifications dans l'esprit du héros.

64 *Ibid.*, p. 843.

65 *Ibid.*, p. 773.

Mais ce commentaire de l'événement n'est pas l'explicitation d'une scène dont certains éléments demeuraient simplement manquants et que les phrases nouvelles développent et précisent. Il n'est pas une place vide dans le prolongement naturel des choses déjà dites. Il n'est pas simple changement de point de vue, ou mise au jour d'un élément complémentaire de l'histoire qui demeurait encore dans l'ombre. L'ermite qui commente n'est pas l'analogue médiéval du détective de nos modernes romans policiers. Il résout une sorte d'énigme, qui avait bien dû s'éveiller dans l'esprit du lecteur lorsqu'il avait rencontré l'épisode du Graal ou le départ de la maison du jeune Perceval. Mais en l'absence de toute dramatisation par la voix narratrice, la profondeur de l'événement s'était effacée dans la série des aventures. Le récit l'avait neutralisée, le discours de l'ermite la fait apparaître comme une image à double fond, qui dissimule une autre scène que le héros doit savoir lire en elle et qui est en elle à la fois cachée et manifeste : la mère qui meurt de douleur sous les yeux mêmes de Perceval, le roi pêcheur qui attend d'être libéré d'un sortilège, ou les deux reines dont l'une en face de Gauvain est sa mère. Ce que dit la parole est toujours : « en vérité, c'est cela qui se passait dans l'histoire et tu l'avais sous les yeux et tu ne le savais pas ». Le monde sur lequel ouvre l'espace de la fiction est ainsi un monde d'images à déchiffrer, d'effigies et de marques, ouvrant sur une héraldique du visible. Il n'est pas un monde profond, énigmatique, en lequel le récit nous installerait dans une inquiétude et une tension qui appelleraient à la résolution des mystères. Il est bien au contraire un monde profondément plat, de cette platitude qui est celle des images et des blasons, et qui a besoin de l'intervention d'une voix tierce pour faire apparaître sous cette surface monotone un sens qui est caché. Et ce qui est à déchiffrer dans ce monde est l'âme même du héros, qui se tient comme renfermée dans le rapport de toutes ces images que le récit fait défiler, âme pécheresse et coupable. La présentation de cette âme dans la parole des ermites et des pucelles est ainsi en même temps une reconfiguration de l'ordre et la nature de ce monde qu'elle contemple et en lequel elle intervient.

Ce procédé n'est pas propre aux romans de Chrétien. On le retrouvera de manière encore plus systématique dans le *Perlesvaus* anonyme qui appartient à la légende arthurienne, et aurait été composé à une date imprécise après 1200 ou 1230. L'épisode du Graal et du silence de Perceval est évoqué à plusieurs reprises par les personnages qui demandent à Gauvain de ne pas reproduire l'erreur de Perceval. Mais Gauvain à son tour ne dira rien devant le Graal, dans une scène qui répète étrangement celles que vécut Perceval : la procession du Graal, mais aussi les trois gouttes de sang dans la neige :

C'est alors que sortirent d'une chapelle deux demoiselles. L'une tenait entre ses deux mains le très saint Graal, et l'autre la lance d'où tombait le sang vermeil, et il lui sembla qu'il voyait deux anges (...) Le plus noble des chevaliers interpelle messire Gauvain, mais celui-ci regarde devant lui et voit tomber trois gouttes de sang sur la table. Tout absorbé dans sa contemplation, il ne dit mot⁶⁶.

Dans cette version de la scène, le narrateur nous détaille d'abord les sentiments du héros et de ses compagnons : « Messire Gauvain est totalement absorbé dans ses pensées, et il est saisi d'une joie si intense qu'il oublie tout et ne pense qu'à Dieu. Les chevaliers le regardent tristes et accablés ». Mais ces affects débouchent aussitôt sur la même hébétude que dans le *Perceval* de Chrétien. Et tout le roman, quelque différent qu'il puisse être des récits de Chrétien de Troyes, sera encore organisé autour de la parole de personnages secondaires qui interviennent pour dire au héros ce qui avait lieu dans l'histoire à son insu. Le monde des chevaliers est empli de chausse-trappes et de pièges. Il est un monde d'apparences et de décors qui dissimulent autant de menaces. Contre elles, c'est le rôle des jeunes pucelles et parfois des vieillards de mettre en garde en révélant le sens caché des événements. Ils connaissent les

66 *Perlesvaus* dans Danielle Régner-Bohler et Michel Pastoureau (éds.), *La légende arthurienne : le Graal et la Table ronde*, Paris, France, R. Laffont, 1989, p. 192-193 (L2253-2513).

codes et les tromperies du monde auxquels le chevalier, venant des chemins sombres de la forêt, n'a pas directement accès. La demoiselle chauve engage Gauvain à rencontrer le roi pêcheur et à parler devant le Graal⁶⁷. Elle lui annonce en même temps les dangers du château de l'ermite noir. Les demoiselles de la tente révèlent au même Gauvain le talon d'Achille du chevalier qu'il combat. Et le vieux maître des religieux donne l'explication symbolique des événements les plus extraordinaires et apparemment dénués de sens auparavant survenus au héros.

Les formes discursives de l'émergence de la psyché sont ainsi solidaires des modes de narrativité fictionnelle par lesquels le roman ouvre un monde au lecteur. Ce qui donne dans le récit une âme à Perceval, une âme qui montre ses troubles et ses hésitations, en proie aux conflits intérieurs, est en même temps ce qui fait que le roman fabrique un univers fictionnel suffisamment épais : il faut à cela un lieu particulier, dans le récit, où est déposée une voix qui dit le sens de ce qui arrive. Le roman de chevalerie n'est en mesure de faire voir toute l'épaisseur de ce monde que par l'intervention d'une autre parole, la voix d'un tiers personnage qui parle pour dire l'affect insensible de la voix du héros et pour lui attribuer cet affect. Il n'y a pas comme dans le roman moderne accès de la voix narratrice au discours intérieur du héros, mais cet accès exige la médiation d'un autre personnage qui en détient la clé énigmatique et dans le même geste révèle ce qui se passait et demeurait jusqu'alors privé de sens. Les personnages que le héros rencontre dans son voyage ne sont donc pas des alter ego. D'une certaine manière, l'opération qui donne à l'espace du roman son épaisseur est la même que celle qui révèle ce qu'il y a et qu'il y avait dès l'origine en l'esprit du héros.

L'identité du chevalier est donc profondément liée aux parcours et chemins qu'il traverse. Depuis Locke au moins, nous avons appris à lier l'identité psychique et le temps. La mémoire, le pouvoir de se reconnaître le même que celui que nous avons été autrefois, la promesse à l'égard de l'avenir et l'engagement à l'égard de notre parole passée, tout cela nous apparaît essentiel à la définition de ce qui constitue notre personne dans un certain régime de temporalité. Mais l'identité du chevalier s'avère intimement liée à l'espace plus qu'au temps : un espace qui n'est pas celui de la science moderne, homogène et dépourvu de qualités : mais un espace de parcours, de passages, de ponts et de chemins. Thomas Pavel a insisté sur la topologie singulière du roman de chevalerie. Tel est l'espace de la grande forêt que traverse le chevalier. En elle, il court vers son Devoir essentiel, la tâche fondamentale qu'il a à accomplir : rencontrer le roi Arthur, réaliser la promesse faite à la femme qu'il aime et qu'il sert. Mais sur le chemin rectiligne de son Devoir, d'interminables embûches l'empêchent d'avancer. Il y a toujours, quelque part, une pucelle emprisonnée, un maléfice à dénouer, un village assiégé à délivrer ; de telle sorte que ce Devoir essentiel est perturbé par toutes sortes d'appels. Le chevalier est ainsi destiné à s'enfoncer dans le labyrinthe de la forêt. Son parcours n'est donc plus la ligne droite vers son but, mais une trajectoire qui, déviée sous l'effet des imperfections et du malheur du monde, décrit sans fin une boucle qui ne le laisse retrouver sa voie qu'au prix interminablement d'une nouvelle déviation. Et le chevalier chemine en fin de compte en suivant une hélice qui le laisse à peine avancer⁶⁸. C'est dans cette topographie singulière, sous l'effet de la déviation qui incurve sa trajectoire, que le héros rencontre, dans des espaces soigneusement délimités, clairières ou croisées des chemins, les voix qui lui révèlent ce qu'il est.

Or si le lecteur n'accède ainsi à l'esprit du héros que par la voix d'un autre situé quelque part dans le monde et parlant comme détenteur du vrai, c'est que ce en quoi il entre ainsi n'est en aucun cas un univers privé mais le monde social et public des valeurs qui forment le lien social des chevaliers. Ce que la voix de son oncle révèle à Perceval, est bien son âme

67 De la même manière, dans le *Merlin et Arthur*, écrit probablement à la fin du XIIe siècle par Robert de Boron, c'est une jeune fille rencontrée dans la forêt qui révèle à Perceval les conséquences de son silence devant le Graal. Mais ce dernier alors retrouvera le roi pêcheur et l'interrogera enfin, brisant la malédiction et devenant lui-même maître du Graal.

68 Thomas G. PAVEL, *La pensée du roman*, Paris, France, Gallimard, 2003, p. 69-79.

pécheresse, mais la faute qu'il a commise est une faute qui le dépasse et en lequel réside son humanité. Elle a affaire avec le péché originel dont Perceval est jusque là ignorant. L'amour lui-même est une denrée sociale, appartenant à un espace partagé et non à un monde privé. Dans *Le Chevalier à la charrette*, la rencontre nocturne de Lancelot et de la reine est la grande scène d'amour du roman. Chrétien en exprime la force en des lignes très remarquables :

Mais si elle éprouve pour lui un grand amour, lui éprouve pour elle un amour cent mille fois plus grand car amour abandonna sûrement tous les autres cœurs pour combler le sien⁶⁹.

Il n'y a pas seulement en cette métaphore une élégante figure de style. Si l'amour de Lancelot ne peut s'accroître qu'en se retirant des autres cœurs, c'est qu'il est pensé d'emblée comme l'élément d'un univers social, de l'ordre du commun plutôt que du privé : aimer, c'est participer à l'amour, y prendre sa part. L'amour de Lancelot s'appuie sur un espace d'échange et de distribution.

Il en va du chevalier comme de l'homme pieux du temps de Chrétien. De ce silence du héros sur lui-même, on peut déchiffrer l'origine dans la manière dont l'individu est alors invité à penser son rapport à son intériorité. Son âme n'est pas un monde privé auquel il a lui-même un accès privilégié. Au Moyen Âge de Chrétien demeuraient vivaces les préceptes de la tradition monachique ancienne, que l'on trouvait encore dans des ouvrages qui ont contribué à leur codification dès le IV^e siècle. Les *Institutions cénobitiques* et les *Conférences* de Jean Cassien⁷⁰, dont de larges pans furent repris dans la règle de Saint Benoît régissant la vie monacale, définissaient alors le rapport que chacun doit avoir à sa vie spirituelle. Or ces préceptes conduisaient naturellement à une profonde méfiance à l'égard de la relation immédiate que chacun entretient à ses propres pensées. Je méconnais naturellement l'origine des pensées qui sont en moi. Les « trois principes de nos pensées : Dieu, le démon et nous-mêmes »⁷¹ ne peuvent être discernés par leur seule émergence dans l'esprit. Les pensées ne portent pas la marque de leur origine, et le diable s'ingénie à faire surgir en notre esprit des idées malignes qui se donnent sous l'aspect de l'innocence, et à dénaturer les plus pieuses volontés. La qualité qui permet de les discerner et de connaître leur nature véritable, que Cassien nomme *discretio*, conduit d'abord à s'en remettre, par la double vertu de l'aveu et de l'obéissance, à la parole d'un tiers :

La vraie discrétion ne s'acquiert qu'au prix d'une vraie humilité. De celle-ci, la première preuve sera de laisser aux anciens le jugement de toutes ses actions et de ses pensées mêmes, tellement que l'on ne se fie pour rien à son sens propre, mais qu'en toute chose l'on acquiesce à leur décision⁷².

La parole de chacun n'est donc pas d'emblée l'expression de son monde intérieur, sinon par l'écoute d'un tiers devant qui cette parole est mise à la lumière et convertie en sa nature propre. C'est par la direction de conscience que je peux seulement connaître le contenu de ce que je pense, sous la double condition de l'obéissance et de l'aveu à ce tiers à qui je donne autorité sur moi-même. Mais alors, l'aveu n'est pas l'expression de l'intériorité. Il n'est jamais la manifestation d'une voix intérieure qui s'énonce au dehors comme elle était à l'intérieur. L'aveu est une opération de conversion et de transformation. Il révèle non pas à la manière d'une chose qui se montre lorsqu'elle passe de l'ombre à la lumière, mais comme une

69 *Ibid.*, p. 217.

70 JEAN CASSIEN, *Conférences.*, I-VII, traduit par Eugène PICHERY, Paris, France, les Éditions du Cerf, 2008, 2008.

71 *Ibid.*, p. 100.

72 *Ibid.*, p. 120.

substance qui, déposée sur une autre, révèle sa nature de plomb, de soufre ou d'or, en la séparant des artifices qu'on y a mêlés :

La vertu de cette confession abolit et fit disparaître pour toujours cette tyrannie diabolique⁷³ [...] Prosterné contre terre, je confesse, en demandant pardon [...] Alors le vieillard : aie confiance, dit-il, mon enfant. Ta délivrance est accomplie. Sans que j'aie dit une parole, l'aveu que tu viens de faire a suffi [...] Il n'avait pas encore achevé qu'une lampe allumée sortit de mon sein et remplit la cellule d'une odeur de soufre ; l'infection fut telle qu'à peine pûmes-nous demeurer⁷⁴.

Mais il ne faudrait pas croire que le roman se contente de traduire dans la fiction une condition qui serait celle de la psyché de l'homme médiéval. La modalité de sa manifestation est d'abord l'effet du mode même du récit fictionnel. De ce point de vue, le roman n'est pas la chronique d'un monde fictif, mais un récit qui a sa forme propre. Entre le récit inaugural de *l'Historia Regum Britanniae* et les romans de chevalerie des XI^e et XII^e siècles, il y a donc bien l'écart de la chronique et du roman même. Chrétien écrit « Perceval pensa que », « Gauvain se demanda si ». Il s'autorise ainsi ce qu'aucun historien ne saurait se permettre sans se disqualifier. Mais cette modalité formelle en laquelle Dorrit Cohn voyait le propre du roman n'ouvre dans ce cas sur aucune transparence de l'intériorité du personnage. Il faut sans doute dissocier la question des formes grammaticales propres au récit romanesque de celle de l'accès à la psyché du héros. Pour que les premières ouvrent sur la seconde, et pour que surgisse dans le roman un monde intérieur, il faudra en vérité tout autre chose. Il faudra que soit pensé autrement dans le roman le rapport de la voix à son métalangage. Car la voix de l'ermite en laquelle sont retenus en même temps le sens dissimulé de l'histoire qui a lieu et la voix intérieure du héros que lui-même ne connaît pas, c'est le dépôt, dans une part soigneusement délimitée du roman, de son métalangage sémantique. Le roman de chevalerie est ainsi d'abord un récit divisé, en lequel chaque voix, y compris la voix narratrice, est dans l'ignorance du sens de sa parole, mais où se tient quelque part, inclus dans le récit principal, mais confiné dans une part de ce dernier, un tel métalangage sémantique ayant fonction de révélateur.

Le personnage romanesque moderne avec son intériorité chancelante faite de trouble et d'hésitation n'a pas été découvert comme on découvre un continent nouveau. Il n'est pas indépendant des procédures mêmes par lesquelles le roman le met en scène. Il est en quelque sorte fabriqué par toutes ces techniques qui à un moment se mettent à le raconter, parce qu'il est lui-même fondamentalement traversé par une narration qui le constitue en son être. Il est un récit et une histoire, pas de psyché sans roman personnel. Mais cette opération ne s'est pas faite d'un coup. Elle a dû passer par une série de ruptures qui ont conduit à l'idée qu'un récit est possible qui raconte un monde intérieur. Elle a dû parvenir jusqu'au point où sont venues coexister dans le roman ces voix intérieures qui forment autant de mondes dans un rapport instable au monde du narrateur, tout en parvenant à s'exclure mutuellement.

Le personnage un jour va se mettre à parler un langage qui parle de lui. Jusque là sa parole intervenait dans l'histoire. Elle agissait et produisait des effets. En elle parfois aussi il racontait d'autres histoires, autres histoires en lesquelles il se substituait à la voix narratrice, de sorte que le lecteur pouvait oublier parfois que ce qu'il était en train de lire était la voix d'un personnage de l'histoire, voix dans l'histoire et agissant sur d'autres personnages, et non voix racontant l'histoire. Pour que cette voix se tourne en direction d'elle-même, il faut qu'elle puisse être en même temps voix qui agit et opère dans l'histoire, voix qui raconte, et voix qui montre la clé de ce qu'elle dit dans le sujet qui l'énonce, faisant apparaître ce dernier sur la scène. La voix du héros du roman de chevalerie relève de la première fonction. Elle est

73 *Ibid.*, p. 123.

74 *Ibid.*, p. 177.

d'abord un événement de l'histoire. Elle intervient pour agir sur son déroulement, s'interroger ou défier. Devant elle le lecteur cherche à comprendre sa place dans l'intrigue : à cause de quoi dit-elle cela, que veut-elle produire ? Quels vont-être les effets de cette parole ? Qui parmi les autres personnages cherche-t-elle à convaincre ou à tromper ? Elle existe ainsi pour lui comme existent les corps des chevaliers, leurs combats, les donjons, les géants, les glaives et les défis, bref tous les éléments qui composent le monde commun fictionnel et font de ce dernier une promesse continue d'aventures. Dans les romans de chevalerie des XI^e et XII^e siècles, il est bien rare que le chevalier prenne la parole pour raconter une histoire, en se faisant voix narratrice pour le lecteur.

Mais à côté des héros chevaliers existent ces autres personnages de rencontre que sont les ermites et les pucelles, voix qui cette fois narrent des histoires. Ce qu'elles racontent aux chevaliers, elles l'apprennent aussi au lecteur, devant qui elles déroulent leur récit en lui donnant la clé d'une part de l'intrigue qu'il est en train de lire. Le lecteur se situe alors en partie vis-à-vis d'elles de l'autre côté. D'une certaine manière, elles ne sont plus pour lui sur le versant des choses dites, mais sur celui du langage qui les dit. Elles s'ajoutent à la voix narratrice, la complètent, la multiplient, et se situent dans le même espace. Mais contrairement à ce qui aura lieu plus tard dans les romans pastoraux ou précieux, ce qu'elles racontent n'est pas une nouvelle histoire qui prolonge ou dédouble celles du narrateur. Il n'y a pas ici d'histoire secondaire. Elles disent le sens de l'histoire première. Elles révèlent ce que disait la voix narratrice dès l'origine. Elles sont donc vis-à-vis d'elle en position de métalangage. La voix de l'oncle ermite de Perceval, que ce dernier rencontre dans la forêt, lui dit le métalangage du récit du narrateur dont il est le personnage, et le dit au lecteur. C'est cette vérité qui retourne le récit vers l'âme pécheresse du héros et fait voir son monde intérieur. L'âme du chevalier s'ouvre dans ce recourbement. Le récit depuis l'origine apparaît alors au lecteur comme celui de la psyché de Perceval, depuis la mort de sa mère jusqu'à la fin de l'ouvrage.

Mais ce que racontent alors ces voix est un discours auquel la voix narratrice ne saurait avoir elle-même accès. Ce métalangage, la voix narratrice première ne peut en être la détentrice. Elle n'a pas qualité pour cela, et elle doit en déléguer la fonction à une autre, qui appartient au monde qu'elle raconte, et qui trouve dans cette histoire même son droit à parler et à révéler, conféré par sa sainteté ou son innocence. C'est pourquoi il est essentiel que ces voix parlent depuis une autorité que leur confère seule leur place dans l'histoire. Le narrateur ne peut se donner le droit de savoir ce qu'il y a dans l'âme de ses personnages, ni le sens de ses propres paroles qui disent l'histoire. De quel droit pourrait-il se substituer à un de ces détenteurs de sens ? Il faut qu'à la voix première du narrateur s'ajoutent ces autres voix qui en sont le métalangage projeté dans le contenu de ce qu'elle dit.

Mais alors, par là, ce contenu est divisé. Ces personnages méta-narrateurs n'existent pas tout à fait comme les autres personnages du récit. Ils ne sont là que pour raconter. Ils n'agissent pas, ne viennent même pas à la rencontre, et c'est le héros qui tombe sur eux au détour du chemin pour en apprendre sa vérité. Par là, ils divisent l'histoire, ils la font apparaître dédoublée en deux parties inégales, l'une se retournant en quelque sorte sur l'autre, récit sur le récit dans le récit. C'est ce redoublement qui transforme la voix des héros, en lui donnant leur sens et en la renvoyant vers leur âme. « Ton péché t'a glacé la langue quand le fer que nul n'essuya saigna devant tes yeux » : autrement dit ce qui fait mouvoir ta langue et te donne une voix, dit l'ermite avec son autre voix, c'est ton rapport à toi-même, et ce rapport, c'est bien moi qui l'énonce : l'histoire est divisée, les voix sont divisées, la narration est divisée, une part vient dans l'autre en énoncer le lien et le sens.

C'est au moment où, plus tard, convergeront dans la voix du héros la fonction narratrice et celle qui la fait être un événement dans l'histoire qu'émergera la conception moderne du personnage et de sa psyché. La voix narratrice qui racontait l'histoire du héros était à un moment relayée par cette autre narration, dans l'histoire, de ce qui se passait dans l'esprit du

personnage. Le moment du roman psychologique est celui où cette fonction narratrice est portée par le personnage lui-même. Ce qu'il dit est en même temps l'histoire de lui-même et le métalangage de son histoire.

Il faudra ainsi que celui qui parle soit en quelque sorte à la fois et en même temps sujet d'énoncé et sujet d'énonciation. Le sujet d'énoncé, c'est le sujet grammatical de la phrase. Le sujet de l'énonciation est la personne qui la profère, et d'une certaine manière n'est nulle part en elle dans la mesure où il la produit. Le « je » qui apparaît dans les phrases que prononce le personnage, sujet d'énoncé, est celui du héros du récit qu'il raconte. Le héros dit « j'ai rencontré le chevalier de la lande », et déjà cette phrase se tient dans le roman à côté de celles du narrateur, et, comme elle, elle nous raconte un bout d'histoire dont « je » est le personnage. Mais ce héros narrateur qui dit « je » est en même temps personnage et sa parole a pour sujet d'énonciation ce personnage qui parle et dont nous parle le narrateur principal de l'histoire en rapportant ses propos. Il faudra un jour que les deux sujets viennent à coïncider, que ce sujet d'énonciation que le personnage est en son être se glisse dans l'habit de ce sujet dont il parle. Il faudra que s'efface presque entre les deux toute pliure ou ombre portée. Au terme de ce déplacement, infime et remarquable, insignifiant et difficile à la fois, naîtra à l'âge classique le roman psychologique.

« Parle afin que je te voie », c'est-à-dire : « dis « je » afin que ton dire dise que toi qui dis est bien ce je que tu dis ».

ALLÉGORIE

Au point de départ de cette longue histoire, il y a donc cette division du récit. Le roman de chevalerie demeurera appuyé sur ce partage. Entre le XIIe et le XVe siècle, il se transforme, intégrant de nouveaux procédés et les acquis de nouvelles formes, sans perdre cependant sa structure fondamentale. Mais les modes de mise en place du monde fictionnel et du lieu du personnage demeureront jusqu'au milieu du XVIe siècle attachés au même dispositif et à la même division du récit. Comme le fait remarquer Michel Stanesco en citant Braudel, dans sa contribution au premier tome de *l'Histoire de la France littéraire*, pendant deux siècles, le roman de chevalerie racontera la même histoire :

Les romans en prose de la matière de Bretagne sont un de ces phénomènes de longue durée, de souffle retenu et d'ampleur séculaire qui « demeurent immuables tandis qu'autour d'eux, parmi d'autres continuités, mille ruptures et bouleversements renouvelaient le visage du monde. »⁷⁵

C'est donc à ce partage qu'auront affaire encore les romans du XVIe siècle et avec lequel il leur faudra rompre.

Cependant, cette structure permanente n'exclut pas les transformations. Au XIIIe siècle existe déjà un roman sentimental bien différent par certains traits des romans du cycle du Graal. Ainsi, dans la première partie du *Roman de la rose*⁷⁶, la leçon allégorique d'amour courtois de Guillaume de Lorris met en scène le rêve d'un héros narrateur. Il est le récit d'un « je » amoureux, à la première personne, en lequel la voix narratrice se confond avec celle du héros de l'histoire, qui entre dans le jardin, reçoit la flèche d'amour et cueille le bouton de rose. Le roman conte l'affliction et les sentiments d'un personnage qui parle en son nom propre. Mais ce que dit celui qui dit « je » est encore bien loin de l'expression de son monde

75 Frank LESTRINGANT, Michel ZINK et Michel PRIGENT (dir.), *Histoire de la France littéraire: Moyen Âge-XVIe siècle*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2006, p. 976.

76 GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, Paris, France, Librairie générale française, 1992.

intérieur. L'allégorie met en scène des figures-personnages aux noms évocateurs, Bel Accueil, Raison, Honte, Jalousie et Méfait, et c'est de la rencontre de ces êtres que le héros apprend la nature de ce qui lui arrive et de ce qu'il éprouve. La révélation du monde intérieur du héros, l'aveu à son lecteurs de ses « granz privetez », passe par ces autres voix que le héros rencontre, et qui personnifient ses différents sentiments et les étapes successives de son apprentissage amoureux⁷⁷. Comme dans les romans de la fin du douzième siècle, la psyché ne se donne donc pas encore dans sa voix, mais dans celle des autres, et le récit qui la fait apparaître trouve ainsi son métalangage dans ces figures allégoriques qui le redoublent, disent ce qu'il veut dire et en développent le sens. Le récit garde ainsi la division qui était celle des romans du siècle précédent, entre une voix qui fait se dérouler la succession des événements, et des voix de rencontre qui en énoncent le sens.

Sans doute est-ce pour cette raison que le récit a son centre dans le mythe de Narcisse. Au milieu de l'histoire, le narrateur rencontre une fontaine dans une pierre de marbre. C'est la fontaine où autrefois Narcisse s'est penché et a contemplé son visage. Il s'y penche lui-même, et voit à travers l'eau un cristal en lequel brille une rose, et celle-ci le rend amoureux. Les commentateurs se sont bien souvent étonnés de l'introduction d'un épisode de l'antiquité au sein d'un récit qui semble d'un autre temps et ne fait pas d'autre allusion à la « matière de Rome ». Mais le personnage ovidien découvrant son image renvoie sans doute pour Guillaume de Lorris à ce dédoublement par lequel le héros narrateur découvre ce qu'il a à l'esprit. C'est dans l'image que lui présentent les personnages qu'il rencontre et qui se tiennent successivement face à lui qu'il se découvre lui-même au lecteur et découvre le sens de son histoire. Son dévoilement est un dédoublement, et le miroir d'eau de Narcisse en est la métaphore exemplaire.

Ce qu'on appelle, peut-être maladroitement, histoire allégorique, est ainsi un récit dont le métalangage est porté par des personnages dans l'histoire dont la fonction n'est que de l'incarner, et qui cette fois passent au premier plan de l'histoire. Comme dans les romans de Chrétien de Troyes, il y a ainsi une division du récit qui fait de certains personnages des méta-narrateurs, qui donnent en quelque sorte au narrateur son droit à accéder à la psyché des personnages en la montrant au milieu de l'histoire, à lui visible comme au lecteur. Par là, le *Roman de la rose* est dans le prolongement des romans de chevalerie plus anciens. Mais dans le roman allégorique, cette méta-narration prolifère et envahit l'histoire première. Ce qui arrive dans l'histoire est immédiatement en attente d'une voix qui révèle son sens, les voix d'Amour, de Raison ou d'Ami. La première personne en laquelle s'écrit l'histoire est ainsi dans la même incertitude que celle des héros de Chrétien de Troyes. Elle ne peut être à la fois sujet d'énoncé et d'énonciation. Mais elle est davantage accompagnée que Perceval ou Lancelot, de telle sorte que c'est à chaque moment de son aventure que le héros rencontre les allégories qui en personnifient le sens.

C'est pourtant lui, le héros, qui raconte lui-même ces rencontres et, ainsi, ne parle à travers eux que de lui en première personne. Mais en réalité, le « je » qui parle et qui raconte son amour sous le visage de ces autres personnages est lui-même divisé. En tant que voix narratrice, il a une double existence, selon un dispositif mis en place dans les premières lignes du roman. En effet, le « je » qui prend la parole dans les premières lignes raconte au lecteur une histoire qui est celle du « je » personnage d'un rêve qu'il a fait : « L'année de mes vingt ans, à ce moment où Amour fait payer le péage aux jeunes gens, j'étais allé me coucher une nuit comme d'habitude. C'est alors que je fis en dormant un beau rêve »⁷⁸. Le récit est tout entier celui de ce rêve dont « je » est le personnage, sujet d'énoncé qui rejette au dehors le « je » du narrateur intervenant dans des premiers paragraphes : « une nuit, écrit-il, je rêvais que j'étais en cette saison délicieuse »⁷⁹ : Le « je » qui dit qu'il rêve est celui du narrateur, et le

77 *Ibid.*, p. 234.

78 *Ibid.*, p. 21-26.

79 *Ibid.*, p. 86.

« je » dans le rêve est le sujet de l'énoncé du roman, auquel arrivent les histoires et dont parleront aussi bien la voix narratrice et les personnages allégoriques.

N'est-ce pas les mêmes « je » cependant ? Et ces lignes n'affirment-elles pas l'identité de celui qui parle et du personnage incarné dans le rêve qu'il fait ? En vérité, le rêve fabrique bien une structure en laquelle l'un bascule dans l'autre, mais en même temps, il en assure par là la différence de nature. Car ce rêve raconte une histoire survenue au narrateur :

« Mais en ce songe onques rien n'ot qui trestout advenu ne soit, si com li songes devoient. »
(v28-30)

« Mais en ce songe rien n'eut lieu qui ne soit advenu tout à fait comme le songe le décrivait. »

Par là, le narrateur prescrit au lecteur de lire le récit du songe comme celui de ce qui lui est arrivé ou lui arrivera à lui, narrateur. Le songe raconte sous forme allégorique les aventures survenues au narrateur dans sa réalité fictionnelle, sa réalité de narrateur fictionné. Or, ce qui est arrivé à la voix narratrice est un amour dont elle ne nous dit rien directement, mais que son rêve conte sous la forme allégorique. Le « je » du rêve donne ainsi la clé de l'histoire du narrateur, en mettant en scène les allégories de ces personnages savants que le lecteur doit déchiffrer comme les images de ce qui est arrivé dans l'esprit d'un narrateur dont l'histoire est au dehors du rêve. Ainsi, le rêve est un récit dans l'histoire, où est révélé le sens de l'histoire. Le narrateur nous en fait confiance, mais comme d'une voix venue de la nuit qui lui révèle ainsi qu'à nous-même ce qui lui est arrivé. Malgré le « je » qui désigne le narrateur, la voix du rêve vient d'ailleurs, dépossédant la voix narratrice de son sens. Le dédoublement entre les aventures du personnage et le récit de leur signification est ainsi mis en scène dès les premières pages du roman, dans l'écart entre le « je » qui annonce le rêve et celui qui en est le personnage.

Mais la vraie histoire reste tue. De ce dont le rêve est l'allégorie, nous ne savons rien directement. S'il s'agit d'une histoire d'amour, rien n'est conté nulle part de la rencontre de l'aimée. Ainsi, le récit allégorique du *Roman de la rose* est un roman de chevalerie dont la suite des aventures aurait été réduite à son degré zéro, et en lequel ne subsisterait plus que la voix donatrice de sens dont le héros narrateur fait la rencontre dans son rêve. Le métalangage a simplement pris toute la place.

Cette division du récit ne sera mise en cause qu'à partir du milieu du XVI^e siècle. Il sera ainsi jusque là naturel de mettre en scène dans le roman le monde des événements de l'histoire, avec parmi ces événements les paroles des héros et chevaliers, et à l'intérieur de ce monde une part soigneusement délimitée où opère une voix porteuse de la vérité de ces événements. Or, à cette division correspondent des opérations analogues dans la représentation picturale qui est peu à peu élaborée au même moment. On sait qu'entre les XIII^e et XV^e siècle se mettent progressivement en place les principes d'une nouvelle manière de figurer en peinture. En opérant des unifications d'abord partielles et fragmentaires de l'espace pictural, puis de plus en plus cohérentes, en faisant apparaître, dans la représentation des intérieurs ou des architectures, des points de fuite d'abord distincts, puis identiques pour les lignes horizontales du plafond, celles du sol et celles des murs latéraux, en construisant par bribes une structure en laquelle situer chaque corps en fonction des règles régissant les rayons du regard, les peintres progressivement découvrent les principes rationnels de la perspective moderne. Au *Quattrocento* en Italie, le processus amènera à l'invention théorique et pratique de la *perspectiva artificialis*, chez Brunelleschi, Masaccio, Alberti, Ucello et Piero della Francesca.

Or, les premiers peintres de la perspective moderne au *Quattrocento* n'ont jamais pensé leur peinture comme un accès direct et sans intermédiaire à l'espace de leurs histoires⁸⁰. Ils ont aussi éprouvé le besoin de diviser cette histoire en tentant de mettre en scène à l'intérieur

80 Puisque la perspective a été associée par Alberti à l'idée que ce que peint le peintre est d'abord une histoire, une *historia* sur laquelle ouvre la fenêtre du tableau.

même de l'image la règle qui régit l'image, la lie à son objet et s'en fait le métalangage. Par là, ils ont divisé l'image comme les anciens romans divisent la narration. Ainsi, il arrive souvent à un peintre savant en perspective comme Piero della Francesca, au quinzième siècle, de jouer à ménager dans ses peintures une part destinée à en montrer la vérité. Selon la métaphore d'Alberti, que Piero a comme ses contemporains lu avec attention, la peinture se donne comme une fenêtre ouverte sur une histoire. Elle se veut transparente et s'efface en sa matérialité pour laisser traverser le regard. Mais dans la pratique du peintre, il faut que la fenêtre n'occupe qu'une part de la peinture. À côté d'elle, il y a, soigneusement élaborée, une part qui la fait resurgir dans sa nature de surface, en laquelle est mis en scène et démontré le lien qui en tant que surface l'attache à ce qu'elle représente et en constitue ainsi le métalangage. Dans les fresques de Piero à San Francesco d'Arezzo sur la *Légende de la vraie croix*, la peinture est systématiquement divisée en deux zones à peu près égales. Dans une part la représentation opère, et fait voir un espace construit dans une perspective stricte. Là, l'œil traverse l'image comme si elle était fenêtre. Mais dans l'autre part de l'image le peintre s'est ingénié à brouiller la profondeur. L'espace perspectif devient indéchiffrable, et les pans de couleurs s'étalent sur les fresques les uns au-dessus des autres sans laisser s'ouvrir la fenêtre que le tableau perspectif devrait être en son être. L'image alors donne à voir sa nature de surface. Elle barre l'accès à la vision traversante, et l'arrête. Or, dans cette part opaque, le peintre met en scène la fabrique de la vérité de l'image : non pas l'image perspective opérante, mais la mise en scène de ce qui la fait opérer et relie sa surface à ce qu'elle représente. Il fait apparaître à l'intérieur même de l'image ce qui la fait faire voir, le mécanisme de son fonctionnement qui l'attache à ce qu'elle doit montrer : le métalangage de son histoire.

L'image est ainsi divisée, comme l'est le roman qui fait coexister dans le récit deux récits, dont l'un se fait le métalangage de l'autre, disant son lien avec ce qu'il veut dire. Elle fait apparaître et comprend dans une part d'elle-même sa propre clé. Par là se noue de façon singulière le rapport de l'image, de la chose, du voyant et de la règle qui le fait voir. C'est cette coexistence qui deviendra peu à peu impensable au XVI^e siècle, et sera brisée au XVII^e. À partir de l'âge classique, l'image picturale ne pourra se donner comme représentation qu'à la condition de ne plus appartenir au monde qu'elle représente, et de se déployer dans une scène radicalement autre qui ne peut plus coexister avec lui. La perspective en cessant progressivement entre le *Quattrocento* et le XVII^e siècle de penser l'image picturale dans un rapport de communauté et de coexistence avec le monde même, en concevant ses procédés techniques de représentation en conséquence, évacuant progressivement des règles de construction perspective les lignes intermédiaires qui joignaient les points du tableau aux différentes parties des choses dans le monde, a sans doute joué dans ce processus difficile un rôle constitutif. À partir de l'âge classique, la peinture ne pourra plus trouver un espace entre elle et le monde où serait étalé le lien qui l'attache aux choses. Elle ne pourra plus exister avec elles dans un espace commun où énoncer en quelque sorte son métalangage. L'image deviendra représentation du monde en s'excluant du monde et non en l'incluant en elle et en s'incluant en lui, comme c'était le cas au *Quattrocento*, chez Alberti aussi bien que chez Piero et, d'une certaine manière, chez tous les peintres avant Dürer⁸¹.

La psyché moderne, l'ouverture d'un espace qui est pensé comme exclusif du monde et comme une autre substance, la distinction cartésienne de l'âme et du corps, sont en vérité nouées à toutes ces menues opérations par lesquelles s'est faite la séparation. Mais n'impliquent-elles pas tout autant une nouvelle mise en récit, qui rompt avec l'ancienne division ? Ne faut-il pas que se transforment le statut de la voix du personnage, et son mode de coexistence à l'intérieur du récit proféré par la voix narratrice, pour que de cette âme alors naisse un nouveau récit ?

81 Lucien VINGUERRA, *Archéologie de la perspective*, cité.

REGARD DANS LE JARDIN D'AMADIS

Les romans d'aventure du XVe siècle ne transformeront pas radicalement le régime antérieur du récit. *Pontus et Sidoine*, roman anonyme écrit aux alentours de 1390 montre un considérablement enrichissement de l'intrigue, des rebondissements, naufrages, histoires secondaires et nombreux personnages, sans que ce dernier ne change véritablement le rapport du personnage à sa parole. Cette complexité de l'intrigue se retrouvera encore dans les romans de chevalerie du XVIe siècle, comme *Amadis de Gaule*. L'immense succès d'*Amadis*⁸² au XVIe siècle en a fait pour les siècles suivants le modèle même du roman de chevalerie. Par son ampleur et sa complexité, le roman de Montalvo a été tenu pour l'aboutissement du genre. On y retrouve la structure topologique en hélice du roman de chevalerie. Le héros n'épousera la Princesse Oriane, fille du roi Lisuart, qu'au terme d'une série d'aventures qui forment autant de détours. Dans les deux premiers livres le chevalier errant défait les adversaires qu'il rencontre, pourvu d'armes merveilleuses et luttant contre les enchantements. Oriane se croyant trahie lui envoie une lettre où elle lui intime de ne plus le revoir⁸³. Sous le nom du beau ténébreux, Amadis vit alors en ermite dans l'affliction extrême et dans l'attente mélancolique de la mort. Dans une nouvelle lettre⁸⁴, la princesse Oriane reconnaît son erreur et le rappelle auprès d'elle. Revenu à sa cour, il en est à nouveau éloigné et Oriane est promise par son père à un autre. Son destin essentiel sera alors d'épouser la princesse et de faire plier son père le roi Lisuart, tâche dont il sera à nouveau plusieurs fois détourné.

Le droit chemin est toujours dévié. Mais cette déviation ouvre pourtant chez Amadis vers un paysage qui rompt avec ceux des romans de chevalerie antérieurs. Au début du deuxième livre, c'est précisément en demandant son chemin à une demoiselle que celle-ci l'invite à vaincre les merveilles de l'Île ferme. Il entre avec ses compagnons dans le palais d'Apolidon, où l'attendent une série de défis. La victoire d'Amadis fait de lui le souverain de l'île. Plus loin au livre IV, Oriane promise à un autre est enlevée par Amadis et ses compagnons et emmenée dans l'Île Ferme jusqu'au palais d'Apolidon. La longue description de ce palais d'une richesse extraordinaire prend alors une tonalité en rupture avec celles des anciens romans médiévaux. La grande frise des actions des chevaliers n'y était jamais interrompue par de prolixes descriptions. Les éléments de descriptions architecturales, les murs, la porte, l'escalier, le pont ou le gué, étaient nommés sans être véritablement décrits : ils n'existaient qu'au titre d'éléments de passage ou d'arrêt, figures autorisant ou fermant le parcours sur le chemin du héros médiéval. Le paysage, la forêt, les champs ou la lande, n'apparaissent dans le récit que sous la forme d'un appel, menace ou récompense pour le chevalier : prospérité invitant au repos, désolation imposant le secours, épreuve à traverser⁸⁵.

C'est bien ainsi qu'apparaît au second livre d'*Amadis* la première description du palais. Des portes, qui sont ouvertes - et devant elles sont exposés les écus de tous les chevaliers qui sans succès ont tenté d'en relever les défis ; une arche sous laquelle il faut passer ; un perron de marbre, une chambre défendue⁸⁶. Chaque pièce est un défi que relève le chevalier, et Amadis, on s'en doute, sortira victorieux des épreuves. Mais le palais est bien différemment décrit au livre IV, à l'arrivée d'Oriane enlevée par Amadis. À ce moment-là, le narrateur donne à voir la magnificence des lieux pour elle-même avec un luxe nouveau de détails : « Et pour ce que c'était l'un des plus somptueux édifices du monde, il m'a semblé bon de vous le rédiger par écrit »⁸⁷, annonce le narrateur avant d'entreprendre une description de plusieurs

82 Le livre est cité dans l'édition récente établie par Georges Bourgueil, Garcí RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadis de Gaule*, traduit par Nicolas d'HERBERAY DES ESSARTS, Albi, France, Passage du Nord-Ouest, 2008.

83 *Ibid.*, p. 306.

84 *Ibid.*, p. 347.

85 Ainsi, dans *Le Chevalier au lion*, Gauvain rencontre dans la forêt profonde, sous le plus beau des arbres, la fontaine qui bout, à la fois épreuve et récompense : CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, citée., p. 348.

86 Garcí RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadis de Gaule*, citée., p. 302-304.

87 *Ibid.*, p. 637.

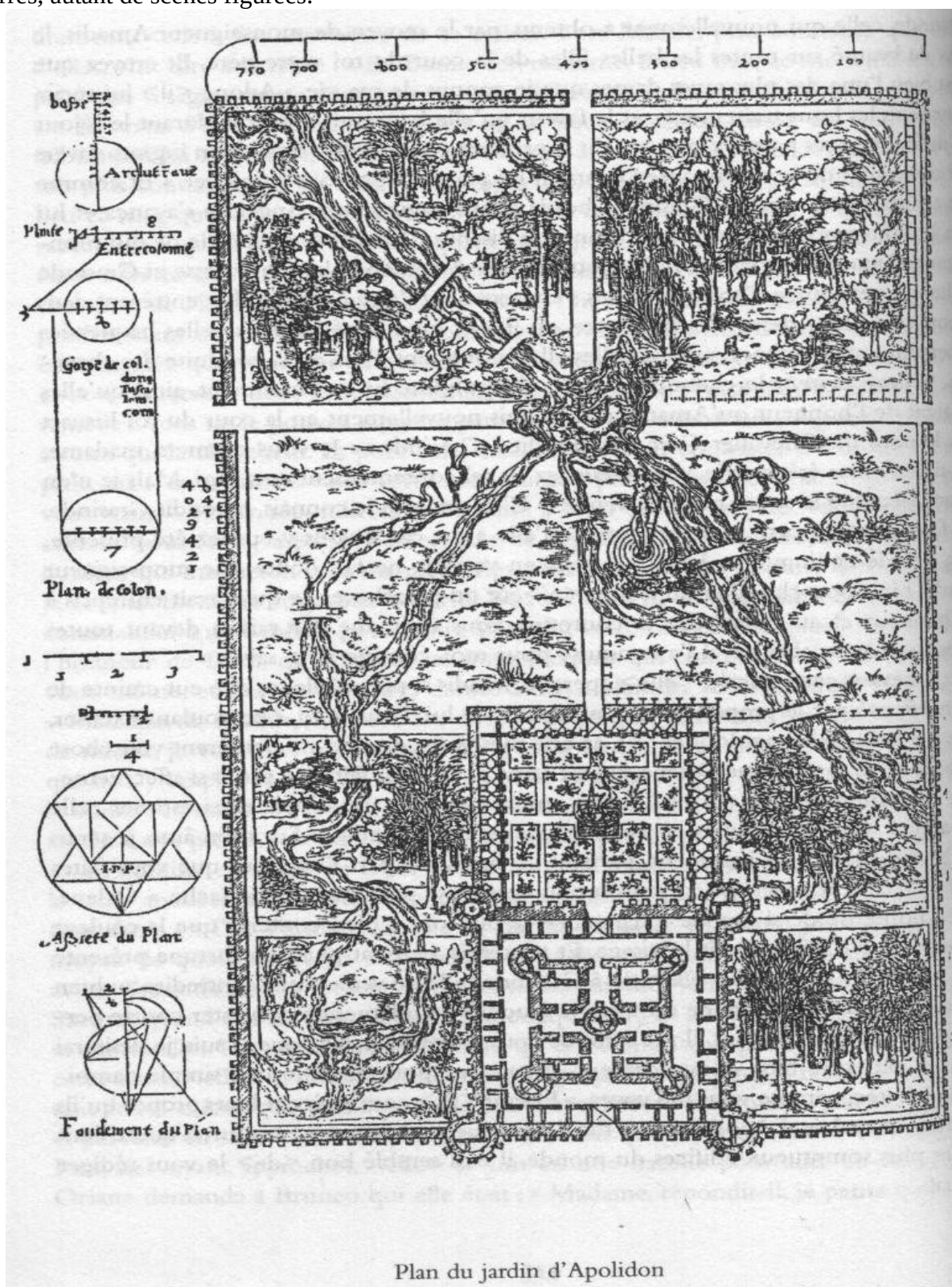
pages. La description évoque à ce titre celles des romans précieux de la première moitié du XVII^e siècle, qui multiplieront les tableaux de palais merveilleux de marbre, d'or et de diamant (à bon compte, leur objectera Furetière, puisqu'ils ne payent pas les matériaux précieux qu'ils évoquent⁸⁸). Au livre II, tous les blancs de la description laissent le narrateur imaginer un vieux fort hérissé de défenses à la manière médiévale. Mais désormais il est dit au lecteur que le palais d'Apolidon est bien loin des châteaux des chevaliers du XIII^e siècle, montrant désormais profusion de colonnes et de bas-reliefs à l'antique selon la mode de la Renaissance.

Dans la première édition de la traduction française de l'ouvrage par Des Essarts, qui s'échelonne de 1540 à 1543, – traduction qui en est en réalité une réécriture et qui fut à l'origine de son extraordinaire succès en France –, la description est accompagnée de deux gravures figurant le palais et son jardin. Les historiens ont remarqué la proximité du palais figuré avec le château contemporain de Chambord. On y retrouve les proportions harmonieuses entre les lignes horizontales des corniches et des fenêtres et les tourelles rondes, à l'équilibre déjà classique. Mais le jardin relève d'un ordre un peu différent. Adossé au palais, un premier jardin quadrillé d'allées rectilignes est entouré de galeries et d'arceaux décorés. Il est un jardin intérieur, entouré de peintures. Sous les arceaux des peintures figurent des scènes de nature et de chasse longuement détaillées. En sortant par les galeries, on débouche sur l'autre jardin, « en croupe de montagne »⁸⁹, avec des bois, un verger, des ruisseaux et des lacs. Et nous voilà dehors : non plus dans le théâtre des images de la nature, mais dans cette nature elle-même. Or, le graveur de l'édition française a figuré la division de l'espace comme une division dans le mode de représentation. Le partage entre l'intérieur et l'extérieur est en même temps celui de deux régimes du regard. Le palais et le jardin intérieur sont figurés selon un plan d'assiette. On y voit d'en haut la forme des parterres et le tracé au sol de la galerie qui l'entoure. Seule est représentée en perspective, minuscule figurine au milieu du plan du jardin, la statue de Vénus au-dessus d'un petit bassin, évoquée dans le texte. Le jardin du dehors en revanche est figuré sur la gravure d'une manière singulière qui mêle en un seul tableau différents modes de représentation. Autour du palais et du jardin intérieur s'étend une surface parcourue par des cours d'eau que traversent une dizaine de petits ponts. Les rivières et les ponts sont encore eux aussi figurés vus d'en haut comme s'il s'agissait à nouveau du plan de leur tracé sur la surface générale du jardin. Pas tout à fait cependant, et à bien regarder on prend garde à l'obliquité de ces ponts et à leur courbure au niveau de leurs ancrages sur les rives, qui montre leur élévation au-dessus des cours d'eau, et laisse donc penser que le point de vue depuis lequel la gravure les représente n'est pas tout à fait vertical et à l'infini, comme il devrait l'être s'il s'agissait d'un plan, mais légèrement incliné. Et cette inclinaison à peine perceptible du regard permet en même temps à ces deux éléments, ponts et eaux, de se glisser sans heurt dans l'autre procédé de représentation de la gravure. Car l'espace entourant le palais et le jardin clos est en même temps divisé en huit carrés séparés par de minces bordures blanches. Ces huit carrés sont traversés par les cours d'eau qui vont de l'un à l'autre en suivant leur pente naturelle, indifférents à ces bordures qui ne les interrompent pas, et par lesquelles ils passent. Par ces carrés le plan du grand jardin est ainsi partagé en huit cellules inégales que les rivières traversantes montrent comme un seul et même espace. Mais en chacun d'eux se tient une représentation en perspective, donnant à voir dans la gravure huit petits tableaux différents, constituant autant de paysages bucoliques : en haut à gauche, c'est une forêt profonde où s'égayent des lapins. À droite, une biche se dresse

88 « Un autre auteur moins sincère et qui voudrait paraître éloquent ne manquerait jamais de faire ici une description magnifique de cette place(...). Il vous ferait voir un temple aussi beau que celui de Diane d'Ephèse ; il le ferait soutenir par cent colonnes corinthiennes ; il remplirait les niches de statues faites de la main de Phidias ou de Praxitèle ; il raconterait les histoires figurées dans les bas-reliefs ; il ferait l'hôtel de jaspe et de porphyre ; et s'il lui en prenait fantaisie tout l'édifice ; car dans le pays des romans les pierres précieuses ne coûtent pas plus que la brique et que le moellon » (Antoine FURETIÈRE, *Le roman bourgeois*, Paris, France, Gallimard, 1997, p. 31.

89 Garcí RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadis de Gaule*, cité., p. 643.

dans une clairière. En dessous, voilà deux cigognes occupées au bord de la rivière. En chacune des huit vignettes est un tableau sylvestre cette fois mis en perspective. Autant de carrés, autant de scènes figurées.



Les cours d'eau et les ponts qui traversent l'ensemble apparaissent alors en chacune des scènes comme autant d'éléments relevant de leur représentation singulière : en chaque scène il y a un morceau de rivière qui s'inscrit dans le paysage, et que l'on voit donc comme lui, en perspective, fuyant vers l'horizon. C'est vers lui que se penche le cerf dans une image, et la cigogne dans une autre. C'est lui ailleurs que longe la forêt. Et il n'y a plus alors à s'étonner de voir les ponts représentés légèrement de biais, puisqu'ils se logent eux aussi dans la disposition de chaque perspective. Mais en se prolongeant en même temps au-delà de chaque tableau et en se reliant les uns avec les autres en un unique écoulement, en s'inscrivant alors dans le plan même de la gravure, les cours d'eau et les ponts donnent à chacune des images en perspective leur lieu. Elles donnent à voir le jardin tel qu'un spectateur le verrait à la place indiquée par le lieu de la représentation sur le plan. Il faut ainsi imaginer les huit images bout à bout, comme représentant l'une à côté de l'autre les différentes parties du jardin. Les représentations ne se raccordent pas. Elles n'ont pas le même point de vue et ne peuvent être observées d'un unique coup d'œil. Ainsi par exemple, logé au point de vue imposé par l'image en bas à droite, mon regard ne pourrait dépasser la frondaison des arbres et atteindre ce qui est à voir dans les autres images. Elles sont bien du point de vue perspectif autant d'images indépendantes. Mais la rivière traversante en fait pourtant un unique tableau et un unique paysage.

Cours d'eau, ponts, passages, gués : voilà l'ancien espace du roman de chevalerie, ouvrant ou barrant la trajectoire du héros sans jamais se donner comme spectacle pour un regard. Le chevalier y cheminait naguère dans l'oubli et l'absence de soi :

Il s'en oublie lui-même, ne sait s'il est ou s'il n'est point. De son nom il ne lui souvient. Ne sait s'il est armé ou non. Ne sait où il va d'où il vient (...) Son cheval bientôt l'emporte, pour lequel il n'est de voie torte, mais la plus droite et la meilleure. D'aventure il le porte sur une lande. Sur cette lande était un gué. Sur l'autre bord un chevalier en arme gardait le gué.⁹⁰

Dans *Amadis* nous ne sommes plus au même lieu. La gravure nous donne à voir que le chemin s'accompagne d'une série de paysages, donnant autant de points de vue qu'il y a de lieux sur ce parcours, tous raboutés l'un avec l'autre sans vraiment pouvoir s'accorder. Telle est la représentation que le graveur a figurée. Mais il ne l'a pas fait sans une intelligence profonde du texte d'*Amadis*, dont il a scrupuleusement respecté à la fois les détails et l'esprit, en captant dans l'étrange dispositif graphique une opération mise en scène dans le récit même d'*Amadis*. Dans la description du palais et des deux jardins en effet, le portrait des peintures qui ornent la galerie du jardin intérieur redouble la description un peu plus loin du jardin du dehors. Ce qui est peint autour du premier est une suite rassemblée de point de vues sur le second, sous la forme de ces scènes de chasse dans la forêt qui forment ainsi la frontière qui sépare le jardin intérieur de celui du dehors. Sur la limite il y a, depuis une suite de points de vue tous différents, le spectacle offert par l'espace ouvert du jardin du dehors, que l'on voit déroulé en cette scène intérieure. Dehors, les forêts, les daims et les cigognes dans les champs ; dedans les représentations de ces choses, devenues choses humaines dans la pratique de la chasse, et situées dans les peintures sous des points de vue singuliers. Le graveur, avec les moyens nouveaux que lui offre son art, a figuré ce dédoublement sous la forme de celui du plan et des vues en perspective.

Le paysage que l'on voit dans les cellules de la gravure a beau pourtant être situé et se donner à voir selon un mode qui le rend incompatible avec les autres, il appartient toujours à l'espace des choses et des êtres du jardin. Il est un site pour un spectacle, pointant la place d'un regard sans véritablement appartenir au regardant. Il est le jardin lui-même en tant qu'il se fait paysage, à voir et à contempler. Leon Battista Alberti faisait de l'image en perspective

⁹⁰ Telle est la forme que prend cette situation exemplaire dans le *Lancelot* de Chrétien. Voir CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, cité., p. 525.

une propriété de la chose, une de ses appartenances. Elle le demeure encore en ce début du XVI^e siècle. Mais elle cesse en même temps de coexister paisiblement avec elle. Les images sont figurées désaccordées, et désaccordées par le raccord même qui les unit. Ce raccord ne peut se faire que dans une sorte de basculement, celui qui fait pivoter la rivière et le pont depuis le plan global dont ils règlent les passages et les arrêts jusqu'aux scènes associées à tous les points de vue en lesquels ils n'existent que pour eux.

À partir de ce point-pivot, l'espace du roman subira une inflexion fondamentale. Il n'est plus simplement le lieu commun où chemine le héros, à travers les chemins, les portes et les gués. En chacun des lieux où il passe, la représentation se divise sous l'effet de son regard. Son point de vue impose une image qui pointe vers lui. Elle dédouble ce qui est à voir comme se dédouble dans la gravure la rivière et le pont, à la fois plan de son chemin et vision depuis un point de vue singulier. Cet écart fait tout le paradoxe du roman du XVI^e siècle, en inquiétant en même temps le lieu du personnage et la voix narratrice, et en amenant son auteur à interroger autrement ce qui fait l'unité d'une histoire. En parlant, le personnage fait alors plus dans sa parole que d'intervenir dans l'histoire et de l'explicitier pour le lecteur. Il la dédouble en une autre histoire, qui est la sienne, mais qui n'a pas encore de lieu, comme celle de son monde intérieur. D'où l'incertitude en laquelle sa parole laisse le lecteur.

LA PRISON D'AMOUR

Les romans sentimentaux d'Espagne et d'Italie contemporains d'*Amadis*, bien qu'ils inaugurent un genre différent de celui des romans de chevalerie, ne rompent pourtant pas avec leurs procédés fondamentaux. Les passions amoureuses des héros et des héroïnes ne se vivent pas tout à fait à la première personne, et le monde s'y ouvre encore à la vieille manière. Mais ce dédoublement qui au même moment conduit dans *Amadis* la voix du héros à s'arracher au monde commun de son action y joue un rôle sans doute plus essentiel dans la détermination de l'état amoureux du héros comme un monde intérieur. Dans un des chefs-d'œuvre du genre de Diego de San Pedro, *La Prison d'amour*⁹¹, publié en Espagne en 1492, et dont la traduction française de 1552 aura un immense succès, la souffrance d'amour du héros est ainsi exprimée sous une forme pour nous bien étrange. L'auteur ne nous la donne pas à voir exprimée dans la parole du personnage ni dans une voix intérieure, ses fluctuations et ses états d'âme. Elle s'y trouve mise en scène en un tableau qui la figure au milieu même des choses et des événements du monde, sous une forme allégorique ayant des points communs avec la mise en scène du *Roman de la rose*, mais en introduisant cette fois l'allégorie au milieu de l'histoire, énoncée par la voix du héros dont elle révèle la souffrance intérieure.

Le narrateur principal de l'ouvrage, qui raconte l'histoire à la première personne, marchant dans la montagne et retournant en son pays, est dans les premières pages du livre témoin d'une étrange scène : un chevalier sauvage conduit un homme enchaîné qui brûle en gémissant sous l'effet de « plusieurs rayons de feu ». L'homme implore son aide et le narrateur-personnage, lui-même chevalier, abandonne sa route et décide de suivre cet extraordinaire équipage. Il parvient à une grande tour. Il retrouve l'homme enchaîné et toujours brûlant sur son siège, frappé et torturé par deux femmes cruelles.

Jusqu'à ce moment le récit s'organise selon une succession de tableaux, dans une scène contemplative et presque picturale. Le premier met en scène le chevalier sauvage conduisant sa victime. Le second est celui de la tour, immense et « faite par tel artifice que de l'étrangeté je me commençais à m'émerveiller »⁹². Le troisième figure la scène de torture. De ces trois scènes le narrateur est alors le témoin silencieux : « et pour autant qu'en cette turbation, je

91 Diego de SAN PEDRO, *La prison d'amour*, 1552, traduit par Guillaume CORROZET, Paris, France, H. Champion, 2007.

92 *Ibid.*, p. 5.

déchargeai aussi bien les yeux que la langue j'entendais plus à regarder les merveilles qu'à faire demandes »⁹³. Ces trois tableaux figurent autant d'énigmes qui laissent le lecteur dans l'attente. Par là, elles installent dans une sorte d'immobilité suspendue le point de départ du roman. Elles en sont les événements primitifs, bousculant la trajectoire du narrateur et l'obligeant par là au détour. Puis le prisonnier prend soudain la parole et rompt le face-à-face silencieux du narrateur et du spectacle. Il donne alors la clé de la scène hallucinatoire.

On s'en souvient : Perceval demeurait silencieux devant le spectacle du Graal, et son silence maintenait le sortilège ; d'autres plus tard lui donnaient la clé de son silence, et en cette clé le lecteur avait accès à sa psyché, celle d'un homme souffrant sans le savoir de sa faute. Cette fois, c'est le protagoniste de la scène enchantée qui révèle l'énigme, et dit au narrateur le caractère allégorique de l'événement qu'il a sous les yeux. Le chevalier Lériandre – puisque tel est son nom, transcription de Leriano dans le texte espagnol – répond ainsi en ces termes à l'interrogation muette du narrateur et du lecteur :

Tu dois savoir que la pierre sur laquelle la prison est fondée est ma foi... Les quatre piliers qui sont assis sur elle sont mon entendement, ma raison, ma mémoire et ma volonté, lesquels Amour manda de comparaître en sa présence devant que me sentencier... Les trois images que tu vois au haut de la tour peintes chacune de sa couleur, tanné, noir et gris, l'une est tristesse, l'autre angoisse et la tierce travail... La grande clarté... est ma pensée... les deux guettes que tu vois épier avec tel soin sont malheur et haine, qui ont cette coutume afin qu'aucune espérance avec le remède puisse entrer en moi. L'échelle obscure par où tu montas est l'angoisse, avec laquelle je montais où tu me vois. Le premier portier que tu trouvas est désir. L'autre que tu trouvas en la tour est le tourment, qui en ce lieu m'amena... La chaire de feu en laquelle tu me vois assis est ma juste affection⁹⁴.

La scène sous les yeux du lecteur, c'était donc l'âme du héros, visible au beau milieu des événements terribles du monde. À cette âme l'accès est ouvert et lisible dans la disposition des lieux et les protagonistes du tableau, qui est un chiffre secret. Et cet accès, la parole du héros nous le donne. Ne suit-il pas alors par avance l'injonction de Scudéry : parle afin que je te voie ? Il parle et nous fait voir en cette parole son âme et ses tourments secrets. Mais il n'exprime pas ces tourments, il les raconte et ainsi, il donne à cette prescription une forme paradoxale. Il décrit ses souffrances, froidement, sous la forme d'un déchiffrement méthodique de ce que le narrateur et le lecteur avaient tous les deux depuis le début sous les yeux. Et il montre par là l'événement qui a lieu comme le symbole de son âme. Son énonciation est donc encore loin en vérité de ce qu'attendra Scudéry. Le malheureux emprisonné est vis-à-vis de sa propre psyché dans la même situation que les ermites et les pucelles qui révèlent à Perceval qui il est. Il donne la clé d'un événement de l'histoire qui n'avait jusqu'alors pas de sens. Il fait apparaître la scène visible creusée d'une profondeur nouvelle, et en cet espace se voit la souffrance de l'âme. Il se présente alors comme le décodeur d'un monde qui, à cet instant, dans une petite part de lui-même, est devenu un texte à lire dont la langue est cachée.

Par là, il appartient à la grande entreprise de déchiffrement du monde qui traverse le XVI^e siècle. L'événement de la prison doit être déchiffré comme le sont les choses du monde dans une *épistémè* qui partout interroge des signes. De même que dans les étoiles et dans le ciel se dévoilent par avance les événements des hommes, de même que dans la forme d'une plante se révèlent comme en un blason ses vertus, de même la prison raconte l'âme du héros. Et la docte explication de la scène donnée au narrateur rappelle celle que font alors les savants des lignes du visage en lesquelles ils devinent à la fois le caractère et la vie passée⁹⁵, dont le corps est la langue à déchiffrer.

93 *Ibid.*, p. 7.

94 *Ibid.*, p. 11-13.

95 Voir par exemple, parmi beaucoup d'autres, Gerolamo CARDANO, *La Métoposcopie*, Paris, France, Aux amateurs de livres, 1990, réédition de la traduction française de 1658 d'un ouvrage demeuré inédit du vivant de l'auteur.

Mais cette fois c'est de lui-même que parle le décodeur en décrivant les événements qui ont lieu. Voici que désormais le personnage se révèle dans sa parole, mais d'une bien étrange façon. Cette voix décrit son malheur plutôt qu'elle ne l'exprime. Le héros se dit malheureux, mais la voix qu'il emprunte est la même que la voix narratrice. Elle raconte sa souffrance comme le narrateur nous révèle les péripéties de l'histoire. La révélation se fait donc au prix d'une scission qui maintient la dualité du héros et du décodeur. Celui qui décrit l'âme du chevalier supplicié le fait en s'exceptant en apparence de la souffrance du supplice qu'il endure. Il décrit le dispositif qui le tient enfermé et auquel il appartient, et il décrit son âme avec lui. Mais il le fait comme s'il s'agissait d'un tableau dont il était le spectateur indifférent. Il est sur ce tableau détenteur d'un savoir qui est celui d'un érudit ou d'un lettré, et non celui que chacun entretient avec ses propres pensées. Il ne peut ainsi donner accès à son monde intérieur qu'en se divisant entre celui qui souffre et celui qui sait, et il montre ce monde comme une partie du grand monde, métaphoriquement présente en lui. Comme dans les anciens romans de Chrétien, comme dans le *Roman de la rose*, l'accès à l'esprit du héros passe par la voix de celui qui sait. Mais ici, les deux fonctions présentes dans le roman de chevalerie convergent en une seule personne tout en demeurant opératoirement distinctes.

Or cet événement symbolique une fois déchiffré n'en disparaît pas pour autant en tant qu'événement de l'histoire. Il conserve une double existence. Ce dont la prison est l'allégorie est l'amour dont brûle Lériandre pour la princesse Laureole. Mais elle n'en est pas moins faite de pierre et ses geôliers obéissent à un ordre de la princesse. Elle seule a pouvoir de délivrer Lériandre de cette prison d'épouvante en laquelle il est enfermé, inscrivant ainsi les tableaux allégoriques dans l'histoire littérale, comme l'événement premier qui fabrique l'intrigue du récit. Le narrateur entreprend d'aller à la cour convaincre Laureole. Après plusieurs refus la princesse enfin cède à ses demandes répétées et à une lettre de Lériandre dont il se fait le messager. Lériandre rejoint Laureole à la cour. Il est dénoncé au roi par un amant jaloux. La princesse est emprisonnée, Lériandre se bat en tournoi, fait la guerre contre le roi. Nous voilà désormais dans l'ordre retrouvé des aventures héroïques. La suite des péripéties débouchera alors sur une fin tragique, avec la mort du héros, qui avant de mourir avalera les lettres que lui a envoyées Laureole, faisant disparaître ainsi les traces de son amour.

L'allégorie n'est plus une autre scène en laquelle se révèle la vérité de l'histoire, comme elle l'était dans le *Roman de la rose*. Elle appartient à la diégèse. Dans le *Roman de la rose*, il fallait mettre en place un dispositif narratif complexe qui ne faisait parler le narrateur de son amour qu'en rejetant ses propos dans l'espace du rêve, et en faisant disparaître l'histoire dont ce rêve disait la vérité. Le narrateur se dédoublait ainsi sur deux plans différents. Ici, le personnage se fait bien narrateur de sa propre intériorité, et sur la même scène qui est celle de l'action narrative. Le monde de sa psyché se déploie dans l'histoire comme un de ses lieux, qui a sa cause en elle et y produit ses effets. Mais ce lieu se détache d'elle sous l'effet de la parole du héros, et se met à parler de lui, dans un pivotement radical. Sa voix se tient ainsi en quelque sorte à la charnière, arrachant la scène au monde et faisant apparaître son monde à lui dans cet arrachement.

Voici le paradoxe : il est celui du lieu de la parole du personnage qui veut enfin parler lui-même de lui-même et dont la voix n'existe cependant que parce qu'elle est retranscrite par la voix narratrice. Le pouvoir que nous avons depuis l'âge classique donné à cette dernière de savoir déchiffrer ce qu'il y a dans l'esprit de tous les personnages, ce pouvoir en vérité tout à fait exorbitant, si familier qu'il soit pour nous, n'a pas de fondement vraisemblable. Le romancier qui s'accorde ce droit parle d'un lieu sans lieu. Le roman de chevalerie le savait. À cette voix intérieure, les accès qu'il avait ménagés passaient par les chemins obscurs dans les forêts, où le héros faisait rencontre des détenteurs du sens, ermites ou jeunes filles. Le narrateur et le personnage lui-même étaient tous les deux innocents de cette révélation. En prenant enfin la parole, le personnage rompt le pacte au cœur des romans de chevalerie. Mais par là il plonge le récit dans un paradoxe produit par le statut de sa propre voix. Le

personnage est cet homme vivant dans l'action héroïque de l'histoire. Mais il est aussi le métalangage de cette action, faisant surgir en elle son âme comme l'interprétation d'une partie de cette histoire : sa voix est détentrice de l'herméneutique, dans *La Prison d'amour*, des trois tableaux inauguraux de l'ouvrage.

Ainsi, en conjuguant dans une même personne le personnage et le métalangage de son action, le roman la divise, et ouvre d'un coup l'espace des paradoxes. De même tout à l'heure, dans la gravure du jardin d'Apolidon, le chemin du chevalier figuré par les passages en plan des ponts et des rivières se dédoublait dans les scènes diverses du jardin extérieur vu en perspective. D'une certaine manière, ces dernières nous disaient ce que le chevalier tenait sous son regard en chaque étape de son cheminement. Elles faisaient ainsi apparaître une réalité dérivée par rapport au jardin, produite le long d'un parcours dont le plan du jardin traçait les possibilités : celle de la vue d'un homme placé ici ou là, vue qui n'existe nulle part en tant que telle dans le jardin lui-même. Mais comme c'est en même temps dans le spectacle donné au chevalier à chaque instant de son parcours que s'élucidait la raison de ce parcours, elles en étaient bien la clé. Les différentes vues du jardin arrachées à l'espace commun décharné et privé de vie d'un plan devenu presque abstrait, lui donnent une part de son sens, le fait d'être spectacle pour le regard d'un personnage. C'est un semblable arrachement que tente Diego de Montalvo en faisant parler le héros de cette si étrange façon. Ce n'est donc plus l'ermite qui révèle à Perceval pourquoi il a poursuivi son chemin en voyant sa mère mourir, ou pourquoi il est demeuré privé de langue devant le Graal. Cette clé accompagne le héros désormais, il la tient avec lui. Mais elle l'accompagne au prix d'un intervalle qui se crée dans le récit et qui en détache une part sans pouvoir lui donner un lieu. Le métalangage qui donne la clé de l'énigme ne peut plus désormais tout à fait exister comme un récit à part au milieu du récit. La clé donnée par le héros oblige ce dernier à se détacher de l'histoire, en tous les sens du terme : détachement qui lui fait décrire ses tourments d'une voix neutre, détachement qui fait qu'il cesse à cet instant d'être dans ce que narre le récit, de la même manière que les images en perspective de la gravure *d'Amadis* ne peuvent plus être ni dans l'image du jardin ni au dehors, et doivent être mises en scène dans un arrachement au plan de la gravure qui fonde une exclusion en même temps qu'une appartenance. Pris dans cet intervalle, en cette sorte d'opération contradictoire, le roman va, durant un demi-siècle, se débattre comme il pourra, créant un beau désordre.

L'impossible charnière

PERSPECTIVE 1 : SIMON STEVIN

En vérité, ce qui se dénoue dans ces récits du XVI^e siècle à l'intérieur des formes anciennes, c'est la coappartenance tranquille de la voix du personnage et du monde, cette même coappartenance qui, dans la peinture jusqu'à la même époque, faisait coexister les images et les choses, et confiait à une part de la scène la destination de donner à voir le métalangage de l'image. Au quinzième siècle, l'image est divisée, et comme dans les anciens romans cette division doit montrer dans une part d'elle-même son propre métalangage. Et pour cela elle met en scène en elle sa nature d'image au beau milieu des choses qu'elle donne à voir. Au XVI^e siècle en revanche, l'image de peinture et la chose commencent à contester toutes deux cette commune appartenance.

Au XV^e siècle, pour le théoricien de la perspective Leon Battista Alberti, l'image de la chose que nous voyons depuis un point de vue donné n'était pas d'une autre nature que la chose elle-même. D'une certaine manière elle lui appartenait, elle faisait partie des propriétés de la chose. Le carré que l'on voit de biais comme un losange, le cercle représenté dans une image comme ovale, tous ces phénomènes en lesquels nous traçons désormais le partage entre des propriétés qui relèvent d'une représentation propre à un sujet voyant et celles de la chose même, lui semblaient alors relever d'une même nature. L'ovale ou le losange que nous voyons d'une certaine manière⁹⁶ quand nous regardons un cercle ou un carré de biais n'étaient en aucun cas pour lui l'indice d'une vision subjective, ou de l'ordre irréductible d'une représentation pour un sujet. Les « vues apparentes » des surfaces, écrivait-il sont des qualités de ces surfaces, qualités « telles que l'allure de la surface restant la même, elles se présentent à la vue en sorte que la surface semble modifiée à ceux qui la regardent »⁹⁷. Elles appartenaient ainsi à la surface de la chose comme lui appartiennent ses divers éclairages sous différentes sources de lumière. Suivant la place et l'intensité d'une source lumineuse, la chose verra son éclairage changé, telle face sera dans l'ombre et une autre illuminée. Ce clair-obscur appartient pourtant à la chose, et c'est en elle seulement qu'il existe. Pour Alberti, il en était de même des vues apparentes qui, bien que variant suivant la place du regard, n'en étaient pas moins pour lui des propriétés de la chose⁹⁸. Vues apparentes et éclairages étaient ainsi réunis comme un type de propriétés singulières dont l'être dans la chose dépend d'une autre chose : le clarté et l'obscurité sur une sphère dépendent de la source lumineuse comme la forme du losange par lequel je vois le carré dépend du point d'où je le regarde. De cela Alberti voyait le modèle dans la notion de mesure, dépendant dans une chose d'une unité extérieure qui détermine sa valeur. Éclairage ou forme apparente appartiennent à la chose comme une mesure particulière appartient à la chose mesurée, une mesure dont l'œil de celui qui regarde, ou la source lumineuse, est seulement l'unité de mesure, chose parmi les choses. La vue

96 Laissons ici de côté la question de savoir s'il est vraiment pertinent d'affirmer que nous voyons un ovale quand nous regardons un cercle vu de biais.

97 LEON BATTISTA ALBERTI, *De la peinture (1435)*, citée., p. 75.

98 *Ibid.*, p. 81.

apparente de la chose, disait le grand Florentin, est modifiée par la position du regard comme son éclairage est modifié par la source de la lumière, et comme la mesure l'est par l'unité de mesure. Mais de même que les mesures de la chose sont les siennes et lui appartiennent, de même la vue depuis l'œil de la chose n'en était pas moins pour lui une propriété de cette chose dans le monde, mesure dépendant dans la chose d'une autre qui est son unité. La peinture alors s'appuyait sur le pouvoir de construire une image en rassemblant toutes ces mesures des choses. Mais par là elle ne se refermait pas sur la vision d'un sujet voyant. Elle montrait au contraire la solidarité essentielle des images et des choses, leur coappartenance à un monde commun.

Toutes les théories et les techniques perspectives du XVe siècle s'appuieront sur cette évidence, faisant de la peinture une chose parmi les choses, et découvrant ainsi toujours dans une part du monde le singulier pouvoir de l'image. Le XVIe siècle ne rompra pas vraiment avec cette disposition de l'image. Mais il la rendra peu à peu intenable et instable. Au XVIIe siècle en vérité pour la plupart des peintres la perspective a perdu sa magie. Elle a cessé de susciter l'effervescence et l'émerveillement, et les véritables problèmes sont désormais ailleurs. Elle est désormais davantage l'objet des architectes et des scénographes, ainsi que des mathématiciens. Mais ce déplacement de lieu répond en même temps à une mutation de sens, qui ne conduit pas encore à une organisation profondément différente, comme elle le sera à partir de Desargues en 1636, mais à une inquiétude et une subversion de l'ancienne organisation albertienne.

La conception de Simon Stevin, ingénieur et mathématicien, auteur d'un des premiers traités flamands de perspective au tout début du XVIIe siècle sous le nom de *Scénographie*⁹⁹, est à cet égard remarquable. Peu avant la rupture arguésienne, Stevin est peut-être celui qui, avant les mutations de l'âge classique, a tiré les conséquences techniques des paradoxes qui affectaient l'image dans le monde de la Renaissance. Il a ainsi imaginé une construction perspective mettant en scène ces paradoxes, sans parvenir à les résoudre et à rompre véritablement avec les techniques anciennes.

La tradition albertienne, en faisant de la peinture une surface parmi les autres surfaces du monde en laquelle l'œil du peintre rassemblait les vues apparentes des choses pour les donner à voir ensuite à l'œil du spectateur, se donnait dans le *De pictura* le modèle théorique du voile ou de la vitre transparente. La surface translucide traversée par les rayons du cône visuel, tous centrés en la pointe de l'œil et se terminant sur les différents lieux de la chose à peindre, était ainsi la métaphore de l'essence de la peinture :

Exactement comme si cette surface qu'ils recouvrent de couleurs était de verre ou d'une matière translucide qui fut de nature à permettre à toute une pyramide visuelle de la traverser¹⁰⁰.

La peinture en perspective : une vitre. Le mathématicien de Bruges reprend la métaphore de la vitre. Mais c'est pour distinguer soigneusement cette dernière de l'image en perspective (nommée par lui ombragement) qui apparaît plutôt comme l'effet de l'opacité propre de l'image :

99 Le livre paraît en néerlandais sous le titre *Vande Deursichtighe* à Leyde en 1605, ainsi qu'en français, traduit par Jean Tuning et en latin, traduit par Snell, la même année. Il est ici cité dans la traduction d'Albert Girard dans : Simon STEVIN et Albert GIRARD, *Les Oeuvres mathématiques de Simon Stevin de Bruges. Ou sont inserées les Memoires mathematiques, esquelles s'est exercé le tres-haut & tres-illustre prince Maurice de Nassau...* Le tout reveu, corrigé, & augmenté par Albert Girard samielois, mathématicien, Leyde, Pays-Bas, Bonaventure & Abraham Elsevier, 1634. Dans cette édition, Girard reprend la traduction de Tuning. Le cinquième volume de l'ouvrage est consacré à l'optique et contient trois livres : « De la scénographie dite vulgairement perspective », « Des catoptriques ou des réflexions », « Des réfractions ». Mais le troisième livre manque dans l'édition d'Albert Girard.

100 Leon Battista ALBERTI, *De la peinture (1435)*, cité., p. 101.

Posé que quelqu'un voit un édifice par une vitre nette égale et plate et reluisante, par laquelle se voient toutes choses comme elles sont, sans variation, et si sur la figure apparaissante, laquelle proprement n'est point dedans la vitre, on marquait une figure qui y demeurerait : Icelle figure marquée plate et apparaissante haussée, serait le vrai ombragement d'icelui édifice, vu d'icelle place. Mais parce que de tels portraits ne sont pas tous requis sur la vitre, ou matières transparentes, même qu'on les veut avoir plus nets qu'ils ne se pourraient faire de la sorte ; en outre que les édifices et choses lesquelles on veut peindre ne sont parfois pas représentés en substance devant notre vue, mais seulement en imagination, on a trouvé certaines règles par lesquelles on peut marquer justement les ombres des choses ombrageables.¹⁰¹

Les règles de la peinture sont l'effet de son opacité. La perspective est ainsi la conséquence d'une séparation : celle produite par le plan opaque de l'image qui s'interpose entre celui qui peint et ce qu'il projette de peindre et qui n'est pas plus dans l'image que dans la vitre quand je le vois à travers elle. S'il faut que le peintre suive les règles d'une scénographie, c'est que les choses à peindre n'existent en aucune manière là où se tient la toile vierge.

Les travaux de Gérard Simon ont montré l'importance de la découverte dans le mécanisme de la vision du principe de la formation de l'image rétinienne. L'historien des sciences nous a appris en quoi cette dernière a pu être une des conditions d'émergence des philosophies du XVIIe siècle, et en particulier du dualisme cartésien de l'âme et du corps. Dans les *Paralipomènes à Vitellion* de 1604, Kepler décrit le principe de la réfraction des rayons dans le cristallin, identifié à une lentille convexe. Chaque faisceau des rayons lumineux issus d'un point d'un objet converge en un autre point sur la rétine au fond de l'œil. Ainsi, la pupille est assimilable à un diaphragme, le cristallin à une lentille et la rétine à un écran, sur lequel se forme une image renversée du monde qui est au dehors. L'œil est une *camera obscura*. À partir de là, la vision cesse d'être pensée comme l'intromission d'une image venant des choses, et gardant avec elle une similitude essentielle. Les théories médiévales pensaient dans la vision une image qui, à partir de son arrivée sur le cristallin, était successivement traitée par différentes facultés de l'âme, chacune ayant son lieu dans une partie du cerveau¹⁰². Il y avait ainsi dans l'ensemble du processus une continuité fondamentale et une homogénéité de nature. Mais dans la théorie keplerienne, avant l'image formée sur la rétine, il n'y a nulle part d'image, mais seulement des rayons lumineux. L'image sur la rétine est une image réelle, produite par le stigmatisme des rayons. Elle est ainsi un artefact, effet d'un processus causal depuis la chose, mais sans pour autant venir d'elle. Et au-delà, derrière la rétine, commence le monde opaque des filets nerveux et des volutes cérébrales, en lequel ne peut plus cheminer nulle image. À partir de là, l'image écran de la rétine est bien une réalité qui s'interpose entre le regard et la chose, séparant le sujet voyant du monde des objets qu'il regarde.

La conception que propose Stevin de l'image en perspective s'appuie sur une semblable opacité, qui est la condition même de sa perspective. Celle-ci s'appuie désormais sur un étrange va-et-vient. La perspective suppose bien sûr la vision traversante albertainne. Mais l'image apparaît au seizième siècle comme ce qui doit se substituer à cette traversée et qui, s'interposant entre l'œil et la chose, y fait obstacle. L'épreuve de la vérité perspective, ce n'est plus alors l'insertion harmonieuse de l'image dans le monde, d'une surface au beau milieu des surfaces des corps dans le monde, insertion que l'expérience inaugurale de Brunelleschi mettait en scène à l'entame du *Quattrocento*. La pensée de la Renaissance a fait de l'expérience de l'architecte Filippo Brunelleschi un acte inaugural de la nouvelle perspective. Telle qu'elle est rapportée par le mathématicien Antonio Manetti, l'expérience met en scène un petit tableau (*tavoletta*) du baptistère San Giovanni de Florence, percé d'un trou à

101 Simon STEVIN et Albert GIRARD, *Oeuvres mathématiques, citée.*, p. 522.

102 C'est en particulier la théorie développée dans un ouvrage qui aura une grande importance pour toute l'optique médiévale, la *perspectiva* du moine polonais Vitellion (Witelo). L'ouvrage sera imprimé avec le traité d'optique d'Alhazen en 1572 : al-Ḥasan ibn al-Ḥasan IBN AL-HAYTAM, WITELLO et GÉRARD DE CRÉMONE, *Opticae thesaurus Alhazeni Arabis libri septem: nunc primum editi*, Basileae, Suisse, per Episcopios, 1572.

l'emplacement du point de fuite. Le spectateur se tient devant le baptistère à l'emplacement d'où la scène a été peinte. Il tient le tableau retourné devant lui, de sorte qu'il n'en a sous les yeux que l'envers, et il regarde le monument depuis le trou dans le tableau collé contre son œil. Et il déplace de sa main, au bout de son bras tendu devant lui, un petit miroir qui lui renvoie ici et là l'image du tableau peint de l'autre côté. De cette opération, l'architecte florentin fait l'épreuve de vérité du tableau : « il semblait que ce que l'on voyait était le vrai lui-même¹⁰³ ». Ce sur quoi l'œil ouvre librement, c'est le monde, monde auquel le petit trou donne accès sans que le tableau s'interpose. Et l'épreuve consiste en l'examen de la bonne insertion de l'image dans ce monde, au moyen du miroir en mouvement qui présente au regard le raccord harmonieux ici et là, de la représentation et des choses. Au cours du XVI^e siècle, cette coexistence devient impossible. La perspective ne peut plus se penser avec elle. Il faut désormais figurer l'exclusion de l'image du dispositif visuel. La célèbre gravure du portillon de Dürer, dessinée à la fin de son *Underweysung*¹⁰⁴, est la figuration de cette exclusion impossible. La gravure montre un procédé mécanique pour peindre selon les règles de la perspective. Elle met en scène un tableau, un peintre et son assistant, et une mandoline qu'il s'agit de figurer. La toile à peindre est montée sur un portillon, fixée par une charnière à un cadre en bois ; quand le panneau de la toile est fermé sur son cadre, le point de l'œil, où devrait se placer le spectateur afin de voir correctement le tableau, est en face de lui tout à droite de la gravure ; la mandoline qu'il faut peindre est représentée tout à gauche. Ainsi, quand le panneau est ouvert, le regard traverse le cadre et voit la chose à peindre au-delà. Mais la construction de l'image sur la toile exige que le portillon soit fermé, et quand il est fermé il fait écran à la vision qui ne traverse plus. La construction de l'image nous invite alors à imaginer le battement du portillon s'ouvrant et se fermant sans fin autour de sa charnière : je ne vois la chose que je dois peindre qu'en l'absence de la peinture, et sa présence exclut la chose, car son opacité barre au peintre l'accès au monde qu'il veut peindre. Désormais, l'image ne se donne plus à partir de son insertion dans le monde. Elle cesse d'habiter ce monde qu'elle représente.

Cette image que doit alors fabriquer le peintre est bien sûr d'une tout autre nature que celle qui se peint au fond de la rétine. Elle n'est pas le produit et le point d'effet des rayons lumineux, mais ce qui les interrompt et les empêche de générer leurs effets sur sa rétine à lui. Et les couleurs qui se tiennent à la surface de l'image ont été déposées par le peintre dans l'artifice de ses gestes. Il s'agit bien pourtant de la même opacité. Mais cette dernière est encore bien loin d'ouvrir sur le dualisme cartésien. Comme l'image sur la rétine, elle barre le passage à la manière d'un obstacle dans un territoire où l'on peut s'imaginer cheminer. En vérité, l'opération cartésienne ne prendra pas appui sur cette opacité. Au contraire, elle en congédiera les obstacles en rejetant dans la *Dioptrique* la peinture au fond de l'œil dans le circuit matériel de la lumière et des filets nerveux et en faisant remarquer que cette image rétinienne n'est elle-même jamais vue par l'âme. Entre la coappartenance albertienne des images et des choses et l'idée cartésienne d'une représentation ouvrant sur une denrée qui n'a plus de lieu commun avec les choses matérielles, il y a ce moment du seizième siècle où deviennent impensables en même temps la fabrication de l'image et sa nature d'objet pour un regard sans que cette impossibilité n'ouvre sur l'ordre irréductible de la représentation.

En tant que voile transparent, la peinture albertienne se tenait bien au milieu des choses, entre l'œil et le spectateur, et ce lieu partagé était la condition des règles de la construction. Ces règles étaient ainsi essentiellement l'effet de cette coappartenance. Il fallait commencer par tracer le rectangle du cadre, et la projection de la place du spectateur au point de fuite ou

103 Antonio Manetti, *La vie de Filippo Brunelleschi*, cité dans Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 113-114.

104 Albrecht DÜRER, *Géométrie*, traduit par Jeanne Peiffer, Paris, France, Ed. du Seuil, 1995. Une autre traduction est parue la même année : *Instruction sur la manière de mesurer*, traduit par Jeannine BARDY et Michel VAN PEENE, Paris, France, Flammarion, 1995.

point central. Il fallait ensuite marquer la distance réelle entre le spectateur et l'image. Tout cela renforçait la coprésence de l'image avec la chose, le peintre et l'œil du spectateur, qui intervenaient tous en personne dans la construction, au beau milieu de la peinture en train de se faire. La méthode proposée par Stevin rompt avec ce principe. Le spectateur et la chose ne sont plus à côté de l'image. D'où la disparition des points privilégiés qui marquaient sur la toile la place réelle du spectateur, la ligne d'horizon, figurant sur l'image la hauteur de ses yeux, le point de fuite donnant sa place devant elle, le point de distance figurant son éloignement. Les onze premières définitions de l'ouvrage donnent les éléments de l'espace des choses depuis lequel se construit le tableau : le pavé ou plan de base, sur lequel sont posées les choses à peindre ; le point de l'œil d'où elles sont regardées, le pied (projection verticale de l'œil sur le plan de base), la « mesure du spectateur » (ligne dans le plan de base de même longueur que la hauteur de l'œil du spectateur) ; la vitre et la vitrebase (section de la vitre et du pavé). Mais le tableau n'est alors présent d'aucune manière. Nous ne sommes pas encore dans l'image en train de se faire, mais dans l'espace matériel en lequel il va être construit, où se tiennent ensemble l'œil du spectateur, la chose qu'il s'agit de peindre et les rayons qui vont de cet œil à la chose : le monde des choses visibles. Les définitions suivantes abordent alors la construction des lignes qui seront présentes dans l'image même de peinture. Non plus les lignes joignant les différentes choses du monde, mais celles du tableau qui aura pour fonction de les représenter. Or, avant même d'avoir affirmé une proposition aussi élémentaire que celle qui énonce l'alignement de l'œil, du point de l'ombrageable et de son image, dont Stevin fera plus loin son premier postulat, le géomètre affirme la convergence dans l'image des faisceaux de parallèles : convergeront, énonce-t-il ainsi dès la XIIe définition, les ombres des lignes parallèles « quand elles ne sont pas parallèles à leurs ombrageables »¹⁰⁵. Seules, les lignes parallèles dans la réalité qui sont aussi parallèles au plan du tableau auront leurs images parallèles sur le tableau. Les autres seront convergentes. Stevin nommera ces lignes convergentes lignes de jonction, et le point où elles se rencontrent point de jonction.

Pourquoi ce point de départ ? En vérité cette propriété complexe se substitue à ce qui était jusque là le geste premier des perspectiveurs : le placement du point de fuite dans l'image, point central d'Alberti, centre autour duquel la construction de peinture s'ordonnait toute entière, et que donnait pratiquement le point de rencontre du tableau avec le rayon visuel tombant à sa perpendiculaire depuis l'œil du spectateur : le « chef des rayons », selon l'expression d'Alberti. La figuration de ce point impliquait que l'on pense l'image en train de se faire à la hauteur réelle à laquelle elle doit être vue : et que l'on imagine en face de ce point de fuite, dans le volume réel de l'espace qui accueille à la fois la peinture et la chose à peindre, l'œil de celui qui regarde. Vers ce point convergeaient alors les lignes d'un dallage horizontal perpendiculaires au tableau, et qui sur le tableau pointaient toutes vers lui. Par l'indication de ce point souverain, la peinture témoignait de la mesure du regard du spectateur, dont il était dans le tableau comme le représentant, projection de son œil, et dont il supposait l'existence à son côté.

Désormais la propriété nouvelle de Stevin fait en vérité disparaître tout centre dans le tableau. Le point de fuite manque : il y a alors autant de points de jonction qu'il y a de directions pour des systèmes de droites parallèles, sans que le mathématicien ne donne aucun privilège au vieux point central d'Alberti. Car ce qui faisait la singularité de ce dernier était la direction privilégiée de la perpendiculaire tombant de la prunelle du regard sur la toile, et qui fixait cette dernière en un lieu nécessaire. Désormais cette place a disparu. Entre les lignes des corps et celles de l'image, entre les ombrageables et les ombres pour reprendre les termes de Stevin, il y a la correspondance de deux systèmes qui ne se ressemblent plus, correspondance en laquelle il n'y a plus de privilège pour le point particulier dans le tableau sur lequel l'œil tombe à la perpendiculaire. Autant de directions de droites parallèles, autant de points de

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 525. C'est-à-dire quand les lignes parallèles ombrageables ne sont pas elles-mêmes parallèles au tableau.

conjonction distribuables n'importe où dans l'image sans renvoyer à l'œil du spectateur. Tandis que dans le traité d'Alberti comme dans tous les autres du *Quattrocento*, le point de fuite dans l'image représentait en elle l'œil du spectateur projeté dans l'image, désormais, chaque point de jonction ne représente plus sur la toile qu'un système de lignes parmi d'autres. Ce qu'il démontre formellement quelques pages plus loin, à la troisième proposition¹⁰⁶.

Il arrive qu'on voie dans cette innovation une anticipation de la géométrie projective, théorie mathématique qui ne verra le jour qu'au XIX^e siècle. Girard Desargues, géomètre lui-même tenu pour un précurseur de cette géométrie, aurait à son tour un devancier, qui serait précurseur du précurseur. On s'interroge alors : Desargues aurait-il lu l'ouvrage de Stevin avant de composer ses opuscules de perspective et de géométrie¹⁰⁷ ? Et on découvre dans certaines similitudes, en particulier dans la proximité des illustrations des deux grands géomètres la trace d'une influence probable. Mais quels que soient l'ambiguïté et les problèmes bien connus de ces vieilles notions de précurseur et d'influence, il semble que la motivation de Stevin comme celle de Desargues ait été bien différente de celle des géomètres projectifs modernes. Si ces derniers éliminent d'abord de leurs constructions toute référence à un point de fuite et une ligne d'horizon, c'est que ces deux notions sont des notions métriques, renvoyant à l'idée de perpendiculaire, qui suppose une mesure d'angle. Leur mise en suspens chez Stevin a une autre origine : il s'agit de se défaire d'un dispositif qui introduit au dedans de l'image un objet directement relié au dehors. C'est parce que le point de fuite glisse dans l'image la hauteur réelle de la place de l'œil de celui qui est en vérité au dehors de l'image que son introduction vient si tard dans le texte de Stevin. C'est donc parce que cette coexistence du corps réel du spectateur et du contenu de l'image qu'il voit fait désormais problème qu'il s'agit d'en reculer autant qu'il est possible les effets.

Après les définitions, Stevin introduit un premier postulat, suivant en cela la manière euclidienne, qui affirme l'alignement des trois points de l'œil, de l'ombre et de l'ombrageable. Ce principe s'appuyait jusque là chez les peintres et les humanistes sur le mécanisme naturel de la vision, qui était ainsi pour eux le fondement premier de toute théorie de la représentation picturale. L'alignement fondait ainsi toutes les autres règles, puisque de cet alignement dépend en vérité la position de chaque point sur la peinture. Chez Alberti, l'alignement était justifié par la rectitude du rayon lumineux. Mais chez Stevin celle-ci n'est pas assurée. En vérité, explique le mathématicien, nous voyons seulement les images des choses sans savoir ainsi où sont les choses véritables :

Un point naturel ombrageable, son ombre en un vitreplan nature et l'œil naturel ne sont nécessairement en ligne droite, d'autant que nous ne voyons aucune chose essentielle, ains tant seulement l'ombre d'icelle, possible sur une autre place¹⁰⁸.

Nous ne pouvons être assurés de l'alignement de l'œil, de l'image et de la chose. Ainsi, une pression sur l'œil conduit à voir la chose ailleurs que là où elle était auparavant. Si nous pressons l'un de nos yeux seulement, nous verrons deux images à la fois, et seule l'une d'elles sera alignée avec la chose. Or nous ne pouvons savoir si l'image formée en notre œil non pressé est bien celle qui est alignée. N'est-ce pas au contraire la pression sur un œil qui aurait pour effet de restaurer un alignement dévié dans la position naturelle de l'œil? Il est donc nécessaire de poser cet alignement comme un postulat en tant que tel invérifiable¹⁰⁹. L'image

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 526.

¹⁰⁷Respectivement, Girard DESARGUES, *Exemple de l'une des manieres universelles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspective*, cité.; Girard DESARGUES, *Brouillon project d'une Atteinte aux evenemens des rencontres du cone avec un plan*, par L.S.G.D.L., Paris, France, 1639.

¹⁰⁸Simon STEVIN et Albert GIRARD, *Oeuvres mathematiques*, cité., p. 525.

¹⁰⁹Bien sûr, l'argument suppose que voyons par l'intermédiaire d'une image construite comme intersection des rayons perspectifs. Il méconnaît ainsi la différence entre l'image sur la rétine, construite par réfraction de la lumière sur le

n'est donc plus porteuse de son origine. À la fin du paragraphe, l'ingénieur de Bruges est alors amené à conduire une critique du sensible qui ressemble en partie à celle que conduira Descartes quelques décennies plus tard, tout en relayant des thèmes traditionnels issus de l'épicurisme et du scepticisme : « Notez que par diverses autres occasions que par l'œil les ombres reculent de leur chose essentielle »¹¹⁰, comme dans le cas des choses vues dans l'eau d'un vase, ou à travers les vapeurs d'un feu, donnant lieu à tromperie et illusion.

L'image n'a donc plus de connivence avec la chose, et celui qui regarde n'en est plus la mesure. Mais cette séparation de l'image est un paradoxe pour sa construction. Comment la tracer en effet sans que ne figurent ensemble les lignes de l'image et celles de la chose. Les théoriciens du *Quattrocento* dessinaient dans leurs constructions des lignes qui joignaient les éléments de la peinture aux mesures réelles des choses en faisant intervenir sur la toile certaines de ces mesures, selon des procédés qui exigeaient que l'image et la chose se tiennent toutes deux dans un même espace : la place de l'œil, la distance de l'œil au tableau, pénétraient ainsi du dehors au milieu de la représentation de l'image.

C'est cette opération qui sera, au XVII^e siècle, congédiée par Desargues, qui parviendra à clore l'image sur elle-même en se passant de toute grandeur réelle, au moyen de sa pratique des « échelles » de perspective : une méthode qui permet de figurer l'image « sans employer aucun tiers point, de distance ou d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage »¹¹¹. Stevin n'a pas encore les moyens d'un semblable affranchissement de l'image. Mais il imagine dans sa *Scénographie* une allégorie technique par laquelle il parvient à donner à voir la construction de l'image à partir des mesures des choses sans la faire jamais coexister pourtant avec ces choses. Dans cette allégorie scientifique, l'image émerge tout d'un coup des mesures mêmes des choses dans un processus qui appartient d'abord tout entier à l'espace des choses, puis finalement s'en arrache. Exfoliation du plan de base qui produit brusquement l'image de la peinture.

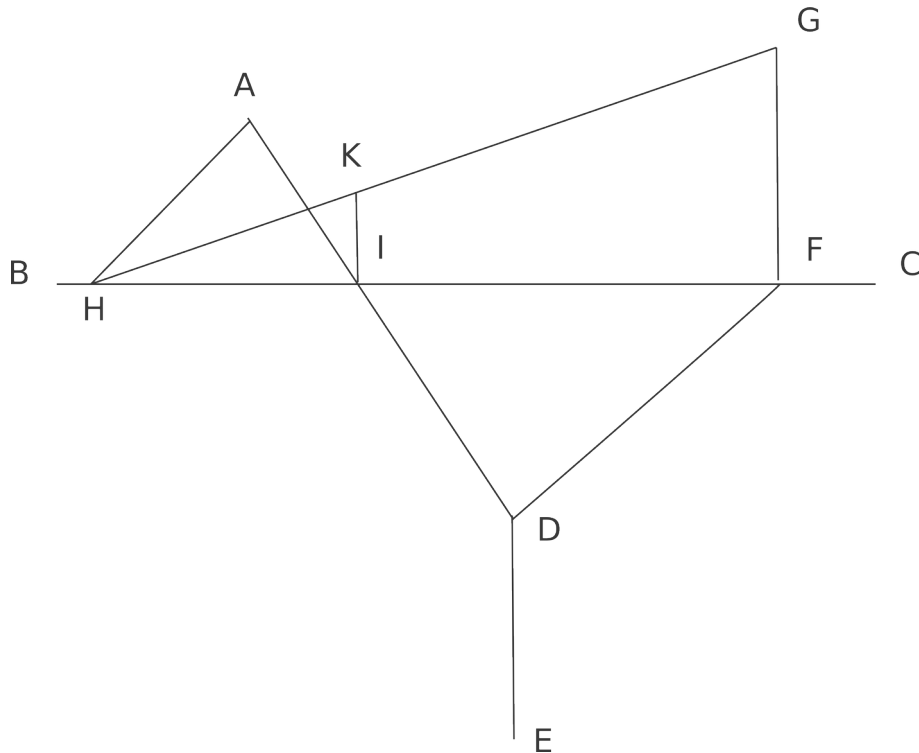
Le mathématicien de Bruges construit de la manière suivante l'ombre d'un point d'un ombrageable posé sur le pavé ou plan de base. Au début de la construction est tracé le dessin d'une figure contenant le point ombrageable A (c'est-à-dire la chose à peindre), la vitrebase BC, c'est-à-dire la projection verticale du tableau sur le plan de base, et le pied D, c'est-à-dire celle de l'œil. Le mathématicien trace depuis le pied D la ligne de pavé DF, F étant un point quelconque sur BC. Depuis F, il place G tel que $FG = DE$ mesure du spectateur, c'est-à-dire la hauteur de son œil au-dessus du plan de base. Il trace AH parallèle à DF, et depuis H la ligne GH. Le point K est obtenu enfin comme l'intersection de la verticale passant par le point de concours de DA et de la vitrebase BC, et la ligne GH.

Ce point K, dit Stevin, est l'image du point A.

cristallin, et le principe perspectiviste de la section des rayons par le plan du tableau. Mais Stevin n'avait pas encore le moyen de distinguer clairement l'image réelle de la *camera obscura* de l'œil et la fiction de l'intersection. Il faudra pour cela l'analyse keplerienne du mécanisme de la réfraction dans le cristallin et de la *camera obscura*.

110 *Ibid.*

111 Girard DESARGUES, *Exemple de l'une des manieres universelles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspective*, cité.



Toutes les constructions jusque là se tenaient dans l'espace des choses. Il y avait la chose A, l'œil D et la section du tableau. Mais rien qui appartienne à l'image, ni à son cadre ni à son contenu. Le point K apparaît tout d'un coup comme la première trace d'une image qui n'est pas encore là. Stevin s'explique alors :

Ce qu'étant ainsi je dis que le point K est l'ombre du point A, ce qu'on entendra ainsi : posé que le plan dedans lequel est l'ombre K comme à la vitre, soit par imagination séparable du pavé, et tournant sur la vitrebase BC comme axe, soit mis à angle droit sur le pavé, qu'aussi pareillement soit dressée à angle droit sur le pavé la ligne ED ; demeurant le point D ferme et venant E en l'air comme œil : Ce qu'étant ainsi je dis qu'alors l'œil E, le point K et le point ombrageable A sont tous trois en une ligne droite et pourtant K ombre de A.¹¹²

D'un même mouvement, la construction achevée sur le plan de base, la vitre, l'œil et l'ombre s'arrachent au plan de la construction, et d'un seul coup se dressent. En ce pivotement apparaît alors un tableau là où jusqu'à présent la construction se déployait de part en part sur le plan de base. Les théoriciens de la perspective du *Quattrocento* construisaient toutes leurs lignes sur la surface vierge de la peinture en faisant intervenir pour la construction d'autres lignes qui faisaient en quelque sorte irruption depuis l'espace des choses à l'intérieur de l'image – telles la distance du tableau au spectateur¹¹³. Stevin imagine une construction qui est conduite d'un bout à l'autre dans le plan de base, et donc dans l'espace des choses. Pour Alberti, le premier geste, avant même le point de fuite, était celui de la délimitation du tableau, par le tracé du rectangle qui se faisait fenêtre ouverte sur l'histoire. Le point de fuite, la ligne d'horizon organisaient cette surface première de l'image traversée en même temps par

¹¹² Simon STEVIN et Albert GIRARD, *Oeuvres mathématiques, cité.*, p. 529.

¹¹³ Lignes qui n'existent pas dans la représentation, mais supposent le tableau installé dans un espace commun avec les choses, le peintre et le spectateur. Tel est le cas en particulier de la méthode du point de distance, qui conduit au tracé d'une ligne horizontale ayant pour une extrémité le point de fuite dans le tableau, et pour longueur la distance du spectateur au tableau.

des lignes venant du dehors, et témoignant par là de la solidarité profonde unissant l'espace de l'image et celui du monde des choses auquel elle continuait d'appartenir. La ligne marquant la distance du spectateur au tableau, rentrant en quelque sorte dans la toile depuis le dehors, était ainsi la trace de cette solidarité fondamentale. Ici en revanche, l'appartenance du tableau aux choses a besoin d'être dissimulée. Stevin rassemble toute la construction dans l'espace des choses dont la représentation du tableau demeure exclue jusqu'à l'instant ultime. Ligne de base, mesure et pied du spectateur, tout cela n'est rien d'autre que mesure réelle dans le monde où se tiennent ensemble chose, vitrebase et spectateur. La représentation n'a pas encore commencé. Et voilà tout d'un coup que pivote le long de la ligne de base une surface transparente dont personne encore n'avait jusqu'alors remarqué la présence : la vitre posée sur le sol, invisible, et qui soudain se dresse où sera la peinture. C'est sur elle qu'avait été marqué, sans que nul ne le sache alors, le point K. Faisons-la tourner désormais autour de l'axe de la vitrebase BC, en même temps que pivote parallèlement la mesure DE. Voilà désormais la représentation merveilleuse sur laquelle le rideau est levé. En E, il y a maintenant l'œil du spectateur, qui s'est redressé à sa place au-dessus du pavé. Devant lui le point K sur la vitre masque le point plus loin qui est son ombreageable. Tout est là, le grand appareillage perspectif est retrouvé tel qu'il existe depuis les inventions du *Quattrocento*. L'image avec sa représentation (l'ombre K du point A) se tient bien dans l'espace commun. Mais rien de ce dernier n'est rentré dans l'image, car elle n'existait pas avant qu'elle ne se détache du monde. Elle demeure ainsi au terme de la construction dans une clôture absolue qui n'a pas été entamée par la construction elle-même. La voilà déjà chez Stevin à moitié séparée des êtres visibles qu'elle représente.

Veu que la susdite séparation de la vitre et du pavé par imagination pourrait être obscure, nous la séparerons actuellement comme s'ensuit : soient les deux figures précédentes encore remarquées, mais tellement que par l'aide de double papier la figure qui s'entend venir dedans la vitre se puisse séparer de la figure dedans le pavé¹¹⁴.

Stevin tente d'élaborer un dispositif mécanique qui réaliserait concrètement la séparation, à partir de deux feuilles de papier superposées, collées l'une sur l'autre au niveau d'une pliure. Une des pages de l'ouvrage, hors pagination, entre la page 528 et 529 dans l'édition française de 1634, est consacrée à la construction, et invite le lecteur à un travail de découpage, à la manière de celui qu'on propose parfois aux enfants.

Stevin entreprend ensuite la généralisation progressive de son procédé. Il analyse d'abord les cas où la vitre ne serait pas verticale, mettant en place sa procédure dans un cas de figure peu analysé jusque là par les théoriciens de la perspective. L'organisation du traité ressemble ainsi dans sa structure à celle du traité de mécanique de l'ingénieur de Bruges, où les pesanteurs obliques sont examinées après les poids verticaux. Il peut en fin de compte donner à sa méthode un énoncé répondant au problème le plus général :

Problème V. Proposition XI. Étant donnée une figure ombrageable, la vitre, le pied et ligne de spectateur : trouver leur ombre¹¹⁵.

Et enfin il cherche à partir de la page 550, en renversant en quelque sorte le problème classique de la perspective, à trouver la place de l'œil étant donné le tableau. Il ne s'agit plus alors de construire l'image ou l'ombre, mais au contraire de se donner cette ombre première pour trouver à partir d'elle « le point en l'air que l'ombrageur en ombrageant s'était proposé pour œil ».

114 Simon STEVIN et Albert GIRARD, *Oeuvres mathématiques, cité.*, p. 529.

115 *Ibid.*, p. 537.

Stevin a donné au jardin d'Apolidon sa raison. Voilà l'image sortant du plan, en arrachant de lui une part, et dédoublant la représentation. Le contenu de l'image se détache de l'espace des choses, mais c'est qu'il se tenait d'emblée en un lieu incertain, et que dès l'origine il ne coexistait pas avec elles. Le plan unique de la rivière bascule comme dans le dispositif du géomètre, et pivote en autant de petites images, et la rivière appartient désormais à chacune de ces images, représentée en huit perspectives, fuyant vers autant d'horizons. Le dispositif de Stevin fabrique une représentation qui au milieu des choses conteste sa propre place et tente de s'en exclure. Mais il reste une mince charnière qui la lie à son origine, et de là vient le trouble. Tous les petits tableaux du jardin qui se font paysages rejettent leur appartenance à un monde commun, celui du plan et de la rivière. Ils se donnent comme autre chose, lieux situés pour un regard, visions face à un plan qui n'est vu par personne et littéralement n'existe pour personne. Et pourtant c'est le même pont et la même rivière qui se tiennent ici ou là, la séparation est inachevée, la ligne de passage est alors la charnière. Si bien qu'on ne sait plus où est l'image.

Le personnage du roman lui aussi, quand il parle, propose dans sa parole un récit qui est un autre récit. Ce dernier s'arrache à la voix narratrice et se donne comme parole située et point de vue. Mais là encore au XVIIe siècle la séparation demeure inachevée. Cette voix qui se fait entendre ne se détache pas tout à fait de la voix commune qui raconte le monde. Et elle doit alors se mettre en scène comme dédoublée. Le chevalier de la *Prison d'amour* doit la donner à voir au milieu de l'histoire, comme une scène de cette histoire, en se faisant de cette scène l'exégète indifférent et distant. Le roman lui aussi fabrique dans cette voix une image dont il a perdu le lieu et dans le récit du personnage un récit dont il ne sait tracer la limite qui le sépare du récit de l'histoire où se tiennent ces personnages, et à laquelle le lie une inassignable charnière.

Dans la *Prison d'amour*, le personnage prend la parole pour faire de sa voix le métalangage d'une partie de l'histoire. Par là, il prend en charge ce qui était jusqu'alors la raison d'une autre voix, celle des détenteurs du sens, les sages et les innocents. Mais en rassemblant dans un seul personnage l'histoire à lire et son exégèse, le récit de la prison qui figure la vie intérieure du personnage et le récit qui dit qu'elle est bien cette vie intérieure, le roman de cette première moitié du XVIIe siècle opère une transformation essentielle. Le sens n'est plus déposé dans un lieu privilégié. Chacun, chaque héros tout au moins, le détient. Il se révèle depuis son propre site. Le métalangage de la voix est au même lieu qu'elle, non pas tout à fait la même voix cependant, puisque entre l'une et l'autre il y a la même épaisseur qu'entre la scène de la prison et le discours glacé du héros qui en est la victime, ou entre la rivière du plan et celle que les vignettes représentent dans la gravure d'Apolidon ; mais le même emplacement, qui joue ainsi le rôle de la charnière.

Par là, la voix du personnage débouche sur une réversibilité fondamentale. Elle ne peut apparaître que sous l'effet d'un dédoublement qui l'interprète et révèle ce qu'elle veut dire. C'est ce dédoublement qui l'arrache à la trame générale du récit et la montre comme autre voix. Mais en même temps, elle est ce qui interprète l'histoire, la rend intelligible et l'explique. Le sens de la scène de la prison n'apparaît que dans la parole du héros. Mais la souffrance d'amour dont elle est le récit est la clé de tous les événements ultérieurs ; la scène apparaît alors comme ce qui donne son sens à l'histoire du livre, que d'une autre manière elle interprète. Le jeu du signe et de l'interprétation se retourne et s'inverse, échangeant ce qui interprète et ce qui est interprété.

CELUI QUI MENT. LE ROMAN D'ALECTOR

La voix intérieure se donne comme un nouveau régime du signe. L'opération s'avère solidaire d'une transformation profonde de l'être et du fonctionnement des signes dans le récit. Il faudra donc s'interroger alors sur ce dernier : qu'est-ce qu'un signe au XVI^e siècle ? Comment se nouent à ce moment-là l'un à l'autre le signe et son interprétation ? Où se tient ce qui attache les signes et leurs objets ? Question qui devra nous conduire cette fois non plus à une exploration du régime perspectif des images dans le champ de la géométrie, mais au questionnement des lieux où se produisent de nouvelles formes d'usage des signes dans le savoir, et tout particulièrement dans l'algèbre nouvelle qui apparaît à ce moment de la Renaissance.

Mais avant d'entreprendre cette analyse, il faut clarifier davantage dans le roman même les transformations qui l'affectent. Car cette question du métalangage de la parole et de la narration traverse au XVI^e siècle les techniques romanesques, en mettant en cause à la fois le statut du personnage et la place du narrateur, et avec eux le régime d'existence de l'univers fictionnel, au moment où perd en importance la forme du roman de chevalerie. C'est le moment d'une crise. Les vieux dispositifs peu à peu deviennent insoutenables, sans que soit encore mis en place un régime qui parvienne à s'y substituer. Le roman est alors dans une situation indécise qui donnera des récits doublement paradoxaux, à la fois par leur désorganisation, en laquelle disparaît la structure narrative du roman d'aventure, mais aussi parfois par la mise en scène délibérée et réfléchie de cette désorganisation elle-même, qui devient en quelque sorte un nouvel objet romanesque. Naîtront alors de nouvelles formes à l'intérieur du roman. D'une part, ce seront des récits sans trame narrative véritable, mettant en scène des personnages sans consistance déambulant en conversant dans l'inaction. Et d'autre part, plus rarement mais de manière singulière, émergeront parfois des romans qui sont en vérité comme des méta-romans de chevalerie, mettant en scène à l'intérieur de leur récit l'impossibilité pour les romans anciens de donner lieu à un véritable récit. Les premiers seront toutes les bergeries de la Renaissance. Les seconds seront des romans paradoxaux construisant des jeux avec leur propre nature fictionnelle. Parmi ceux-là, il est possible d'en isoler deux, qui occupent sans doute une place exemplaire en donnant chacun à voir un des versants de ce moment de crise : *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, d'Hélisenne de Crenne paru en 1538¹¹⁶, et *Alector ou Le Coq*, de Barthélémy Aneau, paru en 1560¹¹⁷.

Alector ou Le Coq de Barthélémy Aneau est un roman énigmatique. Il relève encore en partie du roman de chevalerie, dont il renforce même le merveilleux : le chevalier Franc-Gal épouse une chimère mi-femme mi-serpent, et voyage à cheval sur un hippopotame volant. Mais de cette forme romanesque, il montre en même temps l'impossibilité ou l'impuissance, qu'il met en quelque sorte en scène dès ses premières pages. Il est ainsi le roman d'une destruction et d'une reconstruction du roman. Il se donne en son point de départ une narration épuisée, faite des bribes et des morceaux épars d'un ordre ancien qui n'a plus de sens, mettant en scène un héros sans racine et sans identité. Au commencement est le désordre. Et il questionne à partir de ce champ de ruines les conditions nouvelles sous lesquelles un ordre peut se recréer, et rendre à nouveau possible d'écrire une histoire, qui n'est plus celle des anciens héros, mais d'un nouveau type de personnage dont il entreprend seulement d'esquisser la promesse.

116Hélisenne de CRENNE, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, Saint-Étienne, France, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

117Barthélémy ANEAU, *Alector ou Le coq, histoire fabuleuse*, Albi, France, Passage du Nord/Ouest, 2003. Le texte est cité dans cette dernière édition. Une autre édition est parue chez Droz, 1996, avec une introduction de Marie-Madeleine Fontaine.

Les premières lignes d'*Alector* sont donc le récit d'un monde en décomposition. Au début du roman le narrateur présente une suite de trois courts fragments, « propos rompus » issus d'un livre dont la continuité a été déchirée, « certaines pièces de feuillets, ou entiers ou entrerompus lesquels, par être mutilés, défailants et non conséquents, n'ont pu être adaptés en nul lieu ni chapitre de l'œuvre ». Déchets, résidus illocalisables, ouvrant ainsi sur un univers fictionnel en défaut, et que le narrateur donne pourtant à lire au lecteur comme « reste de monstre et enseigne de ce que pouvait être au principe »¹¹⁸. Le roman pointe vers un avant-roman originaire dont il ne demeure pour nous que des pages emmêlées, et dont presque tout est perdu. Ces fragments évoquent au lecteur des histoires extraordinaires. Le premier décrit l'arrivée de monstres s'abattant en nuées, batailles de centaures cachés dans les forêts. Le second conte la lignée de preux chevaliers venus tout droit de la légende du roi Arthur. Le troisième, en quelques lignes, narre une mort improbable : « Gallmant le Blanc, qui d'une lance abattit tous les chevaliers de la Table Ronde, et même Lancelot et le roi Arthur »... Les pièces et les morceaux avec lesquels étaient construits les vieux romans de la matière de Bretagne sont là, dès les premières lignes du texte, déposés sous nos yeux. Mais de ces récits de légende et de chevalerie il ne subsiste plus que des morceaux épars sans plus rien désormais qui les fasse tenir. L'événement qu'esquisse et prépare la chute extraordinaire de nuées de centaures, et celui qu'annonce la généalogie des chevaliers dans le second fragment, demeurent en suspens ; la mort de tous les chevaliers de la table ronde occis par le terrible Galmant le Blanc appelle dans le troisième fragment une aventure qui nous demeure dérobée : « advint que... », « car avant que de mourir... », « jusqu'à ce que... » Les fragments s'achèvent tous les trois sur des points de suspension interrompant brusquement le récit. Le roman de chevalerie enfilait l'une avec l'autre la série des aventures du chevalier errant dans ses forêts. Le roman d'*Alector* avant de commencer en montre l'ordre désormais perdu et en suspens.

À ces fragments fait suite un étrange récit, où le héros dont on ne sait encore rien se bat contre des adversaires en nombre, et où Noémie la femme qu'il aime expire dans ses bras. Tandis que le roman précieux fera quelques décennies plus tard de la réunion des amants le moteur de la narration et l'élément ultime du récit, tandis que la défense et le service de sa dame étaient la condition d'existence même du héros dans le roman de chevalerie, le récit d'*Alector* commence étrangement par la mort de la femme aimée. Le moteur traditionnel de l'histoire, celui qui faisait la quête du chevalier et déterminait son chemin à travers ses détours, est ainsi brusquement arrêté. Du commencement *in media res* à la mode à la Renaissance, Aneau fait ainsi l'opérateur d'une certaine mise en suspens des identités et de la nervure de l'histoire.

Balzac dans la *Peau de chagrin*, cherchant à rompre avec les formes de l'âge classique, commencera au fond son récit de la même manière : l'histoire de personne, un jeune homme qui n'a plus de nom ni de passé et qui ne veut plus d'avenir, désireux de se donner la mort ; et des bouts des récits anciens dans un grand magasin de vieilleries qui rassemble mélangés et épars les éléments des fables et des histoires du passé, sans qu'il n'y ait plus rien qui les ordonne et leur permette de s'assembler. Et il posera à partir de là le problème de savoir comment retrouver depuis ces pièces et ces morceaux la possibilité d'écrire à nouveau une histoire¹¹⁹. Aneau se tient en quelque sorte déjà au même lieu. Il regarde autour de lui les débris des anciens romans. Ceux-ci désormais pour lui n'ouvrent plus sur aucune histoire. À quelle condition est-il à nouveau possible de déployer un récit dans la temporalité d'une histoire ? À quelle condition les phrases dites par le romancier vont-elles se rouvrir sur un univers fictif ? Et par quels procédés les descriptions nommant des individus et expliquant leurs actions, et les phrases mises dans leur bouche par le romancier, peuvent-elles à nouveau parvenir à se rassembler afin de composer l'unité de leurs êtres fictifs ?

118 *Ibid.*, p. 27.

119 Sur ce point, voir l'annexe.

Après les propos rompus mis en préambule et l'étrange scène qui les suit, Alector est arrêté, et le roman raconte le déroulement de son procès. Alector est accusé d'être entré par effraction dans une noble maison pour enlever sa belle, et d'avoir commis plusieurs crimes. Le jeune Alector se défend et se présente comme un homme raisonnable et respectueux : « un gentilhomme à qui nulle dame ou demoiselle par honneur ne doit refuser honnête compagnie »¹²⁰. Son histoire dans son récit paraît vraisemblable et même raisonnable. Il n'est, dit-il qu'un honnête homme. Alector se présente ainsi comme un homme ordinaire et donc innocent. À peine évoque-t-il l'enlèvement antérieur de Noémie par « le terrible homme sauvage »¹²¹ dont il l'a délivrée. Les serviteurs qu'il appelle comme témoins racontent en revanche, pour sa défense, ses exploits fabuleux sortis tout droit des romans de chevalerie, le duel contre le monstre hippocentaure, ravisseur de Noémie, selon un rituel parodiant les récits de combats des romans de chevalerie, à force coups d'estoc et de taille coupant et démembrant. Le procès est ainsi l'occasion d'une double narration d'un événement antérieur survenu au héros : l'une à la première personne, et l'autre à la troisième. Mais seule la seconde nous ouvre véritablement les portes du monde du roman : celui des combats héroïques et des centaures merveilleux, tandis que la première donne un récit trop raisonnable pour être romanesque. Le « je » qui parle alors par la voix d'Alector n'appartient pas en vérité au monde romanesque. Il n'est pas là pour être personnage, mais se donne comme la norme grise et neutre qui règle convenablement la vie des hommes. Ce sont les autres qui racontent en vérité le héros.

Or le récit des témoins ne nous fait accéder à cet univers romanesque qu'en se se dédoublant dans une affirmation sur sa propre vérité, selon un procédé que le roman va mettre au cœur de sa machinerie. Tout cela, disent les témoins qui racontent le combat avec le centaure, est « la vraie vérité » ; tandis que l'un d'eux se lève « affirmant le fait avoir été tel »¹²². La lutte contre le centaure au sang noir se double de l'affirmation insistante qu'elle est vraie. Le « je » du héros ouvrirait seulement sur la grisaille de l'ordinaire. Le romanesque surgit dans la voix d'un autre qui se recourbe sur elle-même en s'affirmant comme vraie en parlant du héros, c'est-à-dire en se mettant vis-à-vis de son propre discours en position de métalangage, puisqu'il revient au métalangage de parler de la vérité du langage. Or cette affirmation de vérité se retrouvera plus loin inversée, comme on le verra, dans une affirmation paradoxale de mensonge. Et d'une certaine manière c'est dans le paradoxe contenu dans une parole qui affirme sa non-vérité que le roman trouvera sa nature véritable. La mise en scène d'un paradoxe sémantique sera alors le moment qui ouvrira à nouveau la possibilité du récit romanesque.

Un roman est fait de phrases qui affirment tout simplement quelque chose qui au sens littéral n'est pas vrai. Le romancier n'est ainsi pas loin d'être un menteur, même s'il est un menteur qui ne cherche pas à faire passer pour vrai ce qu'il dit et que le contrat fictionnel neutralise en quelque sorte ce mensonge. Cette position le soumet à un impératif de cohérence, qui n'a pas à être énoncé de la même manière pour les propos véridiques. La vérité n'a pas à être cohérente, elle l'est du fait même de celle de la réalité, qui définit ce que veut dire pour nous « être cohérent ». Mais le mensonge et le roman transforment cette évidence en une exigence impérieuse. La phrase écrite par le romancier est solidaire du réseau des autres phrases dans lequel elle doit s'insérer, qui forme système et ouvre sur une totalité ouverte et virtuelle de phrases. La perception de cette solidarité essentielle donne au lecteur accès à cette totalité, et c'est précisément cet accès qui se trouvait empêché dans la juxtaposition des « propos rompus » par laquelle s'ouvrait tout à l'heure le roman d'*Alector*. C'est dans cette totalité générée par le roman que ce qu'écrit le romancier doit trouver un appui et une justification, sans qu'il n'ait véritablement à être confronté à cet autre système de phrases qui

120 Barthélemy ANEAU, *Alector ou Le coq, histoire fabuleuse, citée.*, p. 44.

121 *Ibid.*, p. 46.

122 *Ibid.*, p. 51.

décrit le monde tel qu'il est. Le romancier doit ainsi être un bon menteur, c'est-à-dire un menteur conséquent.

Or, ces questions sont au cœur des pages suivantes, avant que ne commence la narration d'une série d'aventures qui forme la plus importante part de l'ouvrage. L'archier Croniel, saint homme au service du temple de Jupiter, sort de la ville et rencontre Franc-Gal, le père d'Alector. Ce dernier le sauve des griffes d'une lionne, et les deux hommes conversent alors ensemble. Franc-Gal entreprend alors, au septième chapitre du livre, de lui conter une de ses aventures, à laquelle Croniel fait très vite cette objection :

« C'est une sentence commune qu'un bon menteur doit être bien souvenant afin que par oubliance des premiers propos il ne se contredise à soi-même sur les derniers. Par quoi donne toi garde ô bon seigneur que dès le commencement de ta narration tu ne te sois trouvé ou oublieux ou menteur, duquel vice volontiers je ne te arguerais. »¹²³

Le bon menteur doit donc n'être ni défaillant ou lacunaire ni inconséquent. L'avertissement s'adresse à Franc Gal qui doit raconter son histoire, et qui sera le narrateur des épisodes qui suivent jusqu'au vingt-et-unième chapitre. Mais il vaut aussi pour l'auteur composant son histoire pour un lecteur. Or, les bribes fantastiques et généalogiques des premières pages du roman manquaient précisément de cette conséquence que demande le vieil archier au récit de Franc Gal. « Lesquels, par être mutilés, défaillants et non conséquents, n'ont pu être adaptés en nul lieu ni chapitre de l'œuvre »¹²⁴, disait dès les premières lignes la voix narratrice, qui les introduisait en des propos auxquels ceux de l'archier paraissent faire écho en s'inquiétant d'une narration qui dès son commencement serait « oublieuse ou menteuse ». N'est-ce pas ainsi, dans un semblable oubli et mensonge, que commence l'ouvrage d'Aneau ? Mais les deux récits du combat et du procès d'Alector, qui occupent les chapitres précédant la rencontre de Franc-Gal et l'archier, ne sont pas moins en vérité suspendus dans le vide, puisqu'on ne sait alors ni qui est Alector ni ce qu'il fait en cette ville.

L'histoire n'a en vérité pas encore commencé, et manque assurément de cette conséquence exigée par Croniel. Elle débutera plus tard, au treizième chapitre, lorsque Franc-Gal racontera ses aventures, comme l'histoire d'un père et d'un fils à la recherche l'un de l'autre. La rencontre du vieil archier et de Franc-Gal, qui fait suite aux premiers épisodes mettant en scène Alector, coïncide ainsi d'une certaine manière avec la mise en place du véritable soubassement de l'histoire. La femme aimée qui meurt dans les bras d'Alector n'était donc qu'une sorte de leurre proposé au lecteur, mettant en œuvre à l'origine de l'histoire la rencontre en laquelle elle aurait dû se refermer. L'histoire n'avait pas encore son moteur, qu'elle ne trouve que dans la construction tardive d'une cohérence narrative. C'est pourquoi la conversation de l'archier et de Franc-Gal, avant le long récit de ce dernier, vise à mettre ironiquement en place les conditions de cette cohérence.

Or, cette dernière est profondément liée à l'intervention du merveilleux dans le roman. Car au moment où l'archier a coupé la parole à Franc-Gal, ce dernier lui contait une part de son histoire¹²⁵. Son récit commençait comme un roman de chevalerie, évoquant le roi Perceforest. Franc-Gal raconte sa visite devant la tour des trois fées. Mais sa narration comporte une petite incohérence métrique, à l'origine des soupçons et de l'incrédulité de Croniel. Le père d'Alector décrit la hauteur de la muraille de la tour avec une précision qui semble contradictoire au vieil homme. Comment Franc-Gal peut-il dire, remarque l'archier Croniel, que cette tour a des fondements « cachés profondément jusqu'aux abîmes » et « un comble tant hautement élevé

¹²³*Ibid.*, p. 75.

¹²⁴*Ibid.*, p.27.

¹²⁵Avant de commencer son récit, Franc-Gal, à la demande de l'archier, lui donne par avance le droit de l'interrompre : « ne crains d'entrejeter incident et entrerrompre propos où tu verras que je ne te satisfèrai » (*Ibid.*, p. 74). Ce sont des tels « propos entrerrompus » de romans de chevalerie qui se tiennent aux premières pages de l'ouvrage d'Aneau.

qu'il semblait excéder les cieux, auquel nul œil humain tant fût emerilloné ne sut jamais atteindre »¹²⁶ ? Si nul n'a pu l'atteindre, comment peut-il savoir qu'elle est si grande, et qu'en haut se tiennent les trois fées ? Franc-Gal répond à l'objection par une histoire extraordinaire : un cygne, répond-il, a alors emporté son âme dans les airs à une hauteur gigantesque, en laissant son corps en extase sur le sol. C'est donc de là-haut qu'il a vu la hauteur de la tour, sans pour autant qu'un corps humain n'ait atteint cet endroit. En invoquant un récit fantastique, il ôte ainsi en apparence tous les soupçons de son auditeur qui répond avec une vivacité en laquelle il est difficile de ne pas voir une certaine ironie du personnage et du narrateur : « ce que tu as conté est admirable, mais néanmoins assez vraisemblable et croyable »¹²⁷. Mais il est clair que cette vraisemblance attribuée à une explication si fantaisiste est désormais celle de la cohérence interne de la fiction, plutôt que de la narration véridique et plausible de l'honnête homme raisonnable. L'échange des deux hommes répond ainsi au double récit des événements pendant le procès d'Alector, à la première et troisième personne, dans le chapitre précédent. En mettant en avant la vraisemblance narrative ou fonctionnelle du merveilleux contre la plausibilité réaliste, le discours de l'archier et de Franc-Gal est du côté du récit des témoins plutôt que d'Alector.

Mais Alector était en même temps sujet d'énonciation et sujet d'énoncé de son récit, quand les témoins en faisaient un sujet d'énoncé à la troisième personne. Or, l'objection soupçonneuse de Croniel vise à interroger la place de Franc-Gal sujet d'énonciation à l'intérieur de ce qu'il raconte en première personne. Car en disant que nul n'a vu la hauteur de la tour, Franc-Gal fait valoir un quantificateur universel, qui prend ses valeurs dans l'univers du monde dont parle son récit : nul homme n'a vu, c'est-à-dire tout homme est sans avoir vu. En tant que sujet d'énonciation, il peut prononcer sans contradiction cette phrase. Mais il est aussi personnage et, en tant que narrateur sujet d'énoncé ayant part à l'univers de son histoire. Il appartient au domaine d'objets du quantificateur de sa phrase. Et ainsi, il ne peut s'excepter de la série des hommes que parcourt ce quantificateur. L'archier lui adjoint de s'inclure dans le monde dont il parle et dont il rapporte les propriétés. Il le renvoie de sa nature de narrateur à celle du personnage qu'il est et qu'il doit être afin de donner accès à l'univers de son discours pour celui qui l'écoute.

Car en vérité, l'archier n'est pas dupe de l'explication de Franc-Gal, son assentiment n'étant qu'une feinte. Il interrompt alors le récit de Franc-Gal qui ne reprendra qu'au douzième chapitre, et l'invite à écouter à son tour une histoire bien assortie à la sienne : « et par manière de respiration interlocutoire je te raconterai chose convenant au narré de ta vision extatique et ravissement d'esprit aux bases et pommel de la tour »¹²⁸.

Or l'histoire que conte alors le vieil homme s'avère être en réalité l'histoire de la fabrication du fictionnel¹²⁹. Elle met en scène un homme grossier, laid et noiraud : Mammon le marchand de temps. Cet homme qui « vend le temps à compte et mesure » est le gardien d'une banque temporelle en laquelle les événements fructifient. Sous cette description, on peut comprendre que l'homme est un usurier ; c'est ainsi que l'entend Marie Madeleine Fontaine dans l'édition publiée chez Droz. Mais vendre du temps est sans doute aussi la tâche du romancier, qui construit pour le lecteur une mémoire le conduisant, ainsi que l'exigeait l'archier de Franc-Gal, des premiers propos aux derniers, du début à la fin de l'histoire. Le romancier construit de la « souvenance » dans un monde de souvenance en quelque sorte parallèle à l'histoire du monde

126 *Ibid.*, p. 75.

127 *Ibid.*, p. 78.

128 *Ibid.*, p. 78.

129 Dans un article remarquable et inspirant, Françoise Lavocat analyse ce récit de Croniel à Franc-Gal en faisant apparaître comment il vise précisément à répondre au paradoxe du discours de Franc-Gal sur la hauteur de la tour. Le récit de Franc-Gal, démontre-t-elle, propose une conception de la fiction comme jeu avec l'impossible, qui s'oppose à la conception aristotélécienne fondant cette dernière sur la vraisemblance. La figure de Désaléthès menteur qui meurt en annonçant sa mort « est la fiction elle-même, mettant à mort (en Désaléthès) la fiction comme mensonge, dont le statut est indécidable » Françoise LAVOCAT, « Mimesis, fiction, paradoxes », *Methodos. Savoirs et textes*, 19 mars 2010, n° 10, p. 31. URL : <http://methodos.revues.org/2428>.

réel. Le temps de la cohérence narrative, de cette cohérence narrative que l'archier exigeait de Franc-Gal, du commencement à la fin du récit, est aussi ce dont le romancier fait commerce. L'affreux Mammon est donc le fournisseur du romancier qui lui procure le matériau avec lequel il présente au lecteur un temps qui est celui en lequel les phrases du roman peuvent se rassembler dans le tout d'une histoire, et qui n'est pas le temps en lequel il dure lui-même, mais un temps dont il fait trafic.

Mammon, raconte l'archier, désirait l'amour d'une femme qui vivante le repoussera. À sa mort il pénètre de nuit dans sa tombe. De l'union monstrueuse de Mammon avec la morte naît Désaléthès¹³⁰, l'enfant qui ment toujours, proférateur intarissable de mensonges et de fictions qui se mettra lui-même à l'école du docteur Pseudomanthanon, professeur en falsification, à l'origine, nous dit Aneau, des anciens romans :

De l'école duquel sont sortis infinis gens savants, mêmement Grecs, comme Lucien, es vraies narrations, Homère, et les poètes quasi-tous (...) De là sont sortis aussi les plaisants romans de Lancelot du Lac, de Tristant, Perseforest, Amadis de Gaule, Palmerin et semblables¹³¹.

Désaléthès est l'élève de ce maître en feintise. Il a le même professeur que les auteurs des vieux romans de chevalerie, il appartient à la même école de mensonge et de fictionnement. Mais il trompera son maître, qu'il refusera de payer. Pseudomanthanon le traînera en justice, afin d'obtenir une rétribution pour son enseignement. Devant le tribunal le maître arguera du contrat paradoxal que les deux hommes ont signé ensemble, et qui stipule que Désaléthès devra payer ce qu'il doit à Pseudomanthanon pour salaire de son enseignement le jour où il aura pour la première fois triomphé par ruse et tromperie. Ainsi, proclame le professeur aux juges, si Désaléthès gagne sa cause face à son maître il la perd puisqu'il doit alors régler sa dette, et s'il la perd il doit encore la payer par décision du tribunal. Désaléthès est donc inévitablement débiteur de Pseudomanthanon du fait même de ce contrat. Mais l'élève renverse l'argumentation de son professeur, en la reprenant par le bout opposé : s'il perd son procès il ne doit rien du fait de son contrat, et s'il le gagne alors le tribunal donne tort à la demande du plaignant. Le pacte rend le litige insoluble. Le tribunal, après avoir écouté les deux hommes, ne peut énoncer le droit et les renvoie tous deux au jugement de Dieu.

Désaléthès deviendra alors le comparse de toutes les tricheries et toutes les fictions « singulier ouvrier de simuler et dissimuler, contrefaire toutes lettres et tous seings, raturer nettement et suscrire proprement blanchir parchemin ras et remplir le blanc sur le seing authentique »¹³². Il est celui qui prête sa voix à toutes les identités fictives. Mais par là même, il ne pourra avoir jamais de voix qui dise pour lui la vérité. Il sera vis-à-vis de lui-même dans une radicale infortune. Mentant toujours, suivant le paradoxe du menteur il ne peut dire ni qu'il ment ni qu'il est véridique. Car en imaginant l'argumentation des deux faussaires devant le tribunal, Aneau s'appuyait bien sûr sur l'antique paradoxe du menteur, forgé dit-on par Eubulide contre Aristote : l'affirmation « je mens » ne peut être dite ni vraie ni fausse sans contradiction. Les plaidoiries n'en sont en vérité qu'une variante¹³³. Le procès est ainsi

130 « Aléthéia » signifiant en grec « vérité », Aneau lui a ajouté le préfixe privatif « des ». Le rapport de Désaléthès à la vérité est ainsi celui du désamour à l'amour. Désaléthès est l'homme qui dévélite.

131 Barthélémy Aneau, *Alector ou le coq*, cité., p. 73.

132 *Ibid.*, p. 95.

133 Dans la seconde partie du *Don Quichotte*, au chapitre LI, Sancho Panza, devenu gouverneur de l'île de Barataria, est amené à trancher un litige qui là encore a laissé les juges incapables de juger. Une loi stipule que toute personne franchissant un pont doit déclarer où elle va et ce qu'elle va faire. Si elle ment elle doit être pendue à une potence. Un jour un homme déclare : « par le serment que je viens de faire, je jure que je vais mourir à cette potence et non à autre chose » (Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit par Louis VIARDOT, Paris, France, Garnier, 1961, p. 913). Là encore, le passant ne peut être ni condamné ni laissé libre de passer, en vertu du paradoxe du menteur. Le pont qui lie les deux rives n'est-il pas celui qui fait passer de la réalité à la fiction ? Et ce personnage qui dit qu'il va mourir n'est-il pas encore le narrateur traversant du monde de la fiction où il dit vrai à celui où il raconte une histoire au juge-lecteur ? Dans cette seconde partie du chef-d'œuvre de Cervantès où le personnage Don Quichotte est devenu le livre de sa propre fable...

l'occasion où se révèle un paradoxe qui est au cœur du personnage de Désaléthès, créature à la fois de Mamon et Pseudomanthanon.

Or, ce paradoxe met en réalité en scène le rapport du personnage au narrateur et à sa propre narration, telle qu'elle était en question dans le dialogue premier de l'archier et du vieux Croniel. Les linguistes ont interrogé le paradoxe du menteur en distinguant dans le « je mens » le sujet d'énoncé et celui de l'énonciation, le sujet dont parle la phrase et celui qui prononce la phrase. C'est leur confusion qui produit le paradoxe : le « je » qui ment est d'abord celui de l'énoncé, et dire que la phrase est vraie revient à faire simplement de ce dernier un menteur. Si l'on identifie le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation, alors c'est la phrase proférée par ce sujet qui est mensongère et il y a contradiction. Mais si on maintient la distinction des deux sujets, alors la contradiction s'évanouit. De l'identification des sujets naissent les paradoxes sémantiques.

Or, cette question est au cœur de la double nature de la parole du personnage romanesque, telle qu'on n'a cessé de la rencontrer jusque là, voix narratrice et voix dans le monde narré, voix qui est toujours à la fois une part du roman, présente en lui comme la voix en retrait du narrateur principal, et une chose dans le roman, à la fois du côté de ce qui parle et de ce dont on parle. C'est bien à cette position ambiguë que le vieil archier renvoyait le récit merveilleux de Franc-Gal : tu me racontes une histoire, et dans cette histoire tu me révèles que nul ne peut connaître ce que toi-même pourtant me dis. Mais tu n'es pas seulement le narrateur de ton histoire, tu es aussi personnage, et, dès lors, ton discours parle aussi de ta place. En lui demandant de justifier ses affirmations sur les dimensions de la tour, Croniel replie en vérité le narrateur sur le personnage en le réinscrivant dans l'histoire. Il est inclus dans le quantificateur présent dans le « nul œil humain »¹³⁴ de sa parole.

Mais alors, l'histoire de Mamon et de Désaléthès que le vieil homme lui raconte ouvre sur l'impossibilité de cette coïncidence. Le narrateur du récit de fiction est une sorte de menteur. Sa parole s'appuie sur un « je mens » fondamental, qui l'accompagne et dont le lecteur a bien entendu connaissance. Il est là, et environne et accompagne silencieusement chacune de ses phrases. Le personnage comme narrateur est en quelque sorte contaminé à l'intérieur de l'histoire par cette position d'énonciation qui relève de l'extérieur de l'histoire. En tant que narrateur d'un récit de fiction il ne dit pas la vérité. Mais en tant que personnage il doit être tenu pour un véridicteur, de cette vérité interne à la fiction romanesque. En tant qu'il raconte de la fiction, il dit faux, en tant qu'il est dans la fiction, il dit vrai, dans la mesure où le narrateur principal le présente comme nous apportant des informations véritables sur cet univers fictionnel qu'il habite.

C'est donc bien le paradoxe de la voix du héros de roman dans sa présence énigmatique au beau milieu des autres phrases du récit que Barthélémy Aneau interroge à travers celui du menteur. Mais son questionnement témoigne d'une exigence nouvelle. C'est parce que la parole du personnage se met désormais à parler de lui-même, à narrer un récit en lequel sa place d'énonciateur se trouve en question, qu'elle peut donner lieu à paradoxe. En se faisant voir dans sa propre parole, le personnage se dédouble en narrateur de lui-même. L'exigence du vieux Croniel se pose désormais comme une prescription insoluble et paradoxale. Dans les romans des XIIe et XIIIe siècles, la narration ne renvoyait à la parole du personnage que par l'intermédiaire d'une autre parole narratrice à l'intérieur de l'histoire. Lorsqu'au seizième siècle cette division du récit devient insoutenable, les premiers romanciers mettent en scène d'étranges personnages qui ne parlent d'eux-mêmes qu'en se détachant de soi, comme dans *La Prison d'amour*. Aneau en même temps prend acte de cette dissociation et en fait apparaître le caractère illusoire et insoluble. Il montre qu'il n'y a à ce moment-là pas d'autre issue que cet arrachement du héros à l'histoire, mais que ce dernier demeure fictif et impensable à l'intérieur de cette histoire.

134 Barthélémy ANEAU, *Alector ou Le coq, histoire fabuleuse, citée.*, p. 74.

Le paradoxe du menteur, on le sait, montre encore la séparation nécessaire du langage et du métalangage. S'il y a paradoxe, c'est que la vérité appartient à un métalangage, et que les prédicats « vrai » ou « faux » nous installent aussitôt en dehors du langage sur lequel ils portent. « “La neige est blanche” est vrai » (*) n'est pas, disent les logiciens, une phrase du langage pour lequel ont du sens les prédicats du vrai et du faux. Cette prédication nous fait sortir du langage des phrases dont elle se prédique. De cette phrase (*) qui comporte le mot « vrai », je ne peux donc dire qu'elle est vraie ou fausse sinon en employant ces deux mots en un sens qui n'est pas celui du mot « vrai » qui est à l'intérieur de la phrase. Il y a vrai¹ et vrai². La phrase « Je mens », c'est-à-dire « ce que je dis n'est pas vrai » ne peut donc être dite vraie ou fausse qu'en un sens de ces termes qui n'est pas le même que celui qu'ils ont en elle. Telle est la formulation qu'a donnée de ce paradoxe la logique du XXe siècle. Le châtiment de Desaléthès est en somme d'être privé de métalangage. De même qu'il ne peut trouver auprès des juges une réponse à la justesse ou à la fausseté de sa cause, accès lui est en quelque sorte barré à la vérité ou à la fausseté de son propre discours. Dans le tombeau où il est enfanté après sa gestation abominable, le nouveau-né reçoit à sa naissance les prophéties contradictoires de deux fées. La première prédit son mensonge :

Je te présage que tu seras le plus grand menteur du siècle, simulateur et dissimulateur en faits et dits et en toutes fausses œuvres et paroles, sous apparence et couleur de vérité aimable, et tout autre en pensée couverte que tu ne seras en parole ouverte¹³⁵

La seconde lui annonce au contraire :

« Puis que vous ma sœur Calendre avez jeté votre sort sur cet enfant à vivre pour être enfant de mensonge je le destine à mourir pour dire vérité et non jamais plus tôt qu'il l'aura dite.¹³⁶

À la fin du récit de l'archier à Franc-Gal, Désaléthès ne trouvera sa voix que sous la condition d'une double mort, écho de la double injonction qui lui est faite à sa naissance. Au moment d'être exécuté pour son infamie, il meurt une première fois menteur, puis ressuscite pour dire qu'il n'a jamais cessé de mentir. Le bourreau lui tranche le cou, après qu'il a dit un ultime mensonge. Mais de ce dernier ne sort aucun sang, et la tête s'envole dans le ciel tandis que le corps décapité court se jeter dans un précipice. Trois jours plus tard reviennent et la tête et le corps. Le sang coule enfin tandis que la tête déclame en voix tremblante :

J'ai vu la tour ronde, trois palais et trois sœurs,
La vieille dame au faîte en grande autorité.
au-dessus est le lieu des bienheureux assesseurs,
Qui en faits et en dits ont tenu vérité,
Où je n'ai pu monter ayant démérité,
de tomber au fin fond pour avoir trop menti.
Car onc, fors qu'à présent vérité je ne dis,
Encore est-ce par force et pour la conséquence,
Que mourir il me faut et mort non repent
Descendre sous la tour. Ci me faut la loquence¹³⁷.

C'est alors seulement que Désaléthès meurt définitivement. Une fois parvenue à énoncer la non-vérité de son discours, la tête hideuse de Désaléthès mort peut enfin dire qu'elle a vu la tour, les palais et les trois sœurs qu'évoquait le récit esquissé par Franc-Gal avant que le vieil archier ne l'interrompe. Avant de disparaître elle donne la clé du savoir de Franc-Gal

¹³⁵*Ibid.*, p. 89.

¹³⁶*Ibid.*, p. 90.

¹³⁷*Ibid.*, p. 99.

narrateur. Elle dit ce qu'en tant que personnage il ne pouvait en vérité connaître, la hauteur et la profondeur de cette tour dont il parlait pourtant. Il faut qu'il meure comme personnage pour parler comme narrateur en incluant dans son récit le lieu qui est le sien. La créature d'entre les deux morts qui revient proférer sa dernière parole, c'est donc lui, le narrateur, qui à son corps défendant ne peut appartenir à l'histoire sans importer en elle son mensonge et son fictionnement. Il ne peut dire sa propre place sans s'en exclure, et dans la mise en scène de cette exclusion réside le message de l'archier à Franc-Gal.

À partir de là le père d'Alector pourra reprendre son récit. Et devant le lecteur se rouvrira enfin le monde merveilleux de la chevalerie. Voilà la fiction validée par la double mort du menteur, le roman installé dans son temps et sa mémoire propres. Désormais ce sera l'histoire des voyages de Franc-Gal, chevalier vieux d'un demi-millénaire, héritier des héros de la légende arthurienne¹³⁸. Mais il sera néanmoins un héritier paradoxal. Il parcourra un monde où les chevaliers ne sont plus. La dame qu'aime et sert Franc-Gal n'est qu'à moitié humaine. Seule, elle demeure ignorante de son propre nom, qu'elle porte marqué sur son bras sans pouvoir elle-même le lire, demandant à Franc-Gal de lui dire enfin qui elle est. Les chevaliers errants seront eux-mêmes déjà morts, tels Gallehault qui emporte Alector dans les airs, mais dont ce dernier découvre sous le heaume la chair morte bouillonnante de vers.

Tel sera désormais le sort du personnage de roman. Pendant plusieurs décennies la question « qui parle ? » traversera ainsi sans réponse le roman, les personnages étant inlassablement privés de leur voix, contraints de se diviser en un autre et de se faire dans le roman même représentants d'une autre scène.

Ce vacillement de l'identité du personnage contamine le monde de la fiction. Il lui interdit de se clore. Sa parole interroge la place qui est la sienne, mais en montrant la coïncidence impossible, elle l'empêche d'être véritablement un être dans un monde susceptible de se développer devant le lecteur. Du pouvoir qui est pour nous celui du personnage, ouvrir ce qu'il montre de lui vers tout un horizon d'implicite qui lui donne une sorte d'épaisseur, Désaléthès est privé, et avec lui tous les personnages des romans de la fin de la Renaissance. Désaléthès ne parviendra jamais à être davantage qu'une image sans épaisseur. À sa naissance déjà, raconte le vieil archier, ce qu'il offrait au regard n'avait pas d'horizon et n'ouvrait pas sur ce qu'il cachait : « Désaléthès, écrit le romancier, avait la face, le cou et les mains et tout ce qui se montrait nu extérieurement fort blanc, beau, gracieux, plaisant et attractif, tenant de la forme et beauté maternelle ; mais le reste du corps – et des membres couverts – il l'avait noir, livide et laid, tenant de la difformité et obscurité de son père »¹³⁹. Ainsi, ce qui de lui est montré n'ouvre pas sur ce qui demeure dissimulé. Entre les deux, il y a discors, discordance ou dis-corps, impossibilité de raccord. Et de même, sa parole toujours mensongère n'opère aucun dévoilement. Mais par là, le personnage qu'il incarne barre au lecteur tout accès à un univers qui déborde les choses dites. Il interdit cette opération fondamentale pour le roman qui permet au lecteur d'aller de l'explicite à l'implicite et du dit au non dit.

Les philosophes analytiques qui s'interrogent sur les univers fictionnels romanesques se demandent parfois si les personnages de roman sont des êtres complets, dans la mesure où le romancier n'en fait jamais une description exhaustive, et où cette dernière nous est impossible. Quel était le prénom des parents de Sherlock Holmes ? Combien pesait-il ? Quel était le volume de son cœur ? Nous ne pouvons répondre à ce genre de questions et nous ne pouvons même pas réellement les poser dans la mesure où le romancier n'en dit rien, tandis que les êtres réels supposent qu'il existe quelque part une réponse à tout cela. De ce que dit le romancier nous pouvons simplement inférer que le détective, du seul fait qu'il est un homme, a ou a eu des parents, qu'il a un cœur et des poumons, un certain poids, et qu'il mourra un jour. Nous sommes ainsi voués face aux personnages de roman à les plonger dans un régime

138 Est-ce un hasard si l'âge de Franc-Gal est à peu près celui qui sépare le roman d'Aneau des premiers romans de chevalerie ?

139 *Ibid.*, p. 89.

d'explicitation qui déborde les phrases dites et nous les rend présents dans la lecture, mais ce régime a des limites de droit qui ne sont pas celles des êtres réels et semblent par là à certains théoriciens de la littérature faire des personnages de romans des êtres incomplets. Nous passons donc, à l'intérieur de certaines limites, de ce qui est effectivement dit à ce qui est caché et cependant dévoilable, de l'apparent à ce qui doit être découvert. Mais Désaléthès subvertit la règle de ce jeu que nous jouons avec les personnages. Qui est Désaléthès ? Un personnage qui revendique pour lui-même sa nature incomplète et montre en quelque sorte qu'il ne va en rien au-delà de ce qu'il donne à voir. Il se présente devant nous à la manière d'un décor en trompe l'œil qui, bien loin de se donner comme une fenêtre ouvrant sur un paysage ou comme une scène dont on imagine qu'elle s'étend bien au-delà de ce qu'elle montre, indiquerait lui-même au spectateur qu'à peine contourné, il ne donnera plus à voir que l'horreur d'un noir échafaudage.

Où se fait le raccord ? Le récit débutant de Franc-Gal au chapitre VII, était interrompu par la parole soupçonneuse de l'archier qui rappelait les conditions de la fiction : le déroulement d'une histoire dont la vérité ne naissait pas de son raccordement avec l'ordinaire du monde, mais de la souvenance qui enchaînait les événements dans un temps sans contradiction. Les anciennes merveilles des vieux récits de chevalerie ont perdu désormais leur appartenance à un monde commun. Les propos demeurent rompus, « mutilés, défailants et non conséquents ».

Ennuyeuse digression, dit l'archier à Franc-Gal, mais ç'a été pour la conformer à ton dire vraisemblable, et par les vers susdits convenant à ton récit, confirmer le propos que tu avais commencé¹⁴⁰.

IMAGE, SIGNE, CHOSE

En vérité, si les paradoxes du roman du XVI^e siècle font ainsi tourner personnage et narrateur autour de la relation du langage et de son métalangage, c'est que la fiction romanesque est profondément liée à la nature et au mode d'être du langage. Le roman est un récit, qui aligne des signes sous nos yeux, tous les mots et les phrases déposés dans ses pages. Ces signes nous donnent accès à un monde de choses et de personnages en action. Ces personnages parlent et le roman est en même temps en partie – et parfois en totalité – la transcription de leur parole. La parole des personnages, qui appartient à ce monde dont parle le roman, est aussi ce qui nous en parle. Le monde du roman est ainsi fait de signes qui ont pour référent parfois d'autres signes qui eux-mêmes s'ajoutent aux premiers et les complètent, comme s'il y avait alors un basculement du référent dans le langage qui fait référence. Dans son pouvoir de faire monde est contenu celui de ce basculement. Et c'est lui dont l'intelligibilité a changé au milieu de la Renaissance, conduisant aux paradoxes.

Qu'est ce qui donne aux signes du roman cette possibilité inouïe ? Pourquoi ce qui un demi siècle auparavant plongeait la parole du personnage dans le fil continu du récit, en appartenant de plein droit à l'espace des autres signes sur les pages qui déroulent le fil de l'histoire, fait-il un beau jour apparaître l'irréductible présence d'une vision, d'un point de vue, d'un sujet parlant et percevant qui ne trouve plus de lieu dans l'espace des choses, et qui ne sait plus où se mettre ? Pourquoi la parole du personnage cesse-t-elle à un moment donné de trouver sa sémantique dans un lieu privilégié et se découvre-t-elle alors prise dans un jeu d'interprétation qui fait d'elle la sémantique impossible du livre, une âme énigmatique à déchiffrer. Pourquoi

140 *Ibid.*, p. 101.

alors tous ces paradoxes ? Pourquoi encore une parole qui ne sait où se tient sa vérité et ne peut plus s'affirmer que sous la modalité du mensonge ?

De cette parole qui représente, interprète et dédouble le monde, les constructions perspectivistes virtuoses de Stevin découvraient le pendant dans la production de l'image, qui cessait d'appartenir simplement à l'espace des choses pour mettre en scène son dédoublement et l'irréductibilité de son mode d'être. La parole du personnage apparaissait ainsi solidaire des métamorphoses de la science perspective. L'image en perspective qui n'a plus de lieu dans la mesure où elle représente le lieu, et se fabrique pourtant depuis un lieu et avec les points et les lignes mêmes du lieu, répondait ainsi à la représentation intérieure du héros faite des mêmes mots que le récit lui-même et qui pourtant à la fois appartient à son référent et l'interprète. La construction scientifique et technique de l'image chez les mathématiciens et les architectes de la fin du XVI^e siècle retrouvait ainsi les problèmes du roman. Comment faire coexister sur la page de la construction la réalité de l'image et celle de la chose ? Comment faire coexister la double voix du narrateur et du personnage.

Mais cette question n'engage pas seulement l'être de l'image. Elle s'avère aussi solidaire des transformations des signes et du régime du langage à la Renaissance telles qu'on peut les mettre au jour dans leurs usages scientifiques. Qu'est-ce qui leur donne à un moment le pouvoir d'exercer leur étrange fonction ? Ce que l'on a rencontré dans les singulières dispositions de l'image, du récit et de son interprétation, en même temps qu'un régime de l'image qui appuie autour d'elle toutes sortes de béquilles, c'est un mode d'existence du signe, qui pense la présence de ses marques et les dispose d'une certaine manière, dans un certain décalage les uns avec les autres. Descartes plus tard, au quatrième discours de la *Dioptrique*, nouera l'un avec l'autre le signe et l'image en faisant du signe le modèle du mode d'existence de l'image, et en défaisant par là le lien de la représentation et de la ressemblance : si l'image nous représente des objets, ce n'est pas parce qu'elle leur ressemble, mais parce qu'elle les signifie, et si certains ont pu considérer que nous voyons les choses par l'intermédiaire d'images qui nous parviennent, c'est que :

Voyant que notre pensée peut facilement être excitée par un tableau à concevoir l'objet qui y est peint, il leur a semblé qu'elle devait l'être en même façon, à concevoir ce qui touche nos sens, par quelques petits tableaux qui s'en formassent en notre tête ; au lieu que nous devons considérer qu'il y a plusieurs autres choses que des images qui peuvent exciter notre pensée, comme par exemple les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient¹⁴¹.

Dans le quatrième discours de la *Dioptrique*, le signe se substitue à l'image pour penser ce qui est reçu par mon corps quand je perçois. Mais en même temps, la dissemblance du langage et des choses qu'il signifie éclaire les pouvoirs de la représentation de l'image, les règles de la perspective attestant de cette dissociation entre représentation et ressemblance¹⁴² : « et souvent même elles représentent mieux les cercles par des ovales que par d'autres cercles ; et des carrés par des losanges que par d'autres carrés »¹⁴³.

Descartes fera ainsi converger la nature des images et des signes en s'appuyant sur leur présence matérielle dans le trajet de l'impulsion sensorielle. À la Renaissance, l'image n'est pas signe en ce sens. Les grands théoriciens de la perspective des *Quattrocento* et *Cinquecento* n'identifieront jamais l'un et l'autre de cette manière, à partir d'une physiologie. Mais en vérité, la pensée cartésienne ne pourra réaliser cette opération que parce que, depuis la Renaissance, la nature des signes s'est profondément transformée. Et, davantage sans doute

141 Descartes, *Dioptrique*, discours quatrième, dans René DESCARTES, *Oeuvres, publiées par Charles Adam et Paul Tannery*, Paris, France, J. Vrin, 1996. VI, 112. On abrègera la référence à cette édition sous la forme : AT, VI, 112.

142 Descartes, *Dioptrique*, AT VI, 113.

143 *Ibid.*

que dans les théories renaissantes du signe et du langage, c'est dans les mathématiques que peuvent se lire de plus près les pratiques effectives de ces déplacements essentiels.

LA VOIX DU MATHÉMATICIEN ET L'INCONNUE DES ÉQUATIONS

Le seizième siècle est celui où furent inventés en mathématiques un nouveau langage et un nouvel usage des signes pour parler des figures et des nombres. Il est le moment de naissance de l'algèbre symbolique, qui est à peu près contemporain de la physique galiléenne et du développement du copernicanisme. Mais cette nouvelle langue et cette nouvelle mathématique ne se sont pas introduites dans le discours de la physique sur le monde sans difficulté. D'une certaine manière les grandes découvertes des sciences de la nature se sont d'abord passées d'elle, et elle s'est parfois développée dans un cadre qui les ignorait. François Viète, l'auteur de *l'Isagoge*, à la fin du XVI^e siècle, rejetait Copernic et défendait l'ancien cosmos aristotélicien dans le manuscrit de sa *Cosmographie*¹⁴⁴. Et la mathématique de Galilée est encore la géométrie des lignes et des figures. Sa science parle le vieux langage discursif de la science des proportions, et non la langue symbolique de l'algèbre. C'est dans ce langage que le savant italien énonce les lois du mouvement, sans faire usage de signe algébrique. La physique galiléenne ne comporte aucune variable littérale et ne fait pas usage du formalisme des inconnues. Les « fonctions » qui relient vitesses ou espaces avec le temps ne s'écrivent jamais dans une notation algébrique, mais s'énoncent en décrivant raisons et proportionnalités : « si un mobile partant du repos tombe avec un mouvement uniformément accéléré, les espaces parcourus en des temps quelconques par ce même mobile sont entre eux en raison double des temps, c'est-à-dire comme les carrés de ces mêmes temps. »¹⁴⁵ L'usage d'un formalisme algébrique pour décrire le monde des corps ne se mettra en place dans la cinématique et la dynamique des corps pesants qu'après la *Géométrie* de Descartes – et en l'absence de ce dernier et même en grande partie de Newton. Les écritures de l'algèbre et les problèmes de la physique progressent en parallèle et ne se rencontreront vraiment qu'à la fin du XVII^e siècle, voire au XVIII^e siècle¹⁴⁶.

Mais leur disjonction temporaire et partielle n'empêche pas qu'elles s'appuient toutes deux sur les mêmes conditions. La mise en place d'un nouveau langage pour l'algèbre a pour condition une redistribution du rapport du connu et de l'inconnu, de l'énigmatique et du familier, de la confusion et de la clarté, de la question et de la réponse dans le savoir tandis qu'une redistribution semblable s'opère dans la physique galiléenne autour du mouvement et de ce que je peux savoir du monde que je vois, du perceptible et de l'imperceptible.

L'algèbre est une science paradoxale. Elle n'est pas définie simplement par son objet, comme l'arithmétique, science des nombres, ou la géométrie, science des figures et de l'espace. Il y a une algèbre des nombres aussi bien qu'une algèbre géométrique. Elle est cette pratique qui a redistribué dans les mathématiques l'ordre de l'inconnu et du connu, en s'écartant de l'idée euclidienne de construction géométrique. Dans les *Éléments* d'Euclide, l'ordre du discours s'appuie sur la figure. Le problème géométrique demande qu'on trouve un lieu pour une propriété, qu'on trace une ligne encore indéterminée, ou qu'on démontre une proposition portant sur les parties de la figure présentes sous le regard du géomètre. La figure est là sous les yeux, montrant toutes les données du problème, et sur cette figure il faut

144 François VIÈTE, *Principes de cosmographie, tirés d'un manuscrit de Viète, et traduits en français*, Paris, A. Courbé, 1637.

145 Galileo GALILEI, *Discours et démonstrations mathématiques concernant deux sciences nouvelles*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1995, troisième journée, théorème 2, proposition 2, p. 209.

146 Michel BLAY, *Les raisons de l'infini: du monde clos à l'univers mathématique*, Paris, France, Gallimard, 1993. Michel Blay insiste sur le rôle de Pierre Varignon dans la transformation des questions concernant le mouvement en problèmes de calcul algorithmique sur les différentiations et intégrations (*Ibid.*, p. 159-173).

progressivement construire de nouvelles lignes jusqu'à atteindre la solution de l'énigme. Le mouvement de la pensée progresse ainsi du connu à l'inconnu. Dans l'avancée de la construction, à chaque pas, la figure se fait autre en demeurant pourtant même figure, explicitant ce qui était déjà secrètement en elle. Les trois médianes que le géomètre trace dans le triangle se rencontrent en son centre de gravité, mais ce dernier est déjà là en lui avant son tracé, qui le fait simplement apparaître.

Le discours du géomètre dans ses démonstrations ne cesse ainsi à aucun moment de parler d'objets et de propriétés que son discours rend immédiatement et manifestement présents. Le dépli progressif de la figure visible à l'œil du géomètre, et porteuse pourtant d'un implicite encore à mettre au jour ligne après ligne, s'appuie sur un discours bien réglé, celui de l'ordre démonstratif des *Éléments* depuis les définitions premières qui mettent sous les yeux les choses premières dont parle le mathématicien : le point, la ligne, la droite, la surface, l'angle, la figure, le cercle. En décrivant la construction sur la figure, le récit, dans les démonstrations des différents théorèmes, justifie ses opérations en renvoyant toujours aux propositions antérieurement démontrées, déjà là elles aussi comme un sol sur lequel s'appuyer.

L'ordre propre à la démonstration s'appuie ainsi sur une architectonique première du récit. Au commencement sont les définitions, qui disent ce que sont les choses élémentaires de la géométrie. Elles les introduisent dans le discours, en énonçant les différences qu'elles tracent dans l'espace des figures et les partages qu'elles instaurent. « Le point est ce dont il n'y a pas de partie », et qui ne comporte en lui-même aucune différence. Le point, en limitant les lignes les partage et marque en elles des différences. La ligne droite, « placée de manière égale par rapport à tous ses points », ne fait pas de différence entre eux. Une frontière « est ce qui est limite de quelque chose », et « une figure est ce qui est contenu par quelque ou quelques frontières »¹⁴⁷. Au commencement du discours, le mathématicien dit le partage et la part de chacun, la délimitation et la différence, et de là surgit la figure, le quelque chose de la géométrie. Après les définitions viennent les postulats, qui disent les constructions fondamentales que je peux faire à partir de ces choses premières, tracer des lignes droites, des cercles, des parallèles. La résolution des problèmes de géométrie s'appuie sur ce discours pour construire toujours davantage sur la figure donnée dans l'énoncé, et la rendre toujours plus visible. Régime de l'implicite dans la géométrie grecque, dans le dépli simultané du visible et des phrases, bien différent de celui du monde romanesque : les aventures du cercle inscrit dans le triangle ne sont pas celles de Lancelot ou du Beau Ténébreux. Et pourtant aux figures il arrive bien des choses, parfois au bord du merveilleux...

L'algèbre, telle que nous la connaissons depuis le XVII^e siècle, est cette étrange idée que l'on peut renverser l'ordre, et que le savoir peut s'appuyer sur ce qui est inconnu. Que l'inconnu n'est pas l'horizon et le point d'aboutissement réduit aussitôt qu'atteint, mais qu'il est là comme ce à quoi le savoir à affaire et ce qu'il peut manipuler. Elle est cette pratique en connivence avec l'inconnu, qui l'introduit dans ses opérations au lieu de le viser de loin depuis ce qui est sous les yeux. Elle n'est pas en ce sens un nouveau territoire des mathématiques, et ne se distingue pas des autres mathématiques comme le font l'une de l'autre l'arithmétique et la géométrie, ou les théories des nombres réels et celle des nombres complexes. Elle n'est pas donnée par un objet nouveau, et de nouvelles différences à partir desquelles construire d'autres choses, mais dans le rapport au savoir dont le mathématicien s'autorise.

Parce qu'elle n'est pas définie par son objet l'algèbre pose à l'historien un problème. L'enquête sur ses origines se trouve embarrassée. La lecture récurrente qui interroge les premières fois et part à la recherche de la préhistoire des idées mathématiques trouve presque toujours dans les textes anciens les traces d'objets encore absents, premières esquisses en lesquelles repérer les origines. La théorie des rapports du livre X des *Éléments* préfigure notre moderne théorie des nombres irrationnels, et la géométrie de Desargues notre géométrie

147 EUCLIDE, *Les éléments*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 151-161.

projective. Mais l'origine de l'algèbre ne se découvre ni à travers les bribes d'un objet encore embryonnaire, ni dans les premiers griffonnements d'un langage nouveau. Appliquée à l'algèbre, la première démarche reconduit toujours à la géométrie ou à l'arithmétique, en recherchant dans l'une tantôt une manipulation de lignes et d'objets géométriques qui ressemblent aux opérations algébriques, tantôt un calcul numérique détaché des valeurs particulières, nommant ainsi des grandeurs générales qui préfigurent nos modernes « variables ». Mais la genèse ainsi retracée demeure inassignable et peut être mise au jour à peu près n'importe où jusque dans les mathématiques antiques. La seconde s'efforce de débusquer l'apparition ici ou là d'un nouveau symbolisme. Elle recherche dans les textes le moment où le discours soudain s'abrège et se littéralise. Mais elle est alors vouée à mettre en exergue des artifices insignifiants, où à resserrer ce moment de la naissance de l'algèbre sur quelques décennies, à la charnière des seizième et dix-septième siècles, autour de Viète et Descartes.

Entre ces différentes hypothèses, il n'y a pas vraiment à trancher. Mais si on interroge dans l'algèbre ce moment où la chose inconnue d'un problème est pensée comme directement manipulable, où cette chose est l'objet d'un travail qui la prend pour matière de ses transformations avant même d'être connue, il faut bien avouer que la question n'est guère plus facile ni déterminable. L'algèbre est sans doute en partie la fille de l'analyse, cette méthode de démonstration qui, à l'opposé de l'idée aristotélicienne enjoignant de partir de prémisses vraies plus connues que les conclusions dont elles sont les causes¹⁴⁸, prend pour point de départ la conclusion à laquelle il faut parvenir. Mais la remontée analytique de la conclusion aux principes ou des effets jusqu'aux causes, telle qu'on la trouve déjà décrite chez Pappus, n'implique nullement alors de faire dans son savoir une place à une chose inconnue. Même si elle implique qu'on suppose déjà construite la solution du problème, elle demeure une méthode de résolution des problèmes au moyen d'une construction auxiliaire plutôt qu'un discours prenant pour objet véritable la chose inconnue. Si les algébristes du XVII^e siècle, et Viète en particulier, se réclament de l'analyse, c'est en en infléchissant profondément les principes.

Et lorsque dans les mathématiques arabes du Moyen Âge, bien après les traités arithmétiques de Diophante, on se libère en partie de la présence visible de la figure, on peut bien découvrir alors que ces opérations que l'on faisait depuis longtemps déjà, résoudre des problèmes portant sur des grandeurs ou sur des nombres, classer ces problèmes en fonction de leur difficulté, élaborer selon ces classements des types de méthodes de résolution, doivent être pensées comme une mathématique de l'inconnu. Mais l'inconnu est alors la visée d'un algorithme plutôt que l'objet véritable d'un calcul. Or l'algorithme ne rompt pas avec l'opération de construction. Il part des données du problème et opère avec elles afin d'atteindre à la fin du parcours seulement la solution recherchée. Il se distingue de la construction euclidienne en ce qu'il ne s'appuie pas sur une succession de tracés sur une figure, et parce que les opérations réalisées à chacune de ses étapes, contrairement aux constructions géométriques, ne coexistent pas avec celles accomplies dans les étapes antérieures. L'algorithme au moyen duquel les problèmes sont résolus est comme une construction qui effacerait au fur et à mesure les lignes auparavant tracées pour en produire de nouvelles. Mais il n'en fait pas moins, comme la procédure synthétique de la construction euclidienne, de l'inconnu un objet qui ne se tient qu'à l'horizon ultime du calcul. Lorsqu'un grand savant arabe, Al-Karagi, au début du XI^e siècle, dit de la science du calcul qu'elle est la détermination des grandeurs inconnues à l'aide de celles connues (préface du traité d'algèbre *Al-Fakhri*), nous sommes encore bien loin d'une mathématique prenant pour objet l'inconnu et faisant de lui son matériau.

148 Aristote, *Premiers analytiques*, 78a-10.

Faire de l'inconnu l'objet d'un calcul n'est pas sans conséquence sur la nature même du savoir. Si le discours du mathématicien porte sur un objet qu'en même temps il ne donne pas à son lecteur et que lui-même ne connaît pas, alors il ne peut penser ce qu'il fait sans interroger sa propre place dans le récit qu'il raconte. L'imperfection de son savoir, en tant que situé depuis un lieu provisoire et limité, appartient en quelque sorte à son objet. Ce que nomme l'inconnu, en même temps que cet objet que je cherche à atteindre, est aussi le site incertain de celui qui cherche à l'atteindre, l'écart de son savoir et de la chose sur laquelle il porte.

Bien sûr, le caractère énigmatique d'une expression désignant une grandeur inconnue disparaît si l'on pense, avec Frege, une distinction stricte entre sens et dénotation, *Sinn et Bedeutung*. Le signe désignant l'inconnu peut être l'objet d'un calcul dans la mesure où nous connaissons son sens ou sa signification, tandis que sa dénotation seule nous est inconnue et qu'il s'agit de la découvrir. Comme dit Frege, le signe signifie son sens, qui nous est donné dans une équation, mais il dénote ou désigne son objet¹⁴⁹. Nous nommons x le nombre qui élevé au carré et divisé par 2 donne 5, et cette définition exprime le sens de ce nombre x inconnu. Le travail de l'équation est alors celui des significations, qui donnent en fin de compte au signe sa dénotation. Mais on aurait bien tort de projeter cette distinction dans les théories des équations de la Renaissance. Même s'il existait à cette époque, issues de la scolastique, des distinctions qui recoupaient en partie les analyses fregéennes, elles n'ont joué aucun rôle dans la mise en place de la nouvelle algèbre. Et si au XVIIe siècle, l'algèbre s'éclaire dans une conception nouvelle du langage et des signes, c'est au plus loin des distinctions du philosophe allemand.

Mais au XVIe siècle, comme on va le voir, la nature de l'inconnu pose problème. Les algébristes ne s'installent pas dans ce nouveau savoir sans embarras : si je calcule avec l'inconnu, je ne peux pour autant donner à ce dernier un nom qui ait dans mon calcul la même nature et les mêmes pouvoirs que ceux qui nomment toutes les données du problème. Le nom de l'inconnue – si nom il y a – ne se tient pas alors dans l'équation au même titre que les autres. Si l'on demande de trouver le nombre qui, élevé au carré, fait a , le signe correspondant à ce nombre ne peut avoir dans l'équation qui met en forme ce problème le même mode d'existence que la lettre a qui nomme un nombre particulier. Il y a entre les deux une dénivellation fondamentale, qui les empêche de coexister dans un même lieu, et situe l'équation dans une position ambiguë. En forgeant une mathématique en laquelle ce que je ne connais pas devient l'objet sur lequel je travaille, le savoir cesse de se tenir innocemment en face de son objet. Il n'est plus simplement construction. Le discours du mathématicien n'est plus le parcours d'un monde d'objets immédiatement présent dans son discours, nombre après nombre, ligne après ligne, comme dans la géométrie euclidienne. Se pose désormais la question du lieu de celui qui connaît et qui parle. L'algèbre qui s'invente à la fin du XVIe siècle croise et rencontre ainsi les paradoxes de la place du narrateur dans le roman du XVIe siècle, et ceux que pose au même moment l'image en perspective dans ses difficultés à exister comme une chose et au milieu d'elles, tout en représentant les choses.

C'est avec cette ambiguïté que rompra la *Géométrie* de Descartes, en affirmant l'égalité de nature et de statut des lettres désignant les données et les inconnues, dans sa définition de l'équation :

Ainsi, voulant résoudre quelque problème, on doit d'abord le considérer comme déjà fait, et donner des noms à toutes les lignes qui semblent nécessaires pour le construire, aussi bien à

149 Voir l'article « Sens et dénotation », dans Gottlob FREGE, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, France, Seuil, 1971, p. 102-126. Il faut remarquer que dans les articles « Fonction et concept » et « Concept et objet », les analyses de Frege sur la variable x ne portent pas sur la lettre désignant l'inconnue à déterminer dans une équation, mais sur la variable d'une fonction, ce qui le conduit à affirmer qu'elle n'est pas un nom dénotant un objet, mais une place vide destinée à être remplie par un objet. Mais il ne serait pas pertinent dans le cas présent de faire de la lettre de l'inconnue dans une équation la variable d'une fonction, même s'il est toujours possible de penser ainsi l'équation (qui est alors une fonction à valeurs dans l'ensemble {vrai, faux}).

celles qui sont inconnues qu'aux autres. Puis sans considérer aucune différence entre ces lignes connues et inconnues, on doit parcourir la difficulté selon l'ordre qui montre le plus naturellement de tous en quelle sorte elles dépendent mutuellement les unes des autres, jusqu'à ce qu'on ait trouvé moyen d'exprimer une même quantité en deux façons : ce qui se nomme une équation¹⁵⁰.

On sait que Descartes apporta à l'algèbre un symbolisme qui est encore le nôtre, en employant les lettres x , y , et z pour désigner les inconnues, et les premières lettres de l'alphabet comme noms des grandeurs connues, là où les premiers algébristes qui viendront après Jérôme Cardan useront d'abord pour l'inconnue des voyelles en majuscule ou des symboles dits « cossiques ». Mais l'essentiel n'est pas bien sûr dans cette innovation typographique. La conception cartésienne de l'équation bouleverse profondément la relation du connu à l'inconnu et la conception même de l'ordre dans sa relation au problème posé. « Donner des noms à toutes les lignes », connues ou inconnues, ne « considérer aucune différence entre ces lignes connues et inconnues », c'est en vérité opérer vis-à-vis des formes antérieures de l'algèbre une rupture fondamentale, et se défaire des merveilles du savoir de la Renaissance, en pensant autrement le rapport du savoir aux choses.

Si la *Géométrie* de Descartes peut sans inquiétude glisser dans son discours des grandeurs inconnues nommées et manipulées tout au long du calcul, c'est qu'elle a réglé pour un temps d'une tout nouvelle manière la question du mode d'existence de la chose inconnue. Si je peux donner un nom à la chose inconnue de l'algèbre, qui est notre « x » familier, c'est parce que le contenu de mon discours ne coexiste plus avec le monde des choses de la géométrie, courbes, droites, figures. C'est que nous sommes en lui dans une autre scène qui est désormais celle des pensées, de la denrée mentale. Les objets de la géométrie atteints par le savoir du géomètre ne sont jamais atteints qu'en pensée, plus ou moins clairement et plus ou moins distinctement. A ce titre, il y dans ce que je connais un peu de je-ne-sais-quoi, un mélange de connu et d'inconnu, de clarté et de confusion. Par là, le savoir du géomètre n'appartient plus au même lieu que les objets qu'il manipule et qu'il vise, même si ce sont bien eux qu'il vise.

Or cette opération est profondément tributaire de la pensée cartésienne du signe et de la vision. Dans la théorie cartésienne de la vision, le signe est cette chose parmi les choses qui me fait voir dans la mesure exacte où elle n'est elle-même pas vue, et où elle s'efface du contenu de ma représentation. L'image peinte au fond de ma rétine, les traces qui s'impriment quand je vois au centre de mon cerveau, sont des signes en tant qu'elles font voir sans que je les voie, choses soustraites à mon regard. C'est cet effacement qui fonde l'être même du signe, et d'une certaine manière, même les signes du langage, dans l'écriture et la parole, appuient tous leurs pouvoirs sur cet effacement¹⁵¹. Toute la conception cartésienne du signe repose sur le fait qu'il y a dans le monde une part qui se dérobe à mon regard : je ne vois pas la lumière qui me fait voir les choses ; je ne vois pas non plus les nerfs qui amènent à mon cerveau les impulsions produites par mes organes des sens ; je ne vois pas l'image qui s'imprime sur la glande pinéale et agit sur mon âme. Et tout cela que je ne vois pas me fait voir. Le signe n'agit sur nous comme signe qu'en participant à cette part effacée. Il n'en va pas autrement des signes de l'algèbre dans la mathématique de Descartes. Au moment où je les regarde, ce n'est pas eux que je vois. Ils ouvrent pour moi sur cette denrée mentale qui est signification et contenu de savoir, et qui en tant que signification ne me donne ni la matérialité des signes, ni tout à fait la présence de leurs objets. Ce que je vois dans l'équation du géomètre, c'est une signification dont certains termes m'échappent encore, et en laquelle demeure un résidu de confusion. Ce sont les objets d'un savoir en lequel coexiste une part de je-ne-sais-quoi. C'est ainsi dans ma pensée seulement que se tiennent ensemble le connu et l'inconnu. Mais ils ne sont là que dans la mesure où le monde de ma pensée s'est désormais exclu du monde des

150 Descartes, *La géométrie*, AT, VI, 372.

151 Là-dessus, voir Lucien VINCIGUERRA, *La représentation excessive*, cité., p. 61-76.

choses, de ces figures et mouvements qui sont les seuls objets des sciences naturelles et des mathématiques, et en lesquels il n'y a, en tant qu'ils appartiennent au monde matériel, rien que du clair et distinct, et donc nul inconnu. Le partage de l'âme et du corps, leur distinction et leur non coexistence essentielle, sont ainsi profondément solidaires des transformations du régime de l'écriture mathématique du signe, et des transformations du régime de la visibilité. Et réciproquement, c'est à partir de ce partage que devient véritablement – et provisoirement – intelligible une nouvelle manière de faire des mathématiques.

Descartes est sans nul doute héritier à bien des égards de la tradition algébriste française de Viète, mais aussi Gosselin et Peletier du Mans ; et, à travers elle, de l'école algébriste italienne de la première moitié du XVI^e siècle, de Tartaglia et Cardan. Mais il apporte aux questions qui se posaient déjà dans cette algèbre du XVI^e siècle une réponse sous une forme qu'elle ne pouvait même pas imaginer, car elle relève d'interrogations sur la perception, la nature de la matière, du visible et des images, qui lui étaient tout à fait étrangères. Peut-être vaut-il mieux dire d'ailleurs, puisque la *Géométrie* en vérité n'aborde pas ces questions, que les problèmes auxquels les algébristes français et italiens se trouvaient confrontés s'évanouissent naturellement sous l'effet des nouvelles évidences apportées par la pensée cartésienne. De sorte que, lisant ces vieux traités aujourd'hui, nous y trouvons en vérité bizarreries et paradoxes. Les questions qui étaient les leurs nous sont devenues aujourd'hui presque inintelligibles : la nécessité de penser la coexistence des signes dans l'équation, les acrobaties par lesquelles ils faisaient apparaître ensemble grandeurs connues et inconnues dans leurs préparations du calcul, les mettent aux prises avec des procédés devenus pour nous bien étranges, tout un appareil dont nous ne comprenons plus le sens, et qui nous semble vain et inutile.

Dans les premières années du XVII^e siècle, le vieux père Clavius, quatre ans avant sa mort, fait paraître un traité d'algèbre, en lequel il ne fait sans doute pas œuvre de grande originalité, reprenant les travaux de ses prédécesseurs¹⁵². Mais on trouve dans sa préface la remarque suivante :

En effet, l'algèbre, tantôt en ajoutant les nombres cachés, tantôt en les divisant, tantôt en les multipliant, tente, d'une façon certaine, de découvrir ce qu'elle cherche dans quelque progression géométrique progressant à partir de l'unité, comme si un signe était en suspens, et cependant elle s'efforce, de manière incertaine, de découvrir dans quelle progression elle le trouvera. Et elle s'amuse d'un travail aveugle, elle explore toutes les ténèbres du nombre caché, elle cherche et elle persévère aussi longtemps qu'elle progresse et jusqu'à ce qu'elle arrive à ce nombre qui émerge alors dans la lumière puisqu'il est expliqué par cette opération. Et assurément ce nombre est celui qui, dans tout ce travail sur les nombres, suit immédiatement l'unité dans la progression qui commence à l'unité¹⁵³.

Cherchant un nombre caché, l'algèbre nous en parle dans le vieux langage des progressions géométriques. Elle nous parle en usant de signes, et elle calcule avec eux. Mais l'un d'eux, écrit-il, demeure en suspens. C'est le signe de l'inconnue¹⁵⁴. Il ne nous donne pas son objet, qui reste dans l'obscurité. Avec ce suspens il lui faut travailler, d'un travail aveugle, non parce qu'il prendrait pour objet positif le signe même indépendamment de son sens, mais parce qu'il s'accomplit à même les ténèbres, faisant d'elles en quelque sorte le matériau de son calcul. Et

152 En particulier ceux de Michael Stifel dans son *Arithmétique* (Michael STIFEL, *Arithmetica integra. Authore Michaele Stifelio. Cum praefatione Philippi Melancthonis*, Norimbergae apud Iohan. Petreium. Anno Christi M. D. XLIII, Allemagne, 1544.

153 Christophorus CLAVIUS, *Algebra Christophori Clavii*,..., Romae, Italie, Apud Bartholomaeum Zannettum, 1608. Ce passage est cité dans la traduction de Sabine Rommevaux dans : Sabine ROMMEVAUX, Maryvonne CHARRIER-SPIESSER et María Rosa MASSA ESTEVE (dir.), *Pluralité de l'algèbre à la Renaissance*, Paris, France, H. Champion, 2012, p. 297.

154 Ce signe est bien, comme il l'écrit, celui qui « suit immédiatement l'unité dans la progression qui commence à l'unité », progression que nous noterions aujourd'hui $1, x, x^2, x^3$, etc.

ce travail au bout du parcours tire le nombre inconnu à la lumière et le met dans la pleine clarté.

Dans cette brève description, il y a en vérité autour de l'inconnu un langage nouveau : celui qui pense le travail aveugle des signes, et qui mobilise tout le vocabulaire de la vision, de la lumière et du regard autour de cette pratique mathématique. Dans les textes antérieurs, on ne saurait trouver rien de tel. Descartes, qui a sans doute lu l'algèbre de Clavius au cours de sa formation auprès des pères jésuites du Collège de la Flèche, reprendra ce langage. Mais rien dans le texte du mathématicien du Collège Romain n'est dit de ce qui rend possible cette entreprise, et les propos demeurent encore énigmatiques. Que me dit ce « signe en suspens », qui m'autorise à le glisser dans mon savoir ? En le mettant dans une phrase au milieu d'autres signes qui me tiennent un discours sur des grandeurs connues, qu'est-ce que j'introduis au beau milieu d'elles ? Le signe comme objet matériel ? Ou l'obscurité dans le monde jusque là lumineux des figures sans ombre d'Euclide ? L'un ou l'autre, que viendraient-il faire là, bousculant les vieilles figures pour y glisser, dans le même lieu qu'elles, ou le langage, ou la nuit ? Et si le travail de l'algèbre tire la lumière de l'ombre, comment est-ce possible ? Comment une pratique relevant de règles aussi bien définies que les mathématiques pourrait-elle opérer à même les ténèbres ?

Descartes renversera comme on sait le jeu de la lumière, des choses et du savoir. Le savoir antique s'appuyait sur un partage de l'ombre et la lumière qui partageait les objets mêmes du savoir et les hiérarchisait dans une division à laquelle la connaissance demeurait irrémédiablement subordonnée : à chose claire, savoir clair, à chose obscure savoir obscur ou opinion. C'est du régionnement de l'être que découlait celui du savoir, et la lumière du savoir du géomètre venait de celle en laquelle baignaient les figures. La pensée cartésienne affirme l'unité de la sagesse humaine quels que soient ses objets¹⁵⁵. L'esprit seul est porteur d'ombre ou de lumière et, suivant son regard, il jette sur les choses clarté ou confusion. Clavius nous tient sur le jour et la nuit du géomètre un discours encore incertain, désormais dans un lieu instable et inassignable, mais qui n'est pas encore cartésien.

Que s'est-il donc passé qui s'est finalement ouvert sur ces « ténèbres du nombre caché » ? Qu'est-ce qui a rendu possible que se croisent de cette manière les interrogations sur les inconnues de l'algèbre et celles de la vision et la lumière ? Et a ainsi séparé autour du savoir deux scènes sans lieu commun, la scène de la représentation en laquelle se déploie tout savoir, dans le mélange du clair et du confus, et la scène des choses, figures et mouvements, géométrie sans ombre ? Pour le comprendre, une fois n'est pas coutume, prenons l'histoire à rebours. Et plutôt que de suivre dans leur chronologie les démarches des algébristes, les difficultés qu'ils ont rencontrées et les progrès de leur savoir, ce qui serait historiquement légitime, remontons peu à peu le temps, en découvrant à chaque fois leur pensée à partir de ce qui les sépare de leur avenir immédiat. Suivre le cours normal de l'histoire, c'est bien sûr la bonne démarche de l'historien des sciences, qui explique ainsi une pensée, ses difficultés et ses inventions, par ce qui lui a été légué par ses prédécesseurs. Mais lire l'histoire à rebours permet de découvrir derrière l'évidence d'un passé immédiat les étrangetés à partir desquelles elle a dû s'instaurer. Ce n'est pas bonne histoire, mais c'est bonne manière de défaire les fausses évidences en lesquelles nous apparaissent les vérités émergeant du passé, et d'en éclairer peu à peu les étrangetés. C'est là en somme un exercice d'*estranagement*, rendant pas à pas lointains et presque inaccessibles les concepts qui nous sont les plus familiers, là où, souvent, l'histoire se propose plutôt d'élucider les formes de pensée familières aux savants d'une époque à l'intérieur desquelles les problèmes qu'ils posaient prennent un sens. Et c'est

¹⁵⁵Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, première règle, AT, X, 360 : « Toutes les sciences ne sont en effet rien d'autre que l'humaine sagesse, qui demeure toujours une et identique à elle-même, quelques différents que soient les objets auxquels elle s'applique, et qui ne reçoit pas d'eux plus de diversité que n'en reçoit la lumière du soleil de la variété des choses qu'elle éclaire. »

ainsi retrouver dans l'histoire même de l'algèbre cette raison analytique dont elle s'est à un moment réclamée, en remontant des effets aux causes.

Clavius est loin, très loin, de l'algèbre moderne. Son algèbre utilise encore le vieux symbolisme des nombres cossiques, plutôt que la nouvelle spécieuse de Viète. Elle s'appuie sur une grande classification des rapports et de leurs dénominations, dans la filiation des lectures médiévales des livres V et X des *Éléments* d'Euclide. Elle est en retard sur ce point sur ses prédécesseurs, et en particulier sur les écritures de Viète. Mais en réalité, elle partage avec tous les mathématiciens de la Renaissance un ordre du savoir qui demeure fondamentalement euclidien : un ordre en lequel se rangent les choses premières du géomètre, et qu'il faut définir et nommer. Au commencement, le point, la ligne, la frontière, ou les rapports premiers des grandeurs. Ensuite seulement viennent les questions du géomètre, dont le discours doit trouver dans cet ordre sa place.

François Viète dans son *Introduction en l'art analytique (Isagoge)*, invente en 1591 une écriture littérale utilisée dans la résolution des problèmes géométriques. Il nomme les grandeurs géométriques par des lettres et utilise avec ces dernières les opérations arithmétiques élémentaires. Les grandeurs connues sont nommées par des consonnes, et les requises par des voyelles. Le premier problème de ses *Zetétiques* demande, étant donné la somme et différence de deux côtés, qu'on trouve ces derniers. La différence est B, la somme D, et le petit côté à trouver sera A, dont la réduction de l'équation découvre qu'il est $\frac{D-B}{2}$. Mais Viète ne peut représenter les relations entre éléments géométriques au moyen de ces expressions qu'une fois seulement qu'a été accompli tout un travail préparatoire. Car toutes les grandeurs que mêle l'équation ont en réalité des natures bien différentes. Lignes, surfaces, volumes, se mesurent par des grandeurs qui ont les unes avec les autres une hétérogénéité qui les empêche de se comparer entre elles : grandeurs côté ou racine, grandeurs carré, ou grandeurs cube, et on peut ainsi continuer à l'infini, carré de carré, carré de cube, etc. On ne peut donc sans préparation ajouter ou soustraire une surface à un volume, ou une ligne à une surface. Et les opérations dans lesquelles sont prises ces grandeurs modifient en même temps leur nature et s'avèrent à nouveau porteuses d'hétérogénéité : la multiplication de deux grandeurs racine fait une grandeur carré, celle d'un côté et d'un carré fait un cube, et de deux carrés fait un carré de carré¹⁵⁶.

Il y a ainsi un conflit entre l'ordre des grandeurs et le calcul qui les mélange. Les grandeurs sont porteuses de leur ordre qu'elles tiennent de leur origine et du procès qui les a engendrées. Leur présentation sous forme de tableau donne alors lieu chez Viète à une série infinie de genres de grandeur, l'algébriste se libérant par là de la limitation aux grandeurs volumiques qui empêchait une partie des mathématiciens des générations précédentes d'étendre leurs méthodes de calcul : c'est ce que Viète appelle l'échelle des grandeurs, dont les degrés croissent à l'infini. Mais lors de l'énoncé d'un problème, l'équation qui les met en relation les mêle entre elles, conjoint différents genres incompatibles, et ouvre ainsi la menace de la confusion et du chaos : toutes ces grandeurs viennent en quelque sorte avec leur ordre propre se glisser dans les nouveaux habits de leur représentation littérale. En ajoutant par exemple des carrés et des cubes, l'équation fait coexister des identités bigarrées, sans proportions entre elles. Les préparations méticuleuses auxquelles les soumet l'art analytique de Viète ont pour but de conjurer cette menace singulière et de les rassembler dans une énonciation homogène.

L'équation qui affirme les relations entre les éléments du problème est ainsi un discours qui s'efforce de concilier les ordres, et de dissoudre l'hétérogénéité première dans une homogénéité retrouvée. Telles sont les premières lois de la « Zetese », art de la mise en équation que Viète développe au cinquième chapitre du livre, de manière à ce que enfin, « les

156 Viète analyse ces genres de grandeurs et leurs transformations au troisième chapitre de *l'Isagoge*. L'ouvrage a été publié en français au XVIIe siècle par le mathématicien Vaulézard, qui leur a adjoint de nombreux commentaires et un opuscule à son nom : François VIÈTE et J.-L. VAULÉZARD, *La Nouvelle algèbre ; (précédée de) Introduction en l'art analytique*, Paris, France, Fayard, 1986, p. 22-24.

grandeurs tant requises que données selon la condition de la question soient comparées entre elles en ajoutant, soustrayant, multipliant et divisant, observant en tout inviolablement la loi des homogènes. »¹⁵⁷ La zététique est ainsi achevée avec la mise en ordre faisant coexister les données et la chose inconnue dans une homogénéité rétablie : « Le zététique, ajoute Vulzard dans son commentaire, est censé avoir exercé toute sa puissance lors que par icelui l'égalité et proportion de la chose requise avec la donnée ont été connues »¹⁵⁸.

De là, dans le texte de Viète comme dans celui des algébristes de la fin de la Renaissance, tout un fatras de procédés préparatoires qui nous semblent aujourd'hui inutiles. Ils sont en réalité l'effet d'une conception de l'ordre singulière, en laquelle la nature propre des grandeurs est la source première de l'ordre en lequel elles s'insèrent. L'identité des choses désignées par le problème ne vient pas du problème lui-même, mais de la généalogie des êtres qu'il convoque et qui se présentent à lui porteurs en somme de toutes leurs armoiries. Face à elles, le problème posé par l'algébriste commence alors toujours par être le vecteur d'une sorte de confusion. Dans le texte de l'équation s'énonce et se résout étape par étape le problème. Mais ce texte s'ajoute à un texte déjà là, le texte qui raconte l'histoire et la genèse des grandeurs convoquées par le problème, avec lequel il doit composer et à partir duquel il doit en quelque sorte produire un autre récit, unifiant toutes ces autres histoires. Et à cette fin, il lui faut « observer en tout inviolablement la loi des homogènes »¹⁵⁹ selon l'expression même de Viète, et donc écrire les égalités sous une forme qui conjure l'hétérogénéité de leur origine. L'usage d'un symbolisme dans l'algèbre de la Renaissance s'avère donc solidaire d'une forme de narration singulière, et cette narration implique un dédoublement. L'histoire généalogique des grandeurs, qui raconte ce qu'elles sont en l'absence de tout regard questionnant, se dédouble en un autre récit, celui porté par le problème du géomètre, qui doit se faire sa place au milieu du premier. L'algèbre est art de la question, analyse opposée à la synthèse du géomètre, mais cette interrogation oblige à un second récit, celui du mathématicien qui pose son problème, et ce récit second doit s'agencer au milieu du premier récit des degrés généalogiques des grandeurs, en bousculant leurs identités.

L'ordre du traité mathématicien rappelle ainsi celui de la gravure du jardin d'Apolidon. À l'ordre commun de l'espace du jardin rythmé par le parcours de la rivière répond la grande échelle des grandeurs. Et les vignettes enfermant chacune en son lieu les vues paysagères en perspective font écho au discours questionnant du mathématicien devant cet ordre en lequel il doit à la fois s'insérer et produire l'ordre propre de sa question. Dans ce discours second seulement intervient la grandeur inconnue que Viète nomme d'une voyelle. Il est le discours de l'équation.

C'est avec cette disposition du discours que Descartes rompra, au terme d'une succession de déplacements. Il lui faudra se défaire de l'idée d'un ordre premier des grandeurs, linéaires, surfaciques, cubiques, bicarrées, etc. Descartes le fera une première fois dans les *Règles pour la direction de l'esprit* : dans la XVIII^e règle, il pense encore l'opération de multiplication au moyen de deux lignes qui, une fois multipliées entre elles, produisent une surface, celle du rectangle dont elles sont deux côtés adjacents. Mais il fait de cette surface la figuration de l'opération même et non celle d'un genre de grandeur. Le rectangle est la figure de la multiplication comme acte ou comme opération, et non de la grandeur produite par cette dernière. Le résultat pourra alors se représenter par la suite au moyen d'une nouvelle ligne, et entrer sous cette forme dans de nouvelles opérations. Toutes les opérations de l'algèbre ne mobilisent plus ainsi que lignes et surfaces, puisque le produit de trois lignes peut être figuré en construisant d'abord une première surface produit des deux premières, en la convertissant en une nouvelle ligne et en multipliant enfin cette dernière avec la troisième selon une deuxième surface. Mais il faudra au philosophe aller plus loin encore et, en 1637, dans les

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

premières pages de la *Géométrie*, il abandonnera cette figuration, et se passera de toute surface en s'appuyant sur le théorème de Thalès pour figurer un produit par une ligne seulement, en introduisant une longueur unité.

Or, en se défaisant alors d'un ordre rangeant les objets dans une série de genres préalables, Descartes fera du problème lui-même l'élément ordonnateur. La question même que pose le géomètre cartésien est la source de l'ordre de ses objets, alors que Viète déploie ses efforts pour insérer l'ordre de la question dans une hiérarchie qui se tient déjà là avant elle. La possibilité de mêler dans l'équation les noms du connu et de l'inconnu s'appuie sur ce renversement. Le savoir et l'ignorance du géomètre cessent de vouloir s'introduire au milieu de la scène des choses en bousculant leur ordre propre et en tentant de relier l'hétérogène. Ils en sont désormais exclus et se déploient dans un espace qui n'a plus de lieu commun avec elles, celui de la représentation, mais c'est dans cet espace et à partir de lui que les choses s'ordonnent à un savoir possible.

Le dédoublement singulier que Viète se sent obligé d'opérer, faisant coexister deux ordres qui bientôt vont s'exclure, s'effacera ainsi quelques décennies plus tard. Mais il est lui-même héritier de toute une tradition. En tentant de donner une place aux procédés nouveaux de l'algèbre, en s'efforçant de glisser l'inconnu de leurs questions au milieu des grandeurs et des lignes qu'il se donnent, les algébristes du XVI^e siècle, plusieurs décennies avant l'œuvre maîtresse de Viète, avant même toute écriture symbolique, rencontrent de semblables paradoxes.

Dans son traité d'*Algèbre* de 1554, Jacques Peletier du Mans donne ainsi aux grandeurs inconnues que cherche l'algébriste un statut ambigu. L'algèbre est définie par les objets qu'elle met en œuvre, les nombres : « l'algèbre est un art de parfaitement et précisément nombrer, et résoudre toutes questions arithmétiques et géométriques de possibles solutions par nombres rationnels et irrationnels ». Elle ne se confond pas avec l'arithmétique, qui est la science des nombres, puisqu'elle traite aussi bien de problèmes géométriques, et Peletier donne à la fin du second livre de son algèbre des résolutions algébriques de problèmes géométriques, annonçant même un troisième livre qui leur serait consacré¹⁶⁰. Mais ces problèmes de toutes sortes, mathématiques et pratiques, trouvent en elles une solution numérique. Le nombre n'est pas l'objet de l'algèbre, mais l'objet par lequel il faut passer pour résoudre les questions posées. L'algèbre est ainsi un art de la conversion des questions. Giovanna Cifoletti a défendu l'idée que l'algèbre aurait puisé ses sources dans l'intérêt du XVI^e siècle pour la rhétorique¹⁶¹. Les opérations de l'argumentation oratoire, invention et collocation, découverte des arguments et mise en forme, se retrouveraient dans les procédures algébriques. Et la question à partir de laquelle se fait la mise en équation transposerait dans les mathématiques la conception cicéronienne de la question en théorie du droit. Jacques Peletier du Mans était en même temps un juriste et poète, membre du groupe de la Pléiade. Même si les raisons de supposer une telle influence dans le contenu même du discours algébrique sont susceptibles d'être discutées, les analyses de la chercheuse montrent en quoi l'algèbre s'est constituée, à cette époque, non comme un nouveau domaine, ni comme l'invention d'un langage, mais comme une interrogation sur la nature même de la question mathématique, et sur sa place dans le savoir.

Et pourtant, Peletier ne donne aucune place à l'inconnue dans sa définition de l'équation. L'équation n'est rien d'autre qu'une égalité entre deux nombres nommés différemment : « une équation est une égalité entre deux nombres diversement dénommés »¹⁶². Par là, l'équation ne fait pas par elle-même intervenir une inconnue, elle est l'égalité de deux nombres exprimés différemment, chaque nombre étant donné. Le premier exemple exposé par le mathématicien est celui d'une correspondance entre monnaies : « un écu vaut 46 sous », en lequel chaque

160 Jacques PELETIER, *L'Algèbre... departie en deux livres*, Lion, France, J. de Tournes, 1554, p. 202.

161 Giovanna CIFOLETTI, « La question de l'algèbre. Mathématiques et rhétorique des hommes de droit dans la France du XVI^e siècle. », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1995, vol. 50, n° 6, p. 1385-1416.

162 Jacques PELETIER, *L'Algèbre... departie en deux livres, cité.*, p. 22.

nombre apparaît accompagné d'un nom, qui à la fois le distingue de l'autre et permet son égalité avec lui puisque, pris absolument, tous deux ne pourrait pas être les mêmes. Le nom du nombre évoqué dans la définition n'est pas ici ce qui le représente dans le discours à la manière d'un nom propre et permet d'en parler, comme les points dénommés par des lettres sur une figure de géométrie et dans le texte qui l'accompagne. Il est un nom de genre, « dénomination » de nombre, qui spécifie le nombre en question comme relevant de l'ordre des écus ou de celui des sous, ou de celui des nombres carrés, ou des nombres cubiques : 1 du genre écu, 46 du genre sou. L'inconnue en ce sens n'a pas de place dans l'équation.

L'équation donne lieu à une résolution algébrique à partir du moment où elle a pour origine un problème. Le premier que propose Peletier est le suivant : « Il y a un nombre, auquel la tierce et la quarte parties ôtées font 10. Quel est ce nombre ? ». Afin d'expliquer sa méthode, le mathématicien enchevêtre dans son analyse un exemple plus simple encore :

Comme si je savais que 6 fut $\frac{2}{3}$ d'un nombre par supposition à moi inconnu, il est certain qu'en divisant 6 par $\frac{2}{3}$, je connaîtrai ce nombre-là, qui serait 9¹⁶³.

Dans la démarche proposée par Peletier, on ne sort pas en vérité du vieil ordre de la démonstration géométrique, prenant pour point d'appui les nombres donnés par le problème, afin d'atteindre la solution. Tel est ce qu'il en dit, à propos du problème initial :

Il s'entend assez que les nombres exprimés en ces questions sont ceux qui nous guident. Et par l'aide desquels nous découvrons les nombres inconnus. Il faut donc en cette question proposée que par le moyen de 10, nombre exprimé, se trouve celui que je demande¹⁶⁴.

Les nombres exprimés sont ceux qui sont connus dans l'énoncé de la question. Et c'est à partir d'eux que j'atteins l'inconnu encore inexprimé, de la même manière qu'au moyen des lignes connues de la figure, je vais tracer de nouvelles lignes afin de construire le point que je cherche. Nous voilà loin encore de Descartes, qui ne fait pas de différence en son calcul entre connu et inconnu. Les « nombres exprimés » sont donnés dans le problème. Le nombre inconnu ne l'est pas. Mais où est-elle alors, cette inconnue, dans le récit de Peletier ? Lisons la suite, où Peletier entreprend de résoudre sa question première :

Donc pour le nombre inconnu je mets R, c'est-à-dire je mets R être égal au nombre inconnu. Puis je raisonne ainsi. La tierce partie de R est $\frac{1}{3}R$, et la quarte partie de R est $\frac{1}{4}R$; lesquelles parties ôtées de R laissent $\frac{5}{12}R$. Mais comme R est égal à tout le nombre inconnu, $\frac{1}{3}R$ est égal à $\frac{1}{3}$ d'icelui, et $\frac{1}{4}R$ à $\frac{1}{4}$. Ainsi, après avoir ôté $\frac{1}{3}R$ et $\frac{1}{4}R$ de R, et semblablement $\frac{1}{3}$ et $\frac{1}{4}$ du nombre à trouver, comme veut la question, les deux demeurant sont égaux. Or $\frac{1}{4}R$ et $\frac{1}{3}R$ ôtés de R laissent $\frac{5}{12}R$, et $\frac{1}{4}$ et $\frac{1}{3}$ ôtés du nombre que je cherche laissent 10. Il faut donc que 10 soit égal à $\frac{5}{12}R$. Voilà notre équation trouvée¹⁶⁵.

La démonstration semble étrangement dédoublée. En un certain sens, la lettre R est la lettre par laquelle le mathématicien désigne le nombre inconnu, et que Descartes plus tard remplacera par x. Mais cette lettre n'en est pas tout à fait le nom. Elle ne lui fait pas référence comme les autres noms des nombres y renvoient. Je ne suis pas dans un discours dont la signification des termes a été définie dans un métalangage préalable, et qui me permet de parler de la même manière des choses connues et inconnues. La lettre R ne se rapporte au nombre inconnu qu'au moyen d'une égalité supplémentaire qui « met R égal au nombre inconnu ». Et à ce moment-là seulement je peux raisonner au moyen de cette lettre. Les

¹⁶³*Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁴*Ibid.*

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 24.

données de la question me permettent de transformer le R en question et de parvenir au nombre $5/12R$. Mais je dois dédoubler ce calcul algébrique avançant d'équation en équation en un autre discours portant sur l'inconnu, dans un calcul qui cette fois ne s'exprime pas par des lettres et se raconte discursivement. Ce n'est qu'en conduisant en parallèle ces deux discours que je parviens enfin à dire que $5/12R$ égale 10. Par là, « voilà notre équation trouvée », mais en cette équation nul nom ne parle de l'inconnue. A cette dernière s'est substituée le R. De l'inconnue, cette lettre n'est donc pas le nom : elle est quelque chose que je mets à sa place afin de pouvoir faire le calcul, un autre objet qui en tient lieu et avec lequel je mène mon calcul.

La « grande règle générale de l'algèbre » nous l'apprend plus loin au chapitre 12 :

Au lieu du nombre inconnu que vous cherchez mettez R. Avec laquelle faite votre discours selon la formalité de la question proposée. Tant qu'avez trouvé une équation convenable, et icelle réduite au besoin.

La lettre R se substitue à la grandeur cherchée plutôt qu'elle ne la nomme. Et c'est précisément parce qu'il s'agit d'une substitution et non d'une nomination que Peletier ne peut penser une écriture littérale des données de l'équation, qui permettrait de leur donner une forme générale, comme le fera Viète en nommant les constantes par des consonnes et les inconnues par des voyelles, de telle sorte que « les grandeurs données seront distinguées des requises par un symbole constant, perpétuel et apparent »¹⁶⁶. Dans le récit de Peletier, le R vient se glisser au milieu des autres nombres et on travaille alors avec lui comme avec eux. Mais tous sont alors du côté de ce dont on parle et non des symboles d'un langage. Nommer les nombres donnés par des lettres n'aurait alors pas de sens.

L'algèbre n'est donc pas ce discours souverain en lequel s'élucident progressivement ses propres termes, dans un mouvement qui sera celui de Descartes. Elle est la substitution d'une parole à une autre, et implique un dédoublement de plan. La question posée parle de choses diverses, en lesquelles elle fait état de mon ignorance. Elle est réglée par mon savoir et par mon non-savoir. À celle-ci je substitue le discours du calcul, discours que je dois faire dans le langage des nombres et dans son ordre propre, déroulé progressivement comme les constructions des anciens géomètres. La lettre R relève de cet ordre, elle est l'objet d'une construction qui opère sur elle *more geometrico*, transformant ce qui est donné dans un discours en lequel ne subsiste rien de l'interrogation initiale. Mais ce discours se double d'un autre en lequel se réduit progressivement l'ignorance du mathématicien. Ce discours est d'un autre ordre. Il ne se déploie pas dans la lumière, mais il met en scène un savoir partiel et imparfait, et donc la propre place de celui qui parle et questionne. La mention du « nombre inconnu », du « nombre à trouver », du « nombre que je cherche », renvoie le mathématicien narrateur au lieu où il se tient dans son discours, tandis que la chose inconnue du problème demeure en arrière-plan, pointée par son ignorance même. Mais le discours de Peletier ne sépare pas ces deux récits. Il ne s'agit pas de deux scènes séparées, chacune en leur récit. Le géomètre entreprend de montrer l'un se détachant de l'autre. Il s'efforce de glisser le savoir imparfait de l'algébriste au milieu de la construction du géomètre, et il engendre son dédoublement énigmatique à chaque étape de son déroulement. Et entre les deux récits s'exfoliant l'un de l'autre, il faut encore une autre égalité, formant charnière entre le monde des objets du géomètre et celui de son savoir, qui tente de raccorder les deux scènes en nous disant que R égale l'inconnue. Le récit met en scène le pivotement d'un monde à l'autre, et leur coexistence impossible.

Chez les contemporains du mathématicien du Mans, on retrouve encore une disposition du discours qui tente de conjurer cette coexistence impensable. Quand Pierre Forcadel, dans son

166 François VIÈTE et J.-L. VAULÉZARD, *La Nouvelle algèbre ; (précédée de) Introduction en l'art analytique*, cité., p. 47.

*Arithmétique*¹⁶⁷, introduit l'équation, il décrit de la même manière la démarche de sa résolution, ou « cause des égalisements ». Ainsi, lorsqu'il remarque : « Quand un nombre inconnu multiplié par un nombre connu fait un produit connu, alors le produit connu se doit diviser par le nombre connu afin que le quotient soit le nombre qui était inconnu »¹⁶⁸. Le calcul se déploie comme une construction sur les nombres connus. L'inconnu entre en scène à la fin du récit, basculant aussitôt dans le champ du connu. Dans l'énoncé de la question, elle est bien inconnue, mais elle n'a dans la résolution d'existence qu'au temps de l'imparfait. Là encore, elle pivote d'une scène à l'autre, sans parvenir à les laisser coexister l'une avec l'autre.

Peletier, Forcadel, et Gosselin encore, n'ont pas en vérité produit de résultat mathématique passé à la postérité. Leur usage des signes algébriques n'est pas novateur. Ils n'appartiennent pas à la grande histoire des inventions mathématiques. Mais la manière dont ils mettent en œuvre, chacun à leur manière, des procédés qui visent à faire coexister, sous une forme paradoxale, l'inconnu et les données du problème algébrique, montre bien que, à ce moment du XVI^e siècle, l'algèbre rencontre un problème nouveau. Elle ne peut plus penser son savoir sans y inclure la question même du géomètre. Mais cette question, elle ne sait littéralement pas où la mettre. La place du géomètre qui raconte son histoire à partir du problème qu'il pose devient inassignable, ni dehors, ni dedans, comme la place du narrateur qui ne sait plus s'il est un personnage du monde fictionnel ou une voix du dehors qui s'adresse au lecteur. D'où l'étrange dédoublement de son récit, et le statut énigmatique de l'inconnue.

Or cette opération d'écriture trouve son origine dans un procédé qui vient des algébristes italiens, même s'il prend un tout autre sens dans le savoir des algébristes français du XVI^e siècle. Ces derniers connaissent les travaux de Jérôme Cardan et l'admirent, Guillaume Gosselin traduit Tartaglia. *L'Ars magna*¹⁶⁹ de Cardan, paru en 1545, deux ans après les chefs d'œuvre de Copernic et de Vésale, est pour eux une source d'inspiration. Le savant y rassemble et dresse le tableau de toutes les procédures de résolution d'équations algébriques connues de son temps, dans un récit qui développe une virtuosité technique sans commune mesure avec celle des algébristes français, mais en des analyses entièrement discursives, ne faisant intervenir aucun calcul symbolique. Mais à travers cette forme même apparaît cependant une organisation et une mise en discours du calcul qui seront le point de départ dont la transformation et la contestation rendront possible, dans une succession de déplacements, l'émergence du symbolisme de l'algèbre moderne.

Il faut donc terminer ce parcours à l'envers de l'algèbre symbolique en ce moment en deçà d'elle-même où elle n'existe pas encore. Portons donc attention au langage en lequel le savant italien décrit son calcul. À la suite des algébristes allemands du XV^e siècle, Cardan reprend le nom de « chose » pour désigner l'inconnue, que les arabes nommaient aussi « racine ». La « chose » ou la « position » est ainsi la grandeur à connaître, qui doit vérifier une égalité en laquelle elle peut être exprimée. La chose apparaît alors dans l'équation à résoudre comme la grandeur à rechercher, lisible en tant que telle dans l'énoncé de l'équation ou du problème lorsqu'il contient un terme du premier degré, comme ce que nous appellerions aujourd'hui ax . Lorsque que la chose figure dans l'égalité par son carré, elle prend le nom de dénomination paire, ou carré, et il en va de même aux autres puissances. L'équation $x^2=a$ avec a constante numérique sera ainsi exprimée par la phrase : « la dénomination paire est égale au nombre ». L'équation $a+bx=x^3$ se dira : « le nombre et la chose égal au cube ». Le raisonnement algébrique à partir de là se passe de toute notation symbolique de l'inconnu. Mais c'est bien cette chose inconnue qui est nommée dans le problème, afin d'être estimée, l'« estimation » de la chose étant la résolution de l'équation elle-même. L'équation est ainsi une question, portant sur des quantités, et résoudre une équation est alors estimer une chose dont le mathématicien a d'abord déterminé la « position » relative à l'égard d'autres grandeurs

167 Pierre FORCADEL, *L'Arithmétique entière et abrégée de Pierre Forcadel*, A Paris, France, Chez Claude Perrier, 1565.

168 *Ibid.*, p. 66.

169 Gerolamo CARDANO, *Le grand art soit des règles algébriques*, Bordeaux, France, 2006.

connues, et dont la vérité doit en quelque sorte « sortir » et être « exprimée » à partir de ces positions :

« L'estimation de la chose est la quantité, dans laquelle nous exprimons la vérité des choses proposées dans un cas ou question. »¹⁷⁰.

La chose est donc nommée et posée (parmi d'autres quantités) avant d'être connue. La question ou équation est cette position. Le mathématicien commence alors par entreprendre une classification de ces positions de la chose. Chacun des cas se définit non pas par un type d'objet ou genre d'être, mais par ce qui est posé dans chaque problème. Cardan les divise en 70 cas distincts, le grand nombre de cas distincts étant rendu nécessaire chez lui par le fait qu'il ne comprend de grandeur que positive. Le cas $x^3+ax=F$ doit ainsi être distingué par exemple du cas $x^3=ax+F$, de sorte qu'il n'est pas possible à Cardan d'identifier dans une même formule de résolution toutes les équations du troisième degré. L'*Ars magna* se présente ainsi comme un grand tableau de règles de résolution de ces différents cas d'équation.

Mais qu'est-ce alors en vérité que résoudre une équation ? Qu'est-ce qui distingue la chose posée dans l'équation, à l'origine du problème, de la chose connue dans l'équation une fois résolue ? La chose posée ou proposée doit devenir chose estimée, selon les termes de Cardan. Cette chose, pour trouver sa vérité (« la vérité des choses »), a ainsi besoin d'être exprimée sous la forme d'une quantité. Cette quantité sera alors donnée ou par un nombre, ou par un énoncé qui décrit comment la construire à partir des données du problème.

Le premier cas de figure est décrit à la suite de la définition de l'estimation au début du chapitre III, dans un cas particulièrement simple où la dénomination disparaît dans le calcul. Étant données la somme de deux quantités (10) et la différence de leurs carrés (60), trouver la plus petite des deux quantités. Un calcul simple donne 2, qui sort littéralement, selon l'expression de Cardan, de la succession des opérations : « donc, en divisant 40 par le nombre 20 des positions, l'estimation des positions sortira 2. Et ainsi dans ce 2 nous expérimentons la vérité de la question proposée ».

La seconde manière est dite générale. Elle dit ce qu'il faut faire pour que sorte la vérité de la chose à partir des quantités données du problème. Cette manière générale donne parfois une règle qui produit la vérité de la question. Elle conduit ailleurs à une démarche tâtonnante où la bonne estimation est trouvée au moyen d'essais en partie aléatoires. Ainsi, le chapitre VIII de l'ouvrage analyse un des nombreux cas en lesquels le savant italien divise et classifie les différentes équations algébriques : celui des équations de la forme $x^n+F=ax^p$ avec $p<n$, ce qui dans le langage du *Grand Art* s'énonce dans l'égalité suivante : « La dénomination extrême et le nombre sont égaux à la moyenne ». Cardan est amené à énoncer la règle suivante :

« Du nombre de la moyenne dénomination, tu feras deux parts, dont une d'elle par la racine de l'autre, prise selon la nature de la dénomination provenant de la division de l'extrême par la moyenne et ramenée à la nature de la moyenne dénomination elle-même, soit fait le nombre de l'égalité. Alors, avant que la racine elle-même soit ramenée à la nature de la dénomination moyenne, c'est l'estimation de la chose. »¹⁷¹

Le texte doit s'entendre ainsi : il faut trouver deux nombres dont la somme est le coefficient de la puissance moyenne (a) et tel que le produit du premier par la racine (n-p)ième élevé à la puissance p est égal à la constante F. Il faut ainsi, en termes modernes, trouver une solution du système :

¹⁷⁰*Ibid.*, p. 12.

¹⁷¹*Ibid.*, p. 20.

$$u+v=a$$

$$u(n-\sqrt[n]{v})^p=F$$

La règle est donnée dans sa généralité, et opère la conversion d'une équation du nième degré dans un système plus simple de deux équations. Mais de ce dernier aucune règle générale de résolution n'est produite. Le système est alors résolu par tâtonnement dans les différents cas particuliers. L'équation $x^2+21=10x$ conduit de cette manière à la découverte des solutions 7 et 3 dont le produit est 21 et dont la somme est 10. De la même manière, à partir de l'équation $10x=x^3+3$, je tire l'estimation 3 de la chose.

Mais les résolutions des équations des deuxième et troisième degré, qui occupent l'essentiel des chapitres, donnent un sens plus opératoire à l'idée de solution générale. Dans ces problèmes l'estimation de la chose sort véritablement du calcul algébrique. Elle est produite au moyen d'une règle à partir des données du problème, selon un procédé en lequel nous pouvons retrouver les formes par lesquelles nous exprimons aujourd'hui les solutions de ces mêmes équations. Ainsi le chapitre XI propose la solution de l'équation « du cube et des choses égaux à un nombre », que l'on écrirait aujourd'hui $x^3+ax=F$. L'estimation est cette fois donnée par une règle explicite qui revient dans les termes d'aujourd'hui à l'égalité :

$$x = \sqrt[3]{\left(\frac{a}{3}\right)^3 + \left(\frac{F}{2}\right)^2 + \frac{F}{2}} - \sqrt[3]{\left(\frac{a}{3}\right)^3 + \left(\frac{F}{2}\right)^2 - \frac{F}{2}}$$

Mais si on peut bien dire en un sens que cette solution, dont Cardan attribue la paternité à Nicolas Tartaglia et avant lui à Scipione del Ferro, parle le même langage que celui que nous apprenons aujourd'hui en classes de mathématiques, le récit de Cardan relève en même temps d'une organisation bien différente. Ici et là ce ne sont ni les mêmes objets ni la même disposition du discours. Ainsi commence en effet la règle donnant la solution, telle que l'énonce le mathématicien italien :

« Soit ramenée au cube la troisième partie du nombre des choses, auquel tu ajouteras le carré de la moitié du nombre de l'équation ; et reçois la racine du tout, à savoir carrée, que tu dédoubleras... »¹⁷²

La règle de Cardan qui produit la solution reste encore soumise fondamentalement au vieux régime de la construction. Elle part des grandeurs données par le problème, les grandeurs a et F , la puissance du cube. Et à partir de ces grandeurs elle fabrique étape par étape des grandeurs nouvelles qui s'ajoutent aux premières comme les lignes s'ajoutaient chez les géomètres antiques à celles de la figure première. Ce qui apparaît comme simultané dans l'expression algébrique moderne est dans la formulation de Cardan l'objet d'une fabrication progressive : la solution qui est chez nous donnée dans l'expression comme le terme d'une égalité (« $x =$ »), est dans l'algèbre de Cardan le résultat ou le produit d'une construction : l'estimation « sort » d'une construction progressive. Comme dans l'algorithmique arabe dont il est l'héritier, l'algébriste demeure ainsi lié au vieux régime euclidien de la construction. Dans la règle il se passe de la figure et du tracé lumineux de ses lignes. Mais il en garde l'échafaudage : la résolution se fabrique depuis le sol premier de ce qui est donné jusqu'à la grandeur solution, préparée pas à pas, que Cardan n'introduit qu'à la fin de la règle : « ...Reçois leur racine cubique et retranche celle qui est de l'apotome de celle qui est le binôme. Tu auras l'estimation de la chose ». L'inconnue ne figure dans le discours de la règle qu'en son ultime instant où elle cesse d'être inconnue, et où le mathématicien la possède. Elle est ce qu'il n'a et ne tient qu'à la fin. Ainsi se déroule la règle, s'appuyant sur les données premières du nombre des choses et de l'équation, et construisant à partir d'eux de nouveaux nombres comme le géomètre construit de nouveaux lieux à partir de ceux donnés dans le problème.

¹⁷²Ibid., p. 29.

Dans les différents chapitres de l'*Ars magna*, les règles de résolution sont accompagnées d'une preuve. Celle-ci précède la règle. Or cette preuve relève d'une intelligibilité singulière. Elle est cette fois pleinement une construction géométrique. Elle parle de figures, de carrés et de cubes géométriques. Elle trace des droites et mesure des aires. Les nombres de l'équation deviennent des grandeurs géométriques, et leurs cubes des cubes de la géométrie. Dans le chapitre XI, la règle est ainsi démontrée dans une construction qui se donne des cubes, des carrés et des côtés dont les propriétés permettent en fin de compte la construction d'une longueur qui a la valeur de la chose : « je dis que s'il en est ainsi la ligne AB résiduelle est égale à GH, et pour cette raison l'estimation de la chose »¹⁷³. Aux différentes étapes de la construction, égalisant, soustrayant et agrégeant les figures, correspondent celles de la règle. Mais la démonstration est bien moins générale que la règle que l'on en tire. Si la règle est donnée ensuite pour un cas général, la preuve est la plupart du temps menée pour des valeurs particulières.

L'algèbre de Cardan relève ainsi d'un mode d'existence ambigu. Elle est l'art de la « chose », une manière de faire qui se donne dans son récit, et le pose, un être dont la vérité reste à être exprimée, et est en attente d'être estimée. Elle est bien en ce sens une algèbre, dont l'objet est à la fois posé et indéterminé. Mais elle continue à glisser cet objet dans son discours dans les termes de l'ancienne géométrie, et celui-ci ne peut ainsi apparaître dans le raisonnement du géomètre comme à son point de départ. Si nous sommes encore loin de Descartes, ce n'est pas seulement par l'usage des notations. Depuis le XVII^e siècle et les inventions cartésiennes, résoudre une équation, c'est accomplir le paradoxe d'un calcul qui s'installe d'emblée en connivence avec l'inconnu ; qui pose le problème en nommant l'inconnu et en le faisant apparaître dans ses calculs ; et qui résout ce problème en le transformant peu à peu, dans un mouvement d'analyse qui s'oppose à la synthèse des géomètres, pour faire entrer cet inconnu dans une suite ordonnée d'expressions, et enfin l'exprimer en fonction des données du problème. Mais la mathématique de Cardan ne sait encore comment avoir affaire avec cet inconnu, cet autre type de réalité qui est là, dans les mots que j'emploie quand j'en parle : la réalité d'une chose en attente de vérité, une chose à la vérité non encore exprimée, pour reprendre à nouveau les mots du géomètre.

La *Coss* des anciens algébristes allemands et la « position » de Cardan relèvent de cet être paradoxal de l'inconnu. L'algèbre ne met pas en scène un signe en attente de référence. Elle ne sait pas encore penser ce dont parlerait un tel signe en l'absence de la connaissance de son objet. La chose inconnue, chose par excellence, *Coss* ou *res*, est à la fois une source d'où provient le problème algébrique, une réalité en retrait qui ne se manifeste qu'à la fin du processus et un être dont le mode de présence reste en partie énigmatique. La construction se fait alors dans l'espace du familier, entre ces choses bien connues qui se tiennent en vue sous le regard de l'esprit qui calcule. Mais ce qui règle le calcul est la chose énigmatique qui se tient pour un temps en retrait. Et à la fin, cette autre chose, la *res*, qui ordonnait secrètement la construction, surgit d'un coup comme ce que toutes les étapes antérieures préparaient secrètement. Toutes les choses successives produites par la règle de résolution, les sommes et les différences, les puissances doubles ou triples, les racines cubiques et bicarrées, se révèlent ainsi en fin de compte l'échafaudage pas à pas du métalangage qui donne son objet à ce petit mot de chose, à cette chose posée et non connue qui était l'origine et la question elle-même. La construction, qui met en scène une série de quantités qui se transforment, s'avère au bout du parcours l'expression de la vérité de la chose, selon les termes propres à Cardan. C'est ce mode d'existence singulier qui détermine le lieu où faire figurer le nom de cette inconnue, et qui exclut qu'elle puisse véritablement être nommée et mise en scène tout au long de sa production. Elle n'y a pas de place. Exclue.

¹⁷³*Ibid.*, p. 28.

Et voilà pourquoi, en fin de compte, le statut de la chose des algébristes de la Renaissance n'est pas si éloigné de celui de l'image de Stevin, qui a perdu son pouvoir d'exister dans l'espace familier des choses, et se tient en un lieu qui ne coexiste pas avec elles sans pouvoir en même temps se construire comme une scène séparée. Dans les théories perspectives de la fin du XVI^e siècle l'image n'est plus cette chose parmi les choses habitant le même monde qu'elles. Mais elle s'exclut de ce monde sans trouver en même temps véritablement comment rompre avec lui. De la même manière la chose que recherche l'algébriste, en tant qu'elle est désormais pensée comme un certain être posé et non encore exprimé, en attente de sa vérité, ne peut cohabiter avec toutes les grandeurs connues que l'algébriste tient dans son discours. Chez Cardan ce lieu commun est en voie de se perdre. C'est pourquoi la démonstration se divise entre une règle abstraite qui produit pas à pas une chose dont elle ne parle pas sauf à l'instant de bascule final, bascule qui fait « sortir » la chose au double sens de ce mot, et une « démonstration » concrète qui parle de figures particulières pour faire briller autour d'elles tous les pouvoirs merveilleux de l'ancienne géométrie, mais en perdant alors la généralité dont l'algèbre est porteuse. Les deux récits demeurent encore séparés. La construction géométrique qui démontre et l'algorithme d'où sort la solution se font face et ce face-à-face oppose un calcul abstrait et général à une construction particulière qui tente cependant d'en rendre raison.

Mais dans la tradition française le face-à-face se défait. Jacques Peletier du Mans s'efforce de faire coïncider les deux récits. Au lieu de se tenir l'un à la suite de l'autre comme l'énoncé de la règle et celui de la démonstration, les deux discours sont mis en scène sur le mode d'une construction qui se fait pas à pas à partir d'un objet premier, le « R », mais qui à chacune de ses étapes s'arrache à son propre lieu pour faire apparaître en même temps l'autre scène du mathématicien qui cherche, analyse et s'interroge à partir de son point de vue incomplet et partiel. C'est cette coïncidence imparfaite qui conduit, quelques décennies plus tard, à inscrire l'inconnue parmi les êtres mathématiques dont parle le mathématicien, à faire d'elle un objet dont on peut parler sans faire de différence entre elle et les autres grandeurs que le mathématicien garde sous son regard. Et c'est cette inscription qui, enfin, fait de cette scène nouvelle où se mêlent désormais connu et inconnu, clarté et confusion, le lieu d'une représentation qui peut désormais s'élucider à partir d'elle-même parce qu'elle n'a pas de dehors.

Ainsi, peu à peu au XVI^e siècle, le récit mathématique interroge la position du mathématicien narrateur. Cette petite voix qui raconte l'histoire des figures et des nombres fait irruption sur scène. Le mathématicien est un narrateur. Le contenu de son histoire est un monde de lignes et de surfaces, de grandeurs et de figures, parfois de nombres d'ordres et de qualités variés. Mais cette histoire découvre désormais dans l'algèbre que le mathématicien aussi parle de lui. Il met en scène dans son calcul même sa propre ignorance et le lieu où il se tient. Il est désormais sommé de prendre en compte sa position de personnage dans l'histoire qu'il narre, comme Franc-Gal l'était dans le roman d'Aneau par le père Croniel. C'est à partir de ce lieu seulement qu'il pourra donner un sens à ses propres paroles, et en révéler l'objet. Et ainsi, son récit n'a de métalangage qu'à la condition de tenir compte de la place de celui qui le raconte à l'intérieur de ce qui est raconté. Le sujet de l'énonciation se découvre sujet d'énoncé.

*

Ce statut paradoxal et troublant est celui de l'énigme et de la merveille. Car en vérité le savoir algébriste est profondément solidaire des autres formes et modes de connaissance à l'œuvre au même moment à la Renaissance, et le *Grand Art* de Cardan trouve une part de son intelligibilité dans sa science de la nature. La science de Cardan est fondamentalement une science des énigmes et des phénomènes étonnants, qu'il interroge dans les ouvrages de philosophie naturelle qu'il entreprendra après son grand traité de mathématique. Cardan, comme la plupart de ses contemporains, conçoit la démarche du savant comme la résolution

des paradoxes apparents que présentent les phénomènes par rapport à ce qu'on attendrait d'eux. Sa science s'appuie ainsi sur le contraste entre les évidences d'une connaissance partagée qui relève du bon sens de son époque, et ce qui apparaît comme des bizarreries ou des curiosités, qu'elle prend comme des problèmes à résoudre. Elle est une science de l'étonnement, de la surprise rencontrée, du merveilleux qui enchante l'esprit. Mais elle se propose en même temps de ramener ce dernier à l'ordre ordinaire de la nature, selon une démarche que Cardan qualifie de subtile, la subtilité étant précisément cet art de retrouver le familier dans le merveilleux, en faisant apparaître en lui l'expression de l'ordre naturel. Dans son ouvrage *De la subtilité*¹⁷⁴ Cardan passe ainsi en revue tout les phénomènes étranges du monde physique et des sciences naturelles, sous la forme d'une série de « pourquoi ? » : pourquoi tel phénomène étonnant ? pourquoi les choses sont-elles si bizarres, et pourquoi ne devrions-nous pas nous étonner de ce dont nous devons en même temps nous étonner pour reconnaître enfin que nous ne devrions pas le faire ?

Ainsi, dès le premier livre, qui porte sur les principes des choses, Cardan après des réflexions en réalité très rapides sur les rapports de la forme et de la matière dans les phénomènes du monde, aborde la première énigme : celle d'une lampe à huile formée d'un tonneau empli d'huile et entièrement fermé, à l'exception d'un petit trou en bas qui débouche sur un canal horizontal où repose la mèche. L'huile ne peut s'écouler d'un semblable dispositif, « de peur que vacuité ne soit laissée »¹⁷⁵. Mais la chose admirable est que la mèche allumée consumera toute l'huile du tonneau, qui s'écoulera peu à peu par le trou pour répondre aux besoins de la mèche : « et toutefois l'expérience nous montre que la lampe brûle, et ainsi petit à petit être évacuée ». Le liquide dans le tonneau semble braver l'impossibilité du vide, sous l'effet de la chaleur de la flamme. A ce phénomène admirable Cardan trouve une explication naturelle, en l'expliquant au moyen de la variation de la densité du liquide, plus ou moins mêlé à l'air. On aurait tort sans doute d'y voir les prémises d'une méthode expérimentale. L'expérience n'y joue pas le rôle d'une instance de contrôle des hypothèses ou de point de départ de la connaissance. Elle est le parcours d'une sorte de cabinet de curiosité, valant toujours par ce en quoi elle surprend et déconcerte. La science de Cardan n'est ni un empirisme qui reçoit passivement sa connaissance de la nature à laquelle il soumet sa raison, ni une méthode expérimentale qui poserait ses questions à la nature en la soumettant à ses principes : ni élève ni juge ; le procès de la connaissance prend la forme d'un dialogue où c'est en quelque sorte la nature qui pose des questions en termes de défis, tout en laissant au savant la tâche d'y répondre. Il garde ainsi quelque chose de la joute ou du vieux tournoi médiéval, ou de la *disputatio* scolastique. Mais il instaure dans ce dialogue une dénivellation essentielle. Ce n'est plus le dialogue de deux savoirs qui coexistent et se confrontent, mais c'est celui d'une nature qui pose une chose comme problème (*positio*) en faisant briller ses mystères, et d'un savant subtil qui raconte la vérité qu'elle exprime et qui la relie aux autres sans en supprimer pour autant la merveille. Ainsi l'étonnant et l'énigmatique est le moteur et la source du savoir physique, dont les principes sont réduits au minimum donnant lieu à une physique qu'on pourrait dire analytique plutôt que synthétique, avançant de l'effet à sa cause plutôt que de la cause vers l'effet, mais en un tout autre sens que celui qu'exposera plus tard Descartes pour cette opposition. Le déroulement du traité *De la subtilité* avance alors d'étonnement en étonnement, tout en gardant une structure traditionnelle, en passant des « Principes » aux « Éléments », au « Ciel », à la « Lumière », aux différents corps inanimés, puis aux plantes, aux animaux et à l'homme. En vérité, principes et éléments ne sont jamais un fondement d'où

174 Gerolamo CARDANO, *Les livres de Hierome Cardanus medecin milanois, intitules de la subtilité, & subtiles inventions, ensemble les causes occultes, & raisons d'icelles, traduis de latin en françois, par Richard Le Blanc*, Guillaume le Noir., Paris, rue St. Jacques à la Rose blanche couronnée, 1556. L'ouvrage paraît d'abord en latin en 1550. A propos de ce terme de subtilité, Cardan écrit : « Or est subtilité quelque définition et raison par lesquelles les choses sensibles difficilement sont comprises par les sens et les intelligibles par l'intellect ou entendement » (p. 1) La subtilité est l'art de rendre raison du difficile, c'est-à-dire de ce qui ne se range pas aisément dans les lois de la raison ou de la nature.

175 *Ibid.*, p. 4.

tirer le savoir, mais simplement l'occasion d'établir le savoir élémentaire dont les phénomènes aussitôt apparaissent comme la contestation, la mise en paradoxe appelant la subtilité et conduisant à la solution.

C'est pourquoi il n'y a pas à se demander si Cardan est un esprit scientifique ou s'il demeure prisonnier des anciennes fascinations pour la magie et le fantastique. Et il n'y a pas à s'étonner de la coexistence dans sa science de la nature d'une explication par les causes naturelles et d'une théorie des présages et de la divination. C'est parce que fondamentalement la nature parle en posant des questions et en formulant des énigmes qu'elle présente au savant des choses dont il peut exposer les causes et la rationalité. Les énigmes ne sont pas le résidu d'un savoir préscientifique dans les premiers balbutiements d'une science. Elles sont un versant d'un savoir qui tire sa positivité de ce dispositif singulier.

C'est pourquoi l'analyse des monstres et des présages est sans doute un point critique de la science du grand Italien. Elle n'en est pas la marge ou la part d'ombre, mais un foyer secret où se révèle son épistémologie. On le sait : Cardan pense à la fois que les monstres ont une cause naturelle, et qu'ils sont des présages. La recherche des causes physiques donnant lieu aux monstruosité ne fait donc pas de lui un précurseur d'une démarche expérimentale et d'un usage positif de la raison. Elle n'exclut pas la divination. Dans *La Variété des choses* publié en 1557 douze ans après son *Ars magna*, et qui traite en grande partie des sciences naturelles, Cardan raisonne en s'appuyant sur la solidarité profonde de la nature. Si la naissance d'un monstre a des causes naturelles, pris dans l'ordre de la nature il ne peut lui-même être cause d'un avenir qui n'a pas de rapport naturel avec lui. Comment alors imaginer que l'apparition du monstre puisse prédire l'avenir ou être signe d'une catastrophe ?

Si un veau à deux têtes signifie l'impuissance d'un pouvoir politique, comment ce malheur pourra-t-il dépendre de la cause du veau à deux têtes puisqu'il a sa cause propre ? Et cela d'autant plus que les philosophes reconnaissent qu'un monstre résulte d'un empêchement matériel et d'une erreur de la nature. Nous disons donc qu'il ne se produit pas du fait de l'inaptitude de la masse de matière, mais par suite d'un mouvement désordonné dû à l'effet vicieux de causes opposées. Car non seulement l'empêchement fait le monstre, mais encore il empêche le progrès naturel des choses, de sorte que dans les grossesses animales, il expulse les embryons de leur lieu habituel lors de leur développement. Il semble donc que la cause en soit un dieu, c'est-à-dire l'âme du ciel (...) C'est pourquoi aussi ces monstres se produisent souvent à la suite de grands crimes : car par ce même amoindrissement de la puissance divine, les exhalaisons et les turpitudes surabondent, et la nature inférieure, délaissée, court de grands dangers¹⁷⁶.

L'argumentation de Cardan rejette dos à dos une explication par les causes prochaines et une interprétation finaliste du monstre qui ferait simplement de lui un message divin, lisible tel un texte à déchiffrer dans un réseau d'analogies. Le monstre, en s'exceptant de l'ordre de la nature, pose un problème. Il est une chose inconnue, un cas ou une question posée au naturaliste. Mais ce cas est posé d'abord sous la forme d'une relation énigmatique : entre un veau à deux têtes et un pouvoir politique sans direction, entre un vol de corbeaux inconnus et la ruine d'une cité, entre une comète et un prince qui meurt. La monstruosité apparaît sous la forme d'une chose d'un ordre inconnu, à laquelle on ne sait faire de place et dont on ne sait ce qu'elle est, et d'une relation entre deux termes dont on ne sait où passe le lien. C'est, dit Cardan, dans une analyse des causes et de leur solidarité secrète que réside la solution, qui éclaire à la fois la chose mystérieuse et la relation qui l'attache à l'autre événement. La monstruosité, ou l'événement prodigieux, est prise dans un réseau de causes naturelles. Elle a pour origine un échec de la nature, qui est matériellement empêchée dans sa progression

¹⁷⁶Jérôme Cardan, *De la variété des choses*, p. 553-554, cité par Jean CÉARD, *La nature et les prodiges: l'insolite au XVIe siècle*, Genève, Suisse, Droz, 1996, p. 248.

naturelle, la cause produisant alors autre chose que son effet ordinaire. Or cet empêchement a lui-même une cause : il est l'effet d'une faiblesse générale, d'une impuissance à suivre fermement son cours naturel qui déborde de très loin la cause particulière, et concerne l'état global du monde à un moment donné. Cette faiblesse, Cardan l'attribue à l'âme du ciel. Et c'est cette impuissance générale qui explique en même temps la naissance du monstre et la débilité du politique. Le lien entre les deux événements n'est donc pas établi par une relation causale directe. Mais en remontant à une cause commune, on découvre en même temps la raison et la vérité du monstre et celle de son lien à l'événement qu'il exprime. Ce lien apparaît donc comme l'énigme première, le problème d'une dépendance dont l'élucidation dévoilera en même temps la nature du terme inconnu et le pouvoir expressif qu'il détient.

Ainsi, la démarche de la science restaure la chaîne causale qui rend raison de l'énigme sans faire disparaître sa nature énigmatique, et en maintenant sa nature de signe. L'énigme réduite à sa cause est encore un langage qui nous parle. Le processus d'élucidation scientifique ramenant la cause particulière à l'état général de la nature ne revient ainsi pas tout à fait à inclure le prodige dans l'ordre ordinaire. En même temps qu'elle l'insère dans l'ordre causal de la nature, elle établit le lien entre le signe et son sens, elle s'en fait le métalangage, et le maintient comme signe et message, lié à l'état général du monde, d'une manière qui l'exclut encore de l'ordre ordinaire. Elle place ainsi l'événement extraordinaire dans une forme d'existence incertaine à l'égard de la nature, ni dedans ni dehors, langage dans le monde et qui parle du monde, à la fois au côté de ce qui signifie et au côté des événements signifiés.

C'est dans ce cadre de pensée que s'est développée l'algèbre du XVI^e siècle, autour d'une science attentive aux énigmes et aux paradoxes, faisant de l'émerveillement un point de départ de la science demandant toujours à être renouvelé et relancé. La question, en tant qu'elle est la marque d'un esprit qui s'émerveille, est alors l'élément qui engendre la réponse et détermine à chaque fois la forme que prendra l'explication. La « chose » du problème en tire son existence paradoxale. L'algèbre n'est pas la fille ou la cousine des nouvelles cosmologies et théories du mouvement qui ont bouleversé la physique, entre Copernic et Galilée. Elle est de la famille des sciences de la nature de la Renaissance, une nature qui parle le langage des similitudes et des analogies, et qui offre au savant un monde de choses à déchiffrer. La double argumentation que l'on trouve dans le *Grand Art* de Cardan, son art de la question, répond à la double existence des corps du monde naturel, à la fois signes et choses.

En 1546, dans le neuvième livre des *Questions et Inventions diverses*¹⁷⁷ Niccolò Tartaglia, dont Cardan avait appris, comme on sait, la solution de l'équation du troisième degré, organise son traité dans un jeu de questions et réponses, le mathématicien apportant ainsi une solution aux questions d'une série d'honnêtes hommes et d'amis de l'auteur à chaque fois nommés, convoqués et mis en scène dans l'ouvrage. Les uns et les autres se lancent des défis, dont la date et le lieu sont soigneusement consignés par le mathématicien de Venise. Certains sont des problèmes mathématiques concrets, parlant de perdrix, de ducats, de poissons, de barriques de vin, carrelages et poids. D'autres seulement de nombres que l'on ajoute, soustrait et compose de mille manières. D'autres encore de géométrie. À ce dialogue, en lequel Cardan même intervient comme personnage¹⁷⁸, se mêlent des anecdotes et des controverses, sous la forme de lettres ou de compte-rendus. L'algèbre de Tartaglia se déroule comme chez Cardan dans un renvoi de questions et réponses. Mais dans ce jeu, les positions sont bien définies. La question est celle d'un questionneur et renvoie à sa voix. La scène de cette algèbre est celle du théâtre, et la voix des personnages n'est pas une voix représentée dans un monde narré, mais une voix imitée dans un dialogue fictif. Ce sont ces voix mêmes qui parlent dans le texte de Tartaglia, qui n'en est pas la représentation¹⁷⁹. En revanche, Cardan dans l'*Ars magna* présente

177 Niccolò TARTAGLIA, *Questions et inventions diverses*, traduit par Gérard HAMON et Lucette DEGRYSE, Paris, France, Hermann, 2010.

178 Il est le locuteur des questions 32 à 40.

179 Sur ce point, voir « Frontières du récit » dans Gérard GENETTE, *Figures, II*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1979.

sa science en récit. Son algèbre raconte une histoire. Elle représente des grandeurs, des nombres et des figures, et toute une série d'événements qui leur arrivent : intersections, divisions et additions, tracés de lignes. Mais dans cette histoire se fait entendre la voix du mathématicien qui pose ses questions et fait appel aux grandeurs inconnues que le récit fait apparaître en les laissant en même temps dans l'ombre. Cette voix du mathématicien à laquelle renvoie la grandeur inconnue n'est pas celle du récit de Cardan. C'est une voix représentée, qui appartient au contenu de ce qu'il dit. En opérant avec l'inconnu, l'algébriste italien commence à faire intervenir l'imperfection d'un savoir partiel à l'intérieur de ce dont il parle. En donnant dans le récit à ces grandeurs une place en tant qu'inconnues, il construit une représentation en laquelle le savoir du mathématicien se glisse paradoxalement au milieu des grandeurs de l'arithmétique et de la géométrie et laisse entendre sa voix singulière.

Dans les sciences naturelles c'est la nature même qui questionne, en faisant apparaître dans cette histoire une énigme. La pensée de l'extraordinaire chez Cardan, en faisant de ce dernier un signe qui nous parle et appartient pourtant pleinement au monde dont on parle, éclaire le statut de l'inconnu dans les mathématiques. Il en montre l'intelligibilité pour un savoir attentif au déchiffrement des signes dans le monde. Mais cette place est instable. La question est portée par une chose dont l'être, l'existence et la connivence avec les autres posent désormais problème.

Au fond, l'évidence qui était celle du récit du Moyen-Âge est déjà perdue. Car ce déchiffrement du sens, nous l'avons déjà rencontré. L'événement extraordinaire pris dans la trame du récit, c'était le passage du Graal devant le roi pêcheur, ou Perceval cinglant son cheval en laissant sa mère sans vie. Mais le sens était déposé dans une part bien délimitée du récit, proféré par des voix autorisées. Rien, dans l'enchaînement des événements du récit, ne pouvait le donner à lire. La représentation du récit se trouvait divisée, entre la voix narratrice racontant les événements sans en détenir le sens, et la voix singulière porteuse de leur métalangage, quelque part à l'intérieur de l'histoire. Le déchiffrement des signes auquel invite le discours du savant italien opère quant à lui à même l'énigme dans l'histoire de la nature : le monstre trouve sa raison dans l'enchaînement des causes et des effets naturels. Mais il ne peut le faire que dans le dédoublement du récit. Il y a la chaîne des causes et des effets que l'événement extraordinaire semble rompre, mais qu'un regard savant parvient à rétablir. Il y a l'exégèse du signe qui le lie à un autre événement dont le jeu des causes nous démontre qu'il est comme la lointaine et secrète effigie. De même, dans l'algèbre, il y a le problème qui fait apparaître une chose en attente de détermination, chose à la vérité non encore exprimée. De cette chose il faut trouver l'estime, et une suite de règles générales nous permet de la faire sortir du calcul. Mais il faut un deuxième discours à cet enchaînement de raisons, une « preuve » qui donne une construction géométrique à la mode euclidienne, en laquelle il n'y a pas de place pour l'énigme et l'ignorance du mathématicien. En elle chaque tracé nouveau, chaque ligne menée, chaque intersection dévoilée, se découvre en pleine lumière : nulle inconnue, nulle ignorance. Il faut les deux discours, celui analytique de l'inconnue, et celui synthétique de la construction, en lequel mon savoir est exclu.

Quelques décennies plus tard toute cette machinerie basculera. On oubliera alors les apories des anciens algébristes. Et leur grand appareillage, leurs ordres et genres des grandeurs, leurs tentatives de glisser au milieu de cet ordre celui de l'équation, deviendront incompréhensibles : « cette discipline que l'on appelle du nom d'algèbre, pourvu qu'on puisse la débarrasser des chiffres de toutes sortes et des figures inintelligibles qui l'encombrent, pour qu'elle cesse de manquer de cette clarté et cette facilité extrême que nous posons comme devant régner dans la vraie mathématique », note Descartes dans les *Regulae*¹⁸⁰. Désormais, se trouveront exclus l'un de l'autre mon savoir qui se représente et les choses que l'on représente. On se mettra à penser que la représentation qui questionne le monde ne peut coexister avec

180 Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, AT, X, 377

lui. La représentation que le mathématicien a des lignes et des figures quand il conçoit un problème de géométrie ne pourra plus alors se glisser nulle part au milieu de ces lignes et ces figures. Elle appartiendra à une autre scène, celle de l'âme et de ses propriétés. Dans le savoir du mathématicien, il y a des idées, l'idée des figures géométriques et de leurs relations. En ces idées il y a distinction et confusion, et le travail du mathématicien est de substituer aux idées encore confuses les seules idées claires et distinctes, « tellement précises et différentes de toutes les autres qu'elles ne comprennent en soi que ce qui paraît manifestement à celui qui les considère comme il faut. »¹⁸¹ Et ces idées lui permettent d'atteindre les figures, les lignes et les grandeurs jusque là inconnues, c'est-à-dire indistinctes. Ces grandeurs indistinctes, dont le problème donne manifestement les conditions à travers l'énoncé des rapports qu'elles entretiennent avec les autres, sans me permettre d'emblée de les identifier, ce sont les inconnues du problème. Et je ne fais pas de différence dans mon calcul entre les noms des inconnues et les noms des données dans la mesure où je les pense toutes, quoique plus ou moins bien. Mais entre cette pensée et les choses, il n'y a pas d'espace commun. La pensée ne pense les choses qu'en vertu de cette absence de communauté.

Ce n'est qu'au XIX^e siècle que cette exclusion prendra fin, et qu'entre ces deux versants se rétabliront un passage et une coexistence, au moment où se mettront en place les conditions nouvelles d'une pensée de la coexistence du discours et des objets du savoir dans l'algèbre et dans l'Analyse mathématique. Mais celle-ci prendra alors la forme d'une interrogation sur le symbolisme et les conditions de représentation des signes. Et s'ouvriront par là les deux voies d'un calcul symbolique, en lequel les lois portent sur les signes mêmes que manipulent les mathématiciens, et dont le sens et le lien aux objets sont suspendus ; et d'autre part d'une analyse systématique des conditions sous lesquelles une combinaison de signes a véritablement un objet. Quelles que seront alors les oppositions entre les deux courants, tous deux s'appuieront sur la même rupture : celle qui fait surgir soudain le langage du mathématicien dans son opacité à l'intérieur même de son savoir et au beau milieu de ses objets. Voilà ces signes désormais présents parmi toutes ces choses dont ils s'occupaient, les nombres et les fonctions, les figures et leurs transformations.

La première voie sera celle des algébristes anglais, et parmi eux de l'inventeur de la logique symbolique moderne, Georges Boole. Les algébristes anglais de l'école de Cambridge, Babbage, Peacock et Gregory, inventent au début du XIX^e siècle une discipline nouvelle, l'algèbre symbolique, en décidant de faire des règles de manipulation des signes, opérations et opérateurs un savoir autonome, qui ne se préoccuperait plus de leur sens et ferait d'eux des objets véritables. Boole s'appuiera sur la dissociation opérée par ces algébristes pour faire des lois qui régissent les signes non plus les lois des *objets* de ces signes, exprimées par les équations, mais des lois de la pensée dont les signes écrits sur les pages et se transformant au gré des calculs sont la manifestation visible et matérielle¹⁸². Il fera alors de l'équation non plus l'expression ou la représentation des relations entre les choses, mais la figuration sur les pages des livres de logique et d'algèbre de ces lois de la pensée, que l'équation montre en donnant à voir les signes soumis à ces lois. Il se libèrera ainsi des projets de l'âge classique d'une caractéristique universelle, et inaugurerà une dissociation nouvelle entre l'ordre de la pensée et celui des choses.

La seconde voie sera empruntée par Cauchy, dans son travail de refonte de l'Analyse : « fixer d'une manière précise, écrira-t-il, le sens des notations dont je me sers »¹⁸³ : ce qui, pour le mathématicien, n'est pas une simple exigence de précision, mais exprime la volonté de faire de l'analyse des conditions sous lesquelles les signes représentent une partie essentielle du calcul même du mathématicien. Un calcul peut s'appuyer sur des signes dont le sens a été

181 C'est (mise au pluriel), la définition cartésienne de l'idée distincte dans l'article I-45 des *Principes* (AT, IX, 44).

182 George BOOLE, *Les lois de la pensée*, traduit par Souleymane Bachir DIAGNE, Paris, France, Vrin, 1992.

183 Augustin-Louis CAUCHY, *Cours d'analyse de l'École royale polytechnique, première partie. Analyse algébrique*, Imprimerie Royale, Debure frères, 1821.

bien défini, mais déboucher à un moment sur des expressions qui n'ont plus d'objet¹⁸⁴. Une série infinie bien construite peut n'avoir aucune somme, une fonction pour certaines valeurs des variables cesse d'avoir elle-même une valeur. De telle sorte qu'il faut en permanence doubler le calcul avec les expressions algébriques d'une réflexion parallèle sur le rapport de leurs signes à leurs objets. Ce qui est pour nous aujourd'hui une évidence que nous apprenons à l'école n'en était pas pour les mathématiciens de l'âge classique, pour qui la transparence des signes excluait toute séparation entre leur analyse et de celle de leur sens. Nous devons cette exigence nouvelle à une mutation du régime des signes dont Cauchy est le témoin et le vecteur¹⁸⁵. Et à partir d'elle s'ouvrira un projet nouveau, celui de l'arithmétisation de l'Analyse.

Ainsi réapparaîtra à nouveau dans le savoir le vieux partage en lequel se débattaient les savants et les romanciers de la Renaissance : celui qui sépare la voix et le savoir, et qui oblige à faire surgir la place de celui qui parle à l'intérieur même du monde de son savoir. La question des algébristes du XVII^e siècle (comment faire du savoir partiel et imparfait du mathématicien un objet de connaissance trouvant en tant que tel sa place au milieu des objets traditionnels du géomètre, comme la voix d'un personnage dans le paysage fictionnel) ; celle des romanciers (comment le narrateur peut-il être en même temps celui qui raconte l'histoire dans le monde du lecteur et celui qui apprend cette histoire dans le monde des personnages du roman ?) ; cette question alors resurgira. Mais elle prendra cette fois une forme nouvelle. La voix de celui qui parle se tiendra désormais paisiblement au milieu de ce dont elle parle. Mais elle sera vide, chose, marque opaque déposée dont il s'agira d'interroger le sens. Elle sera la donnée brute d'une syntaxe dont il faut construire la loi et la sémantique. Et par là, elle impliquera que se creuse en dessous d'elle une nouvelle profondeur. À cette opération répondra dans la littérature un nouveau lieu pour le personnage¹⁸⁶.

LES ANGOISSES DOULOUREUSES

Alector prenait pour point de départ les fragments devenus sans ordre des romans de chevalerie. Et c'est en affirmant sa propre fictionnalité jusqu'à la contradiction que le personnage rendait à nouveau possible que soit racontée une histoire, qui relevait alors de l'ordre traditionnel de l'aventure merveilleuse : celle du chevalier Franc-Gal et son fils à la recherche l'un de l'autre. *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*¹⁸⁷, roman d'Hélisenne de Crenne paru pour la première fois en 1538, pose lui aussi la question de celui qui parle, plus de vingt ans avant le récit d'Alector. Mais il introduit l'auteur au milieu de la voix narratrice, dans une sorte de double récit dont la forme du roman de chevalerie ne constitue plus qu'un versant discordant. Les paradoxes d'Alector surviennent à un narrateur qui de l'intérieur du roman raconte une histoire secondaire, mettant en scène l'impossibilité de son propre lieu dans l'histoire. Franc-Gal ne peut occuper simultanément la place de personnage et de narrateur, mais cette impossibilité est mise en scène à l'intérieur de l'histoire principale dans son dialogue avec Croniel. C'est en tant que personnage de ce dialogue qu'il ne peut être personnage de l'histoire dont il est le narrateur, et déchaîne par sa parole les

184 Cauchy dit ainsi des expressions manipulées par les mathématiciens de son temps : « la plupart de ces formules subsistent uniquement sous certaines conditions et pour certaines valeurs des quantités qu'elles renferment. En déterminant ces conditions et ces valeurs, et en fixant d'une manière précise le sens des notations, je fais disparaître toute incertitude », *Ibid.*, p. 3.

185 Sur ces questions, voir les chapitres V et VI de Lucien VINCIGUERRA, *Langage, visibilité, différence: histoire du discours mathématique de l'âge classique au XIX^e siècle*, Paris, France, J. Vrin, 1999.

186 Là-dessus, voir l'analyse du roman de Balzac *La peau de chagrin* dans l'annexe. Sur l'apparition, au XIX^e siècle, d'une littérature de la profondeur et de l'en dessous liée aux transformations des savoirs de l'époque, on peut aussi se rapporter aux analyses de Pierre Macherey dans « Autour de Victor Hugo : figures de l'homme d'en-bas », *À quoi pense la littérature ?*, Paris, France, PUF, 1990.

187 Hélisenne de CRENNE, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, cité.

paradoxes sémantiques. Si le roman des *Angoisses douloureuses* met en scène à nouveau la fausseté de la parole du personnage, celle-ci est cette fois interrogée du point de vue d'une voix simultanément auctoriale et narratrice qui ne parvient pas à s'assurer de la sincérité des voix qu'elle fait parler. Le personnage narrateur n'est pas représenté comme narrateur-personnage d'un récit dans le récit, mais comme narrateur-auteur d'un récit qui lui-même est partie de son récit.

L'histoire est annoncée dans chaque préambule des trois parties de l'ouvrage comme écrite par Dame Hélienne, qui est en même temps un personnage de l'histoire. Le signifiant Hélienne de Crenne désigne ainsi l'auteur de l'ouvrage, qui figure à ce titre sur la page de couverture. Son nom est en même temps dans la première partie du livre celui d'une voix narratrice en première personne et qui dit raconter son histoire. Mais tandis que la narratrice de la première partie est bien Hélienne elle-même, personnage autour duquel le récit est focalisé et qui parle à la première personne, dans les deux parties suivantes, elle prête sa voix à un autre, le chevalier Guénélic. Ces deuxième et tierce parties sont ainsi présentées comme « composée[s] par dame Helisenne parlant en la personne de Guénélic »¹⁸⁸, et les histoires qu'elle raconte en cette voix sont celles de cet ami, histoires dont en tant que personnage elle ne semble cependant pouvoir avoir connaissance, puisqu'elles se déroulent en grande part loin d'elle. Le « je » du narrateur des deuxième et troisième parties désigne alors son ami Guénélic, même si les titres des différents épisodes parlent de lui à la troisième personne. Le roman s'achève par le récit de la mort de Guénélic, mais à ce roman est ajouté, après la mention de sa fin, un chapitre supplémentaire, que la voix narratrice annonce avoir été écrite par un de ses compagnons d'aventures.

Or, à l'intérieur de cette étrange structure, les trois parties développent chacune autant de récits qui relèvent de genres très différents.

Dans le premier, où Hélienne parle en son nom, le roman nous raconte l'histoire d'une femme mariée jusque là vertueuse qui s'énamoure d'un inconnu. La voix narratrice exprime les tourments de son âme et l'impossibilité en laquelle elle se trouve de résister à sa passion, tandis que les événements extérieurs du récit se réduisent à très peu de choses : les regards échangés avec l'homme inconnu, quelques lettres et paroles ambiguës, la jalousie du mari. Dans cette partie du récit, nous voilà bien alors dans une voix qui révèle son intériorité à la première personne. Mais cette voix n'est pas véritablement celle d'un personnage parmi les autres. Elle est en vérité une voix ambiguë. Elle porte une parole qui se révèle en racontant l'histoire et en se donnant pour celle de l'auteur. Elle est ainsi simulation plutôt que fiction si on reprend, comme le fait Françoise Lavocat à propos de cet ouvrage, la distinction de Käte Hamburger¹⁸⁹ : elle est la voix d'un auteur qui feint de raconter un épisode de son histoire, et non une voix racontée dans une représentation fictionnelle que l'auteur nous présente comme telle. Simulation d'un récit de soi et non histoire d'un monde et de héros fictifs, dont témoigne l'identité de l'auteur et de la narratrice.

Les historiens de la littérature se sont demandés qui se cachait sous ce nom. Depuis le début du XXe siècle, il est généralement admis qu'il s'agissait de Marguerite Briet, épouse du seigneur de Crenne, de petite noblesse. Et on a bien sûr interrogé la part d'autobiographie de ce texte. Mais quelle qu'elle soit, le récit dans sa forme est la simulation d'une autobiographie. Il joue en quelque sorte avec cette dernière afin de mettre en scène un « je » qui donne à penser au lecteur sa décision de parler de soi. L'auteur peut accéder à l'intériorité du personnage d'Hélienne parce qu'elle se donne comme la sienne. Celle-ci relève ainsi d'un récit de soi qui au XVIIe siècle a déjà une longue histoire, et trouve ses racines dans un lyrisme

188 *Ibid.*, p. 147 et 349.

189 Françoise Lavocat, « Mimésis, fiction, paradoxes », *Methodos*, 2010, n°10, mis en ligne le 27 avril 2010, consulté le 10 septembre 2013. URL : <http://methodos.revues.org/2428>. Sur la distinction entre fiction et simulation à la première personne, voir Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, traduit par Pierre CADIOT, Paris, France, Ed. du Seuil, 1986, p. 75.

médiéval bien étudié¹⁹⁰. Mais celui-ci était jusqu'alors exclusif du récit de fiction. En parlant de soi et de ses sentiments, le poète affirmait en même temps que tous ceux qu'il évoquait étaient faits de la même étoffe que lui, et qu'il avait alors d'eux la même connaissance limitée que celle que nous avons des autres dans la vie réelle. Il n'était pas alors question de se faire le narrateur de leur psyché. Peut-être s'agissait-il d'un mensonge, et ni ses sentiments ni les êtres qu'il évoquait n'existaient. Mais mensonge n'est pas fiction, et ce discours alors ne croisait pas l'univers du roman.

Or, le récit d'Hélisenne va reprendre à ce récit de soi des éléments essentiels sans pourtant relever de lui. Car si, dans la première partie de l'ouvrage, le nom d'Hélisenne a bien pour référent une voix narratrice en première personne et qui dit raconter son histoire, se confondant avec celle de l'auteur sur la première page, les titres des chapitres qui scandent le récit nous parlent d'elle à la troisième personne. Ainsi, le premier chapitre a pour titre « Commencement des angoisses amoureuses de dame Hélisenne endurées pour son ami Guénélic », et pour première phrase « Au temps que déesse Cybèle dépouilla de son glacial et gélide habit et vêtit sa verdoyante robe tapissée de diverses couleurs, je fus procréée de noblesse »¹⁹¹. Si dans le poème et l'épître qui ouvrent l'ouvrage, la troisième personne demeure compatible avec une voix auctoriale déclinant son identité, il n'en va plus de même de celle qui, au début des chapitres, nomme Hélisenne comme un tiers. Par là est mise à distance la voix narratrice. Elle est une voix dont on parle, l'objet d'un récit pour lequel il convient d'ouvrir ici et là des guillemets. Ainsi, Hélisenne est bien un personnage, héroïne de l'histoire qu'elle narre et que présente, comme en surplomb au-dessus d'elle, un autre narrateur. Et il faut imaginer entre l'auteur et le narrateur l'imperceptible différence qui ouvre la possibilité de la fiction et tient la simulation à distance.

Par ce statut ambigu, le récit d'Hélisenne brouille la frontière entre les deux et introduit dans la fiction les pouvoirs du « je » de l'auteur : une nouvelle voix à la première personne. Or, la première partie du récit est d'un bout à l'autre une exploration par la voix narratrice du contraste entre son pouvoir de parler d'elle-même, sous la forme de l'aveu et de l'interrogation de ses propres sentiments, et de son ignorance des autres, sur le mode de l'indécidabilité de leurs pensées et du sens de leurs paroles. Hélisenne parle de son amour, et ne parle que de cela. Elle l'avoue à un religieux, à son ami Guénélic, à Dieu et au lecteur, et d'abord à elle-même. Elle en parle et elle l'écrit, deux fois, d'abord dans un premier recueil découvert par son époux, ensuite à l'intérieur de la prison en laquelle elle est enfermée. Face à sa propre voix qui rapporte ses tourments, les sentiments des autres demeurent incertains et inconnaissables, cette ignorance étant en vérité le moteur de l'action elle-même. Hélisenne ne sait si l'homme qu'elle aime de cette coupable passion adultérine partage son amour. De lui elle reçoit des signes indécis, marques d'attachement ou de duplicité, d'honnêteté ou de trahison, et sa plainte a pour origine autant son ignorance que sa faute morale. Le lecteur sera alors conduit à partager avec la narratrice l'ignorance, et à la fin du premier livre il conclura comme Hélisenne à la fourberie de l'ami, dénoncé auprès d'elle par un de ses compagnons comme faux, médisant, infâme et vantard. Et le premier livre s'achève sur l'enfermement d'Hélisenne par son mari jaloux, dans une grande tour.

Mais en vérité, cette prison est le châtement que son mari lui impose, mais elle est aussi en même temps la solitude de son intériorité, qui lui barre l'accès aux esprits des autres personnages. La prison de la tour a ainsi la même valeur d'allégorie que la prison du roman de Diego de San Pedro, même si dans ce cas son sens n'est pas explicité par l'héroïne.

Ce moment de l'enfermement coïncide avec la description d'Hélisenne entreprenant d'écrire le récit que le lecteur a sous les yeux, récit qui apparaît ainsi dans l'histoire comme l'un des objets du monde fictionnel, au moment où Hélisenne s'en retire, en cette tour qui figure la solitude de la narratrice. La tour qui l'arrache à l'histoire et barre son accès aux autres

190 Voir en particulier Michel ZINK, *La Subjectivité littéraire*, cité.

191 Hélisenne de CRENNE, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, cité., p. 33.

personnages, devient en quelque sorte le lieu de dépôt du livre. À ce moment-là convergent les deux voix d'Hélisenne personnage et d'Hélisenne auteur de l'ouvrage. Celle qui écrit « subitement je donnais commencement à l'œuvre présente, estimant que ce me sera très heureux labeur »¹⁹², c'est à la fois l'héroïne du roman et la femme qui en est l'auteur.

À ce roman entrepris s'opposent les premières écritures en lesquelles Hélisenne fait l'aveu de son amour, au moment où elle est personnage, prise dans son histoire amoureuse. Au chapitre XXII, le mari d'Hélisenne la surprend tandis qu'elle est en train d'écrire une première version de histoire, et est ainsi informé de la passion qui la trouble.

« Je n'eus la considération de cacher mes écritures, par lesquelles étaient exhibées et bien amplement déclarées toutes les fortunes bénévoles et malévoles qui m'étaient advenues depuis que Cupidon avait sur moi domination et seigneurie. Et cela fut cause de ma totale ruine »¹⁹³.

Cet écrit-là, dans l'histoire et ayant pour auteur un personnage de l'histoire, n'est pas le livre des *Angoisses*. Il est un élément de l'action elle-même : sa lecture suscite la fureur de l'époux, et conduit à l'enfermement de la belle infidèle. Le livre qu'Hélisenne rédige en revanche dans la tour est celui que lit le lecteur. Le récit raconte alors son intériorité enfermée dans la « rage d'amour », impuissante à accéder en tant que personnage à l'âme des autres personnages. Sa position au moment où elle l'écrit est celle d'un auteur narrateur dont l'âme déposée dans le livre ne peut trouver sa place vis-à-vis de l'âme de ses personnages. Le premier chapitre du livre met ainsi en scène le basculement nécessaire de part et d'autre, du lieu d'un auteur parlant en son nom à celui du personnage, puis du personnage à l'auteur-narrateur qui, à partir du moment où il parle de son histoire, se trouve condamné à partager le sort qui est celui de tous ses personnages : ne pas savoir ce qu'il y a dans la tête des autres. La prison d'Hélisenne est le lieu de bascule entre des scènes incompatibles.

Le second livre en revanche est bien un récit fictionnel, qui prend cette fois la forme du roman d'aventure. Depuis ce point de vue nouveau la narratrice qui écrit semble en savoir bien plus que le personnage qu'elle incarne tout en disant « je » pour un autre, puisqu'elle parle au nom de Guénélic. On peut donc dire que ce dernier est le narrateur, mais dans la mesure où Hélisenne qui lui délègue sa voix est bien le personnage fictionnel au cœur de la première partie, elle en demeure voix narratrice d'arrière-plan plutôt que voix auctoriale se mettant en scène dans un paratexte.

Le « je » qui apparaît dès le premier chapitre de la seconde partie désigne désormais son ami Guénélic. Jusque là à peine connu d'elle et semblant jouer d'elle à sa guise, le jeune homme s'avère en réalité un héros chevaleresque sincèrement amoureux d'elle. Et le récit alors prend la forme d'un roman de chevalerie. Guénélic, qui est décrit dans la première partie comme un homme ordinaire et de plutôt basse extraction, est désormais paré des vertus chevaleresques. Lui et son ami Quézinstra combattent des brigands. Ils sont faits chevaliers. Ils tournoient vaillamment, admirés de rois et de reines, malgré la langueur et la tristesse continuelle de Guénélic loin de sa belle¹⁹⁴. Ses aventures le mènent jusqu'en Syrie, il assiège une ville, est emprisonné, libéré. Le récit est la frise de ses belles aventures comme dans les histoires anciennes, prisées plus que jamais au moment où est écrit l'ouvrage (la traduction française d'*Amadis* paraît deux ans après, en 1540, et aura un immense succès). Et dans le troisième livre qui achève le précédent, ces aventures le conduisent enfin à retrouver et libérer Hélisenne toujours captive dans sa tour.

¹⁹²*Ibid.*, p. 142.

¹⁹³*Ibid.*, p. 129.

¹⁹⁴On a parfois remarqué que Guénélic par son comportement, sa tristesse et sa mélancolie, ne témoignait pas vraiment de l'héroïsme d'un chevalier. Il garderait ainsi les traits de l'âme féminine d'Hélisenne. Mais cette faiblesse fondamentale du personnage chevaleresque n'est-elle pas dans la tradition des grandes figures du roman médiéval ? Sa distraction est-elle si différente de celle de Perceval ? Sur ce point, voir Jean-Philippe BEAULIEU, « Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les *Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », *Études françaises*, 1996, vol. 32, n° 1, p. 71.

Cette libération est précédée d'une rencontre qui est l'occasion de la communion des amants, accédant enfin sans entrave à la pensée l'un de l'autre, et s'avouant leur amour mutuel. Le « dangereux mors des langues pestifères »¹⁹⁵, les calomnies des tiers qui travestissaient les pensées de l'autre sous couvert de les faire connaître et jetaient les amants dans le doute et la suspicion, cessent alors de les séparer. Les voilà en quelque sorte promus narrateurs omniscients de leur aventure commune. Cette intériorité en laquelle Hélienne demeurait enfermée dans la première partie, et qui entravait aussi bien son existence de personnage et sa place de narratrice, cesse d'être un obstacle dressé au récit. La communion des esprits est ainsi la clé du savoir de celui qui raconte une histoire.

Mais elle est vouée à l'échec. Guénélic imagine un stratagème pour libérer sa dame. Celle-ci meurt finalement dans ses bras, reniant son amour, peu avant que lui-même à son tour ne trépasse. Et avec cette double mort, d'Hélienne puis de Guénélic, s'évaporent les rêves d'un roman des intériorités partagées.

Après la première partie, la situation de la voix narratrice devient de plus en plus intenable. Celle qui écrit le récit à partir de la deuxième partie jusqu'au moment de la mort de Guénélic à la fin de la troisième partie, c'est en effet, comme annoncé en préambule, « Dame Hélienne parlant en la personne de son ami Guénélic ». Nous avons donc, tout au long de la deuxième partie et jusqu'au troisième chapitre de la troisième, une narratrice qui, bien qu'elle demeure un personnage (puisque les épisodes prolongent la première partie, qu'il y est fait plusieurs fois allusion et que Guénélic ne songe qu'à la retrouver) se tient en retrait du roman. Elle ne devient personnage qu'à la fin de la troisième partie, sous la forme de cette rencontre et de sa libération de la tour, lorsque le personnage principal fait soudain irruption dans l'espace où elle est enfermée à écrire. Ne participant pas jusque là à l'histoire, prêtant sa voix à Guénélic en faisant de celui-ci à son tour le narrateur à la première personne de l'histoire, s'effaçant sous la voix de ce dernier, elle laisse ainsi jusque là se dérouler loin d'elle l'enchaînement des épisodes. Et tout au long de cette partie, les héros, comme dans les romans de chevalerie, ne révèlent dans leur parole rien de leurs émois, dont la voix narratrice ne peut avoir connaissance. Guénélic fait entendre sa plainte sans doute, mais celle-ci, loin d'inscrire dans le récit ses passions et ses affects, l'en absente. Parce qu'il pense à Hélienne retenue jusqu'à la fin loin de l'histoire, enfermée dans sa tour, appartenant au premier chapitre n'existant dans le second qu'au titre d'un horizon lointain, Guénélic vit jusqu'à la libération de son amour les événements dans une distraction qui n'est pas si différente de celle du Perceval dans le roman de Chrétien de Troyes. Il avance dans l'histoire en proie à une passion qui n'appartient pas à ce qui arrive, et les événements semblent ne rien susciter en lui. Redevenue enfin à la fin de l'histoire pleinement personnage, intervenant en elle, la narratrice Hélienne fait alors à nouveau entendre sa voix propre – mais à la troisième personne, puisqu'elle « parle en la personne de Guénélic » –, en rompant en même temps la solitude en laquelle elle se trouvait auparavant dans le premier livre. La narratrice paradoxale qui taisait sa propre voix parle alors comme personnage et s'échappe de sa tour. L'étrange procédé d'un double narrateur dont le premier s'affirme en cédant sa voix au second débouche alors enfin sur l'affirmation de leur intériorité partagée, dans la communion de leurs sentiments. Mais cette libération n'a lieu qu'avec leur mort en tant que personnage.

À ce moment-là, le livre des *Angoisses douloureuses* s'achève par la mort des amants et donc des deux voix narratrices : c'est le récit d'Hélienne parlant au nom de Guénélic qui narre l'événement de leur mort. Le roman se clôt donc une première fois sur une contradiction : en racontant la mort successive des deux narrateurs, il rend évidemment impossible sa propre écriture et son propre lieu à l'intérieur de son univers fictionnel, alors qu'il mettait en scène ce lieu et cette écriture. Par là, la mort du personnage-narrateur Hélienne rejoint d'une certaine manière celle du personnage fabricant de fiction Désaléthès

195 Hélienne de CRENNE, *Lesangoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, cité., p. 319.

dans le roman d'Aneau. Tous les deux meurent sous l'effet d'une contradiction sémantique, contradiction qui cette fois affecte le rapport entre ce que dit le narrateur et les conditions qui rendent possible qu'il le dise. Et comme dans *Alector* elle renvoie ce narrateur à sa position de personnage, puisque c'est en tant que personnage qu'il ne peut énoncer ce qu'il affirme comme narrateur. Mais ici, la contradiction met en scène la personne de l'auteur, puisque c'est la possibilité matérielle d'écrire le livre qui fait le paradoxe, possibilité qui relève du monde de l'auteur à proprement parler.

Cependant, l'auteur a pris soin de mettre en place un dispositif destiné à résoudre formellement le paradoxe. Cette « première fin » du roman¹⁹⁶ à la fin du chapitre XI qui clôt la troisième partie, est suivie par un chapitre supplémentaire raconté par Quézinstra, le compagnon de Guénélic, où la contradiction produite par la mort d'Hélisenne tente d'être dissipée. Dans ce dernier récit, un troisième narrateur intervient en première personne : Quézinstra, le compagnon de Guénélic, reprenant le récit au moment où il s'interrompt : la narration de Quézinstra commence à l'instant même où le roman affirme s'achever, et raconte au lecteur les instants immédiats qui font suite à la mort de Guénélic. Avec lui nous changeons de genre : nous passons du roman de chevalerie au récit merveilleux : Mercure en chevalier descend du ciel en resplendissant de lumière. « À peine ma vue le pouvait souffrir, qui me fit comprendre que telle vision n'était chose humaine mais hautaine, supernaturelle et divine »¹⁹⁷. Quézinstra est emmené au royaume de Minos. Il y visite le fleuve noir du Styx et celui de Léthé. Et il assiste au jugement des âmes d'Hélisenne et du chevalier Guénélic, qui dans une lumière éblouissante et en grande harmonie s'en vont aux Champs Élyséens.

Ce dernier récit est l'occasion de mettre en scène le roman des *Angoisses douloureuses*. Car Mercure a trouvé auprès du corps de l'héroïne un paquet bien enveloppé :

Un petit paquet couvert de soie blanche, lequel en grande promptitude il leva. Puis regarda dedans et vit que c'était un livre. Et à l'heure aucunement approché de lui, je connus, par l'intitulation, qu'en icelui étaient rédigés toutes nos entreprises et voyages. Par quoi je pus facilement comprendre que la pauvre défunte l'avait écrit après le récit que Guénélic lui en a fait¹⁹⁸.

La première partie du roman s'achevait au moment où Hélisenne isolée se mettait à l'écrire. Cette fois, voilà déjà tout écrites les deuxième et troisième parties. Et voilà sous nos yeux la matérialité solide de leurs pages, soigneusement emmaillotées. Cette présence dans l'histoire explique le régime de sa narration et le moment de son écriture. Les paradoxes alors ont bien l'air de se dissiper. Nous apprenons d'abord dans les premières lignes de ce chapitre supplémentaire qu'Hélisenne n'était pas encore morte. Elle ne meurt en vérité qu'aux premières pages du récit de Quézinstra. Et si Hélisenne a pu se faire la narratrice des aventures de Guénélic, c'est, apprend-on, qu'elle les a recueillies de sa bouche dans les courts instants où les amants sont enfin réunis. La narration se fonde sur la parole du personnage même qui raconte au narrateur son histoire, selon le plus traditionnel des procédés. Et c'est parce que ce dernier épisode a parmi ses objets le livre même qu'il achève qu'il ne peut lui appartenir. Parlant du livre des *Angoisses douloureuses*, éclairant le contexte de son écriture, il se tient au dehors de lui, après la mention de sa fin, et il est écrit par un autre, Quézinstra, dans un chapitre en trop qui est donc vis-à-vis de lui comme un métalangage, ou métatexte fictionnel.

Tout est donc pour le mieux dans le plus raisonnable des mondes. Mais cette refondation demeure incomplète. Car le roman, malgré ce dispositif, ne peut avoir été écrit par Hélisenne

196 « Fin des *Angoisses douloureuses* qui procèdent d'amour », est-il écrit à la fin du chapitre XI, *Ibid.*, p. 348.

197 *Ibid.*, p. 350.

198 *Ibid.*, p. 351.

et n'en est pas moins contradictoire et impossible. Si Hélienne revient à la vie dans les premières lignes du récit de Quézinstra, c'est pour ne rien faire d'autre que mourir à nouveau :

Mais en regardant la face d'Hélienne, grande admiration me survient, pour ce que long espace avait que je l'estimais morte, et je vis qu'elle jeta encore quelque soupir, qui fut le dernier soupir mortel¹⁹⁹.

Mais il est bien évident que la survie d'Hélienne au-delà de la mention de la fin de l'ouvrage, et son apparition vivante à l'intérieur de la narration surnuméraire, ne lèvent pas l'énigme, car l'héroïne, sans connaissance et donnée pour morte sous les yeux de Guénélic et Quézinstra, n'aurait pu rédiger les dernières pages de son livre. Ainsi, l'auteur a construit dans ce chapitre supplémentaire le dispositif susceptible de remettre en place tous les éléments de la fiction romanesque, personnage, auteur et narrateur, en retrouvant leur vraisemblance. Mais il a singulièrement placé le curseur du mécanisme en un point où il ne peut produire ses effets. Si Quézinstra avait pris le relais dans l'écriture du roman quelques pages plus tôt pour raconter la mort des deux amants, la contradiction aurait disparu. Mais ici, décalé au-delà, laissant inexplicé comment a pu s'écrire le récit de la mort de la narratrice, tout le dispositif reste vide.

Demeure en quelque sorte sa structure libérée de sa fonction. La survie d'Hélienne au-delà de la fin du roman transforme si l'on veut la contradiction sémantique en une contradiction syntaxique. Il s'agit d'une invraisemblance narrative entre deux événements incompatibles situés au même niveau du récit (l'écriture de l'histoire par Hélienne, et son état inconscient avant de mourir), et non plus un paradoxe faisant jouer la relation entre le contenu référentiel d'un système de phrases et l'existence de ce système à l'intérieur de ce contenu.

Le livre d'Hélienne de Crenne joue ainsi en quelque sorte avec tous les éléments textuels qui accompagnent le récit fictionnel et ont pour rôle de clarifier la position de l'auteur par rapport à l'ouvrage. Hélienne elle-même bascule d'un bout à l'autre du roman de la position auctoriale à celle d'un narrateur-personnage puis d'un narrateur extradiégétique, avant que ne se confondent l'ensemble de ces niveaux à la fin de l'ouvrage. Les sous-titres, les annonces s'intercalant entre les parties, la mention de la fin de l'ouvrage, et enfin cette narration supplémentaire qui raconte au lecteur la découverte du manuscrit, tout cela semble constituer par ailleurs un métatexte autour du récit. Mais bien évidemment, il n'y a là rien d'autre que des éléments supplémentaires. Tout ce qui se prétend au dehors se tient en vérité à l'intérieur. Et ainsi, l'auteur n'est qu'un narrateur fictionné, et ce dernier un personnage dont on raconte qu'il raconte son histoire. Le récit d'Hélienne de Crenne joue à faire scintiller au dehors de l'histoire des éléments qui appartiennent en vérité à l'histoire.

Mais par là, c'est la place du lecteur qui se trouve questionnée. Le voilà happé dans l'histoire par ces éléments qui se donnent comme appartenant à son monde, au monde réel où il se tient et où ses mains tournent les pages du volume qu'il lit, mais qui ne sont en vérité que des leurres tendus depuis le monde de l'histoire qu'il lit. Dans le roman d'*Alector*, le narrateur ne peut s'adresser au lecteur qu'en étant menacé d'acquiescer dans la fiction les propriétés qui sont les siennes dans le monde du lecteur. Dans le monde réel, il est un personnage de fiction et donc, en un certain sens, de l'ordre du mensonge et du faux. Dans le monde de la fiction, il doit être tenu pour un être réel, de cette réalité que personne, à l'intérieur du monde fictionnel, ne saurait mettre en doute. Dans le roman d'Aneau, son adresse au lecteur, pour qui il est le sujet d'énonciation de l'histoire, contamine son être à l'intérieur de la fiction où il est sujet d'énoncé, et le discours du vieil Aniel le tient comptable comme personnage du mensonge romanesque du narrateur fictionnel. C'est ainsi le dehors de l'histoire qui fait irruption au dedans dans un paradoxe intenable. Tout le dispositif du roman d'Hélienne joue autrement de

199 *Ibid.*, p. 349.

ce basculement de l'intérieur et de l'extérieur, en le renversant : c'est le dedans qui surgit au dehors pour attirer le lecteur au milieu des personnages de la fiction. Si Hélienne meurt deux fois, comme Désaléthès dans le roman *d'Alector*, d'abord dans les bras de son ami Guénélic, ensuite auprès de Quézinstra qui recueille son manuscrit déposé à ses pieds en même temps que son dernier souffle, c'est afin de passer du monde du personnage à celui où le lecteur pourra ouvrir le livre des *Angoisses*. Mais le geste n'en est pas moins impossible et paradoxal ici et là.

Or, si le récit fictionnel ne peut présenter au lecteur ses personnages qu'en brouillant les limites qui séparent le monde fictionnel et le monde réel, ou plutôt, puisqu'il ne s'agit pas vraiment d'un brouillage, en construisant des opérations qui font fictivement basculer de l'un à l'autre, c'est que le mode même d'existence du personnage désormais pose problème. Hélienne fait entendre sa voix, mais quelle est exactement cette voix qu'Hélienne fait entendre ? En vérité, même dans la première partie de l'ouvrage où elle parle à la première personne, sa voix n'est jamais tout à fait la sienne. Dans cette partie qui est sans doute le cœur narratif du livre, puisque c'est à elle que le titre du livre renvoie, elle semble parler en son nom. Mais elle propose au lecteur une image sans cesse altérée par d'autres personnages. Selon une figure de style familière aux auteurs de la Renaissance²⁰⁰, l'héroïne ne cesse de se chercher des modèles et des *exempla*. En proie à ses tourments elle invoque un défilé de figures héroïques célèbres afin de justifier ou régler sa conduite. Ceux auxquels elle se confie font de même, mettant en avant telle ou telle figure afin de lui offrir un modèle pour ses actions. Les fluctuations de son âme sont rythmées par ces *exempla* qui s'affrontent et lui présentent des visages contradictoires. Le prêtre auquel elle se confie invoque Pénélope, Œnone ou Lucrèce, pour l'inciter à la fidélité²⁰¹. Et Hélienne seule dresse devant elle les visages inquiétants d'Hélène ou de Guenièvre, afin de se convaincre du malheur attaché à l'infidélité. Mais l'exemplarité est toujours vouée à l'échec. Hélienne ne parviendra jamais à trouver en ces grandes figures un modèle. En s'affrontant, toutes s'annulent. Dans une belle analyse²⁰², Virginia Krause a montré comment il s'agissait par là pour l'auteur de mettre en cause la fonction traditionnelle du roman de son temps : fournir à son lecteur un idéal, se faire l'école du Devoir. Le roman met en scène l'échec de l'image édifiante des héros des anciens romans. Hélienne dans son épître dédicatoire a beau revendiquer la valeur exemplaire de son livre, le récit mine silencieusement cette revendication proclamée. Virginia Krause montre alors qu'Hélienne substitue au roman de l'exemplarité un roman de l'aveu. Et elle découvre dans les aveux de l'héroïne²⁰³ une forme singulière, bien différente de celle que mettra en œuvre, plus d'un siècle plus tard, *La Princesse de Clèves*. Les aveux d'Hélienne ne font pas

200 Sur cette question, voir EMMANUEL BOUJU, ALEXANDRE GREEN, GUIOMAR HAUTCŒUR, MARIELLE MACÉ (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2007. Dans cet ouvrage, l'article de Guiomar Hautcœur, « Un roman sans "juge" : le dialogue Cervantès-Avallaneda ou la construction d'une exemplarité quichottesque » (p. 143-155), analyse comment après la publication de la première partie de *Don Quichotte* s'est mise en place une polémique sur la nature de l'exemplarité romanesque à travers deux autres romans qui se sont présentés comme une suite de ce premier ouvrage. Alfonso Fernandez de Avallaneda écrit neuf ans après une deuxième partie du *Don Quichotte*. À travers elle, affirme Guiomar Hautcœur, l'auteur met en scène de manière allégorique le lecteur se divertissant des malheurs de Don Quichotte, afin de condamner le manque d'exemplarité du personnage de Cervantès, qui se contente d'amuser. Deux histoires secondaires au milieu du récit principal racontent la vie de personnages aux vocations pieuses détournées vers la perte, puis ramenées à Dieu, personnages qui auraient dû inspirer Don Quichotte. La deuxième partie de *Don Quichotte* écrite par Cervantès lui-même répond aux reproches implicites d'Avallaneda. Dans ce deuxième roman, personne ne peut figurer pour le héros un tel modèle exemplaire : les hommes d'Église qui l'entourent sont eux-mêmes insensés et participent à sa folie. Cervantès réplique ainsi à Avallaneda en affirmant la vanité du roman édifiant, au nom du droit à se divertir et de la tolérance nécessaire. Mais cette discussion, comme dans le roman d'Hélienne trois quarts de siècle plus tôt, ne peut se figurer dans la fiction qu'en faisant du roman lui-même une allégorie de la lecture, comme dans l'épisode des ducs, où ces derniers sont la métaphore du lecteur, et Don Quichotte celle du livre (p. 151 de l'article).

201 Hélienne de CRENNE, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, cité., p. 85.

202 « Confessions d'une héroïne romanesque : les *Angoisses douloureuses* d'Hélienne de Crenne », dans Jean-Philippe BEAULIEU et Diane DESROSNIERS-BONIN, *Hélienne de Crenne : l'écriture et ses doubles*, Paris, France, H. Champion, 2004, p. 21-34.

203 Celle-ci se confie en effet à trois reprises dans la première partie de l'ouvrage.

du roman le récit de son intériorité. Ils ne sont pas l'expression de son âme à nulle autre pareille en laquelle entre le lecteur. Ils sont contemporains de l'émergence à la Renaissance de la pratique religieuse de la confession, d'une confession qui est d'abord un lien social avant d'être la manifestation d'une psyché²⁰⁴. La tour où est enfermée Hélienne figurerait ainsi l'isolement de celle qui, refusant ce partage ou cette communication du rituel confessionnel, préfère les ténèbres du silence à la lumière de l'aveu. Mais malgré la belle subtilité d'une telle analyse, on peut lui objecter que l'enfermement d'Hélienne est le moment pour elle d'écrire son histoire, et d'en faire l'aveu public au lecteur. L'enfermement est la condition de l'aveu, et non l'effet de son refus, et l'aveu est en fin de compte l'écriture même du livre. La prison renvoie le personnage d'Hélienne à la nécessité de se tenir en dehors de l'histoire afin d'en devenir la narratrice pour un lecteur. Et les fluctuations qui révèlent son âme sont l'image en miroir de son impuissance à entrer dans celle des autres personnages : l'identification inachevée et toujours chancelante aux grandes figures historiques, romanesques ou légendaires, est l'écho de celle qui lui permettrait de connaître le désir de Guénélic, et qui dans la première partie lui est barrée à la fois en tant que narratrice et en tant que personnage. D'une certaine manière, les *exempla* qui se présentent à elle dans la première partie du livre sont les héritiers des ermites des romans de chevalerie. Ils sont là pour lui révéler son destin. Il se prétendent détenteurs de la vérité de son âme. Ils offrent à ses yeux, matérialisé en ces figures attirantes ou repoussantes, le métalangage de son existence. Mais les identifications échouent. L'exemple ne parvient plus à produire son effet. Il n'y a pas de tiers en lequel serait déposée la vérité de l'héroïne.

La deuxième partie du roman se donne alors comme cette identification même. Hélienne parlant avec la voix de Guénélic, c'est la narratrice ou l'auteur s'identifiant à son personnage, et entrant dans son âme pour nous en faire partager les pensées. Mais paradoxalement, cette psyché de Guénélic à laquelle elle accède par là n'a pas de lieu dans l'histoire qui a lieu, puisque Guénélic n'exprime jamais par sa voix que cet affect de la première partie de l'ouvrage qui demeurerait inaccessible au personnage d'Hélienne.

Ainsi, la voix en première personne de la plainte intérieure du premier livre ne nous fait accéder à l'esprit de l'héroïne que sous la forme de l'imitation, en convoquant perpétuellement d'autres voix pour dire qui elle est. Ses atermoiements et ses doutes ne sont pas alors la forme sous laquelle se révèle sa psyché, mais l'indice de son impossibilité à y accéder. Le « tu es » qui révélait jusqu'alors son être à chacun est désormais silencieux. Hélienne ne peut plus espérer rencontrer des ermites et des mages qui pourraient lui dire à la fois ce qui la fait agir, la source de son péché, et la vérité des sentiments de celui qu'elle aime. L'autre demeure duplice, ambigu et trompeur. L'ami qu'elle interroge calomnie celui qu'elle aime. Les héros qu'elle invoque, et que les autres élèvent devant elle comme autant d'effigies, demeurent obstinément muets. L'âme alors est dans un réduit. Elle apparaît sur scène sous une forme toujours inadéquate, divisée en autant d'images faisant voir en elles leur fausseté et leur irréalité. La psyché ne peut plus appartenir à l'histoire qui lui arrive.

INTERLUDE PASTORAL

Les romans d'*Alector* et des *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* sont des romans exceptionnels. D'une certaine manière ils sont des méta-romans. Les romanciers du XVI^e siècle découvrent des problèmes qui ne se posaient pas quelques décennies auparavant : celui du caractère indéfinissable du lieu du narrateur par rapport au monde qu'il narre et à la

204 Virginia Krause fait remarquer que coexistent au XVI^e siècle des formes publiques et privées du rituel de la confession.

Le dispositif du confessionnel, avec l'idée d'un face-à-face du confesseur et du confessé en un espace clos, ne se généralisera précisément que pendant la deuxième moitié du siècle.

place du lecteur ; celui de la nature de la parole du personnage en tant qu'elle est en même temps appartenance de l'histoire et fragment du discours qui raconte l'histoire. Ces problèmes suscitent des troubles, ils empêchent le déroulement naturel d'une histoire, ils font obstacle à l'existence sereine des personnages dans le monde fictionnel, et donnent à leur présence dans la fiction une existence vacillante. Nos deux romans en font le constat, et prennent en quelque sorte pour objet les problèmes rencontrés par les romanciers de leur temps. Par là, ils se tiennent de biais par rapport aux techniques romanesques du XVI^e siècle, afin d'en faire voir des rouages et des ressorts qui devraient être inapparents. Mais ils ne peuvent le faire qu'en faisant briller des possibilités narratives qui n'ont d'existence que paradoxale. Les modes narratifs qu'ils décrivent relèvent de l'impossible.

Ces méta-romans sont les contemporains de nouvelles formes romanesques. Les romans de chevalerie sont encore très populaires tout au long du XVI^e siècle. Le roman d'*Amadis*, celui de *La prison d'amour*, nous ont montré comment sous la structure ancienne des aventures du chevalier se met en place un nouveau rapport du personnage à sa parole. Ce que dit le héros existe en un lieu double, à la fois celui des choses dites par la voix narratrice et celui de sa propre psyché manifestée par sa parole. Sa voix pointe vers ce double lieu, sous une forme encore ambiguë et paradoxale, dans un vacillement de l'un à l'autre. Les deux romans d'Aneau et d'Hélisenne de Crenne font en quelque sorte le constat de ce paradoxe, et de la fragilité des anciens dispositifs. Les romans sentimentaux du XVI^e siècle, ou plutôt l'inflexion du roman de chevalerie vers les thèmes sentimentaux, sont liés très profondément à ces transformations.

Mais le XVI^e siècle est en même temps le moment d'apparition d'une toute nouvelle forme, celle du roman pastoral. Né en Italie et peu de temps après en Espagne, apparaissant en France dans la deuxième moitié du siècle, il relève d'une autre tradition que celle du roman de chevalerie, puisqu'il trouve son origine dans les romans grecs de la période alexandrine. Et d'une certaine manière, il ne s'installe pas sans mal dans la structure romanesque. Le récit pastoral, mettant en œuvre des personnages à l'identité incertaine, racontant une conversation qui n'est interrompue par aucun enchaînement d'actions ni aucune péripétie, n'a pas grand-chose des traits essentiels qui caractérisent le roman. Il ne s'y passe rien, ou presque. Le monde fictionnel n'y entretient pas avec son auteur la même distance. Le « romanesque » est d'abord étranger au récit pastoral et lui vient tardivement du dehors.

Dans *Arcadies malheureuses*²⁰⁵, Françoise Lavocat a analysé, dans les romans pastoraux italiens d'inspiration sannazarienne au XVI^e siècle, les confusions du narrateur, de l'auteur et du personnage. La voix narratrice à la première personne y est alors l'occasion d'une exposition autobiographique de l'auteur. Déjà, en 1504, dans l'*Arcadia* de Sannazar, le narrateur à la première personne révèle son identité sous le double nom de Sincero et de Sannazaro, et donc sous le nom de l'auteur. Les autres personnages sont aussi, d'une manière toujours partielle et ambiguë, des aspects allégoriques du narrateur, multiplié en quelque sorte entre les différentes voix du récit. Mais il n'y a pas moins entre toutes ces voix un écart ou un jeu qui empêche de voir dans ces récits les fragments d'un autobiographie : « on voit, écrit Françoise Lavocat, que la complexité et l'ambiguïté de ce dispositif rendent évidemment impossible l'analyse de ce passage [moment de l'*Arcadia* où le narrateur révèle son double nom qui le lie à l'auteur] comme un "pacte autobiographique" au sens moderne »²⁰⁶. Entre les trois instances de l'auteur, du narrateur et du personnage, la confusion n'est pas une identité, mais un trouble et une ambiguïté. Ce trouble empêche une séparation des trois ordres « fondatrice du roman moderne »²⁰⁷, mais il rend en même temps possible la dispersion d'une voix auctoriale exprimant sa subjectivité dans une multiplicité d'autres voix.

205 Françoise LAVOCAT, *Arcadies malheureuses: aux origines du roman moderne*, Paris, France, H. Champion, 1998.

206 *Ibid.*, p. 40.

207 *Ibid.*, p. 51.

À l'orée du XVIIe siècle, en revanche, il semble que nos bergers, tel Don Quichotte, ignorent qu'une nouvelle frontière entre le réel et la littérature est en train de se déplacer. La révolution introduite par Sannazar, c'est-à-dire l'évolution du genre pastoral vers le roman grâce au jaillissement et à la prépondérance d'une première personne du singulier, reste inaboutie : il apparaît en effet, comme le suggèrent les grands romans pastoraux espagnols de la fin du XVIe siècle, que cette première personne du singulier doit s'effacer pour que puissent se dégager les potentialités narratives du roman pastoral²⁰⁸.

Le roman pastoral espagnol libèrera progressivement la possibilité de développement du romanesque et de la fiction, en faisant de l'espace de l'Arcadie un lieu d'intrigues et de péripéties, et en chassant en partie l'auteur de la scène. Mais il ne se dégagera pas pour autant d'un modèle allégorique, en lequel les personnages demeurent des représentations de l'auteur. C'est encore à ce titre qu'il peut les faire parler et ouvrir un accès à leur psyché.

Or, cette relation complexe entre auteur, narrateur et personnage conduit à mettre en place un mode d'existence du personnage qui ne fait pas tout à fait de celui-ci un être réel dans un monde fictionnel, c'est-à-dire un objet du monde fictionnel qui à l'intérieur de ce dernier relève de l'ordre du réel, contrairement aux croyances des personnages, au contenu des images et des peintures décrites par le narrateur, aux hypothèses et possibilités non réalisées dans la diégèse, aux rêves et aux objets imaginaires qui peuvent intervenir dans le récit. Le personnage garde des traits de sa nature fictionnelle à l'intérieur du monde fictionnel. Il n'est pas tel seulement du dehors du roman, mais en son sein, sous le visage que la description du narrateur présente au lecteur. Il devient d'une certaine manière une image dans l'histoire. Comme Désaléthès qui garde comme personnage sa nature de porteur de mensonge qui est la sienne en tant que narrateur, le personnage du récit pastoral conserve dans l'histoire une part de sa nature fictionnelle. Ce qui éclatera et sera mis en scène au grand jour, au tout début du XVIIe siècle, dans un roman en lequel se reconfigurera pour un temps cette relation des trois instances romanesques jusqu'alors en crise : *L'Astrée*.

208 *Ibid.*, p. 57.

Clôture des images

PERSPECTIVE 2 : VIGNOLE, L'IMAGE PARTOUT DANS L'IMAGE

Mais c'est là encore en confrontant ces dispositifs dans la littérature et la science que leur mécanisme et leurs effets apparaîtront le plus clairement. Dans la théorie de la perspective se trouve mis en jeu l'être historique des images. Et sa double nature à la fois rhétorique et technique conduit le récit des traités de perspective à faire voir comment, à une certaine époque, est pensé le lieu des images. Le traité de perspective de Stevin nous a montré l'image ayant perdu la relation de communauté qu'elle entretenait avec les choses, et cependant toujours liée à elles, dans un dispositif aussi paradoxal que celui du narrateur dans sa double relation aux personnages et au lecteur : l'image dans sa construction appartenant de part en part au monde qu'elle vise à représenter, à condition de se dissimuler comme image ; l'image surgissant comme représentation, à condition de s'exclure de ce monde qu'elle représente et de se donner comme faite d'une autre nature, et liée cependant à lui par une inarrachable charnière. Par là, le traité faisait en somme apparaître autour de l'image en peinture le paradoxe métalinguistique du narrateur-personnage dans sa double appartenance au monde du lecteur et à celui de la fiction.

Mais ce statut du narrateur contamine celui des personnages. Ces différentes voix que le roman décrit comme sortant des corps des personnages de son histoire, voilà qu'elles ajoutent à cette histoire de nouvelles phrases, et que celles-ci lui appartiennent non seulement comme lui appartiennent ces mêmes corps et ces événements qu'elle raconte, mais comme toutes les autres phrases du récit qui raconte. Elles aussi sont à la fois du côté de ce qui est dit et de ce qui dit, du narré et de la narration. Le roman les présente comme il rend présents les personnages et les péripéties. Il raconte l'événement de leur profération, et d'une certaine manière il le nomme et il le décrit en nous le mettant sous les yeux. Mais ces choses dites vers lesquelles il pointe, il les dit en même temps au lecteur. Et par là elles s'ajoutent à l'histoire, et les propos du chevalier se retrouvent aux côtés de ceux du narrateur, appartenant de part en part aux phrases mêmes du roman. La pluralité des voix romanesques donne ainsi à ces phrases un statut incertain et toujours prêt à basculer. Les guillemets invisibles entre lesquels elles se glissent sont toujours prêts à s'effacer.

Les personnages alors acquièrent eux-mêmes un statut incertain dans l'histoire. À l'intérieur de la diégèse, ils gardent des traits que leur voix tient de son rapport au lecteur et du fait que c'est aussi à lui qu'elle parle. Paroles de fiction pour le lecteur, ils deviennent eux-mêmes fictions dans l'univers fictionnel. Et ils courent alors le risque de n'être plus que des images d'eux-mêmes. Hélisenne, en tentant de donner à la voix du personnage le pouvoir de la voix auctoriale parlant depuis le monde réel, se perdait au contraire dans un univers mouvant d'images et d'*exempla* au milieu desquelles elle ne pouvait se reconnaître.

Ainsi, le nouage précaire qui tenait ensemble le dispositif narratif se défait au XVI^e siècle. Autour de ce nœud défait coexistent alors, dans un espace où ils ne sont pas encore partagés, la représentation et ce qu'elle représente, comme dans la fabrication de la peinture coexistent

l'image et ce dont elle est l'image. Un nouvel agencement, au XVII^e siècle, les séparera. Et l'effet de cette séparation, ce sera l'âme de l'âge classique, et l'apparition de sa voix, sa voix intérieure qui ouvre sur une scène irréductible, et sur un monde aux propriétés nouvelles.

Au *Quattrocento* la technique de la perspective s'appuyait essentiellement sur deux systèmes de règles, dont le sens se transforme progressivement tout au long de la Renaissance.

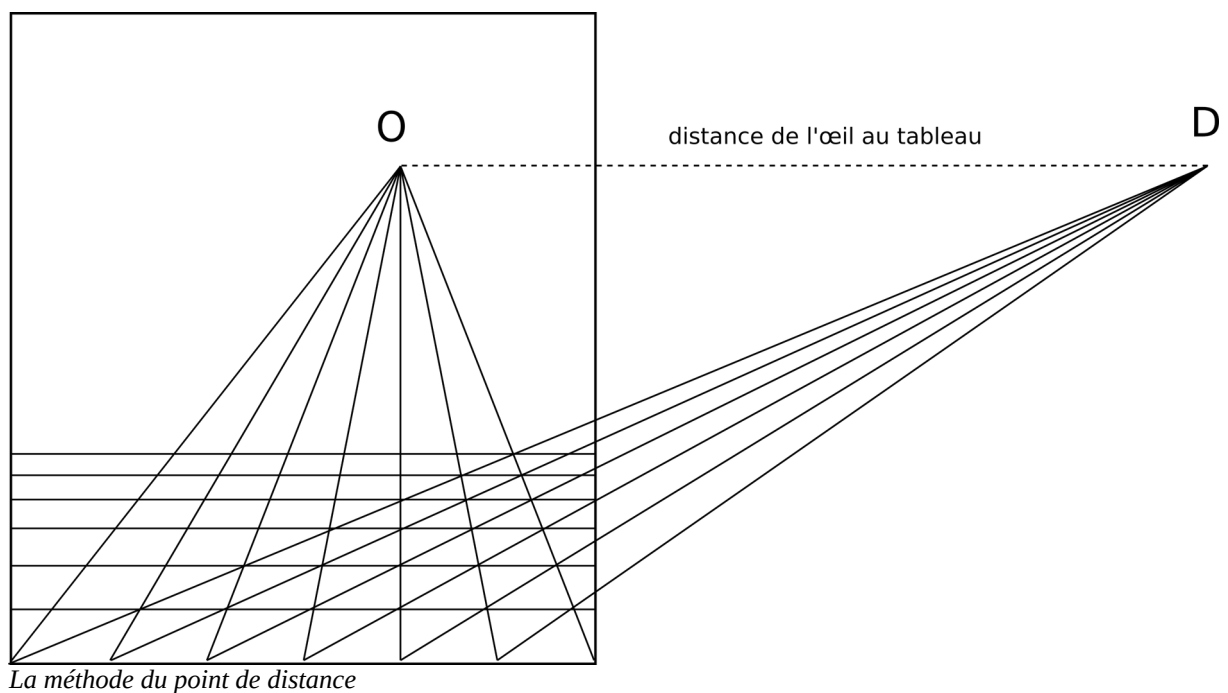
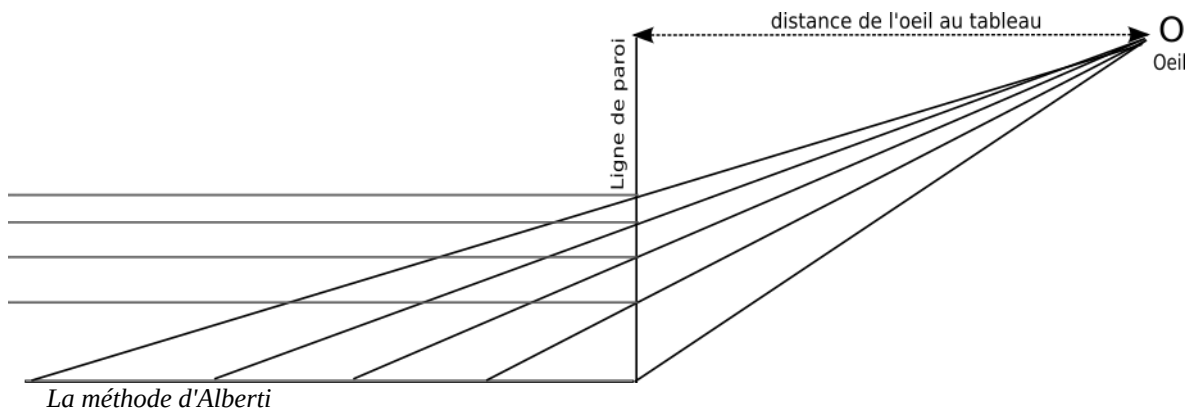
Dans le premier, le peintre devait d'abord imaginer un dallage sur le sol dans l'espace qu'il voulait peindre, et il lui fallait alors entreprendre de le figurer sur l'image. La représentation de ce dallage de base donnait ensuite, plus ou moins rigoureusement, la situation de toutes les autres figures. De ce dallage il est facile de représenter les lignes perpendiculaires au tableau, et qui dans le tableau convergent vers le point de fuite, projection sur le tableau de l'œil du spectateur. Mais la difficulté était de figurer la hauteur dans l'image des lignes du dallage parallèles au tableau, l'étagement des transversales. Celles-ci ne pouvaient dépasser la hauteur de la ligne horizontale passant par le point de fuite, ou ligne d'horizon. La distance entre deux lignes successives devait bien sûr se réduire au fur et à mesure que, en montant vers la ligne d'horizon elles représentaient des lignes plus éloignées. Mais dans quelle proportion ? À ce problème, les peintres ont donné plusieurs solutions.

Dans le second système, plus général, mais plus fastidieux, dit ultérieurement par plan et élévation, la représentation de chaque objet ne s'appuyait pas sur sa place sur un tel dallage de base. Elle était construite à partir de sa double projection parallèle sur un plan horizontal et sur un plan vertical. Privilégiée par les architectes, elle était peu goûtée des peintres, bien que Piero della Francesca en ait fait usage dans la troisième partie de son *De prospectiva pingendi*²⁰⁹.

Dans le premier système, donc, le problème de la réduction des transversales donnait lieu à plusieurs procédés parvenant au même résultat. Le premier est décrit par Léon Battista Alberti au premier livre du *De pictura*²¹⁰. Un autre, plus tardif, connu sous le nom de méthode du point de distance, sera privilégié par les peintres flamands. Dans la méthode d'Alberti, les raccourcis perspectifs sont obtenus en représentant le dispositif perspectif de profil avec la place de l'œil, la section du tableau et la ligne horizontale du dallage de base. On trace ensuite les lignes droites allant de l'œil aux différentes divisions du dallage de base. La hauteur de l'intersection de ces lignes avec la section du tableau donne les différentes hauteurs des lignes transversales du dallage sur le tableau. En combinant ces lignes horizontales avec les lignes convergeant vers le point de fuite, on obtenait l'image complète du dallage. Le schéma de la construction donnait ainsi à une part de l'image un double sens, puisque la partie gauche représentait à la fois : l'espace en coupe en lequel les lignes du regard allaient atteindre, une fois traversée la section du tableau au milieu, les différents points du dallage ; et la surface du tableau sur lequel tracer les transversales, et sur lequel il n'y avait ensuite qu'à figurer le point de fuite et les lignes qui y concourent afin d'avoir la représentation du dallage. Même s'il était aussi possible de reporter sur une feuille à part les hauteurs des transversales, et d'y construire alors la représentation du dallage.

209 PIERO DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture : Ms Parmensis 1576*, traduit par Jean-Pierre LE GOFF, Paris, France, In Medias Res, 1998.

210 LEON BATTISTA ALBERTI, *De la peinture (1435)*, cité.



La méthode du point de distance demandait que soit tracé sur le plan du tableau, en même temps que le point de fuite (point principal), un point abstrait situé à la même hauteur, et à une distance de ce dernier égale à celle de l'œil du spectateur au tableau : le point de distance. Par ce point, la distance réelle de l'œil au tableau était ainsi reportée dans l'espace où se construisait le tableau et faisait irruption en lui. Mais alors la section du tableau n'avait pas à être tracée à côté de l'image. Dans la méthode du point de distance, il n'y a nulle part de « ligne de paroi », verticale représentant cette section du tableau. Et le point de distance lui-même n'est pas la place d'un œil voyant. Il est un simple point géométrique vers lequel convergent sur l'image les diagonales, c'est-à-dire les lignes horizontales du dallage de base formant un angle de 45 degrés avec le plan vertical du tableau. Il n'a ainsi aucune signification dans le dispositif de la vision, où se situent l'un par rapport à l'autre l'œil du spectateur, le tableau et la chose. Mais comme dans la méthode d'Alberti, il permet de reporter la hauteur sur le tableau des lignes du dallage parallèles au tableau, et ainsi de régler l'étagement de la profondeur dans l'image.

L'architecte italien Jacopo Barozzi da Vignola n'a pas eu en matière de perspective l'inventivité et la subtilité technique d'un Stevin. Mais il a codifié les règles de la perspective sous une forme qui sera longtemps tenue pour canonique. Le traité publié par le mathématicien Egnatio Danti à partir des notes de l'architecte²¹¹ aura un retentissement qui s'étendra jusqu'à l'âge classique. Dans l'ouvrage, la « seconde règle de Vignole » donne une solution au problème des transversales, qui s'inspire de celle d'Alberti et du point de distance. Mais Vignole mêle les deux techniques, en faisant de la méthode du point de distance une généralisation et une pluralisation de la méthode albertienne, et en interprétant le procédé à partir des principes de cette dernière. Le point de distance devient lui-même un point de vue, place pour un regard voyant. Dans l'illustration de la page 316 en laquelle il figure sa méthode, le point de distance H, sur la même ligne horizontale que le point de fuite G, se tient dans l'œil d'un homme qui regarde. Et ce que regarde cet homme, et que les rayons fichés dans sa pupille traversent à leur autre bout, c'est bien la section d'un tableau, sous la forme de la ligne GC, à l'autre bout de l'image. La ligne qui tombe à la verticale du point de fuite joue le rôle albertien de la ligne de paroi, à partir de laquelle se trace la représentation en raccourci du carré de base, et la réduction des transversales. Mais cette section du tableau n'est en réalité qu'une parmi plusieurs autres. Car, explique l'architecte, les hauteurs des transversales seront données en même temps au moyen de n'importe laquelle des lignes obliques issues du point de fuite, chacune d'entre elles pouvant en vérité se comprendre à son tour comme une section du tableau vu de profil. Dans l'illustration de la page 316, le raccourci de la ligne BC est produit comme C1 à partir de la ligne de paroi verticale. Mais il peut aussi bien être produit à partir de CD comme D2 par une autre ligne de paroi, la ligne GD, ou à partir de DE comme E3 par la ligne de paroi GE : C1, D2, E3 donnant la même hauteur sur le tableau.

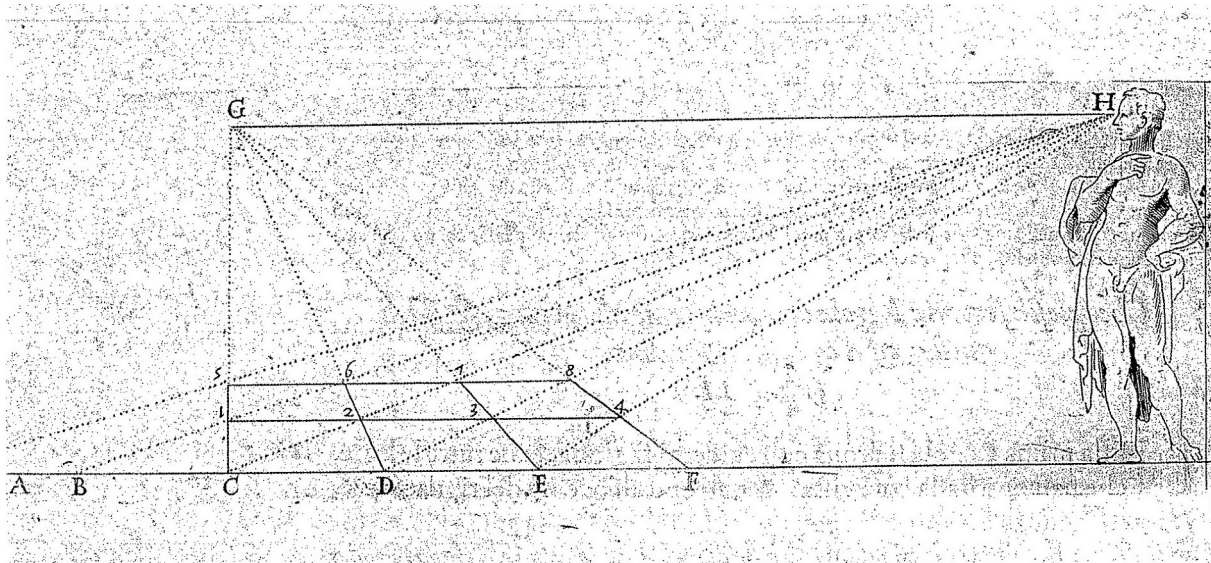


Illustration p. 316.

Étrange interprétation de la méthode du point de distance. Le tableau se fabrique à partir d'une série d'autres représentations picturales, autant de lignes convergeant vers le point de fuite, autant de tableaux. En rassemblant tous ces tableaux vus de profil, on découvre l'image figurée en un seul vu de face, et sur le dispositif se dessine la représentation unique. C'est en multipliant la représentation qu'on la fabrique une et toute entière. L'image picturale nait du

211 Egnatio DANTI, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole*, 1583, traduit par Pascal DUBOURG GLATIGNY, Paris, France, CNRS, 2003. Le texte sera toujours cité dans cette traduction.

rassemblement d'une série d'images partielles et tronquées, la série des représentants juxtaposés du tableau, de plus en plus inclinés :

Non seulement on peut former une section avec ladite ligne de paroi qui forme un angle droit avec la ligne du plan, mais on peut aussi former une section avec toute autre ligne, même si elle ne forme pas un angle droit, pourvu qu'elle provienne du point de vue, et celle-ci donnera les mêmes raccourcis que l'intersection avec la paroi²¹².

Juste en face de l'œil se projette le point de fuite. Les sections rassemblées, désormais, sont les perpendiculaires ou les « fuyantes » du dallage. Voilà le point G, premier centre, et sur l'image le premier rayonnement. Sur la gravure, à côté de cet œil, et comme s'il sortait à l'instant de la marge du livre, il y a l'homme qui regarde, debout et à peine vêtu comme une statue de marbre à l'antique. Ce deuxième homme est un intrus qui vient brouiller le face-à-face de l'image et du spectateur. Mais c'est par cet intrus souverain que l'image s'est faite. Son œil de biais a transformé les lignes en autant de tableaux, et par lui s'est tracée la bonne image. Ainsi, cet homme en trop à côté de l'image est la trace du moment où l'image se fabrique à partir d'un regard qui se tient sur le plan même de l'image, ou plutôt sur ce plan qui deviendra ensuite l'image. Maintenant, il lui faut s'écarter et sortir de la page. Le spectateur alors bascule, et la représentation commence.

Telle est la mise en scène de la « deuxième règle ». Mais c'est une semblable opération qui a lieu chez Vignole au moment de l'énoncé de sa « première règle ». Celle-ci est pour lui au fondement de la représentation perspective, mettant en jeu le plan et l'élévation des choses. La méthode de représentation perspective dite par plan et élévation est sans doute une des premières techniques de construction de l'espace perspectif. Elle a peut-être été celle de Brunelleschi dans son expérimentation mémorable au début du quinzième siècle. Et dans la deuxième moitié de ce siècle, Piero della Francesca en donne une description détaillée à la troisième partie du *De prospectiva pingendi*²¹³. Elle conduit à construire la représentation de chaque point sur le tableau à partir du repérage de sa hauteur dans l'espace par rapport à un plan fixe horizontal (l'« élévation ») et de sa projection sur ce plan (le « plan », au sens le plus traditionnel du mot en architecture). Mais cette méthode au *Quattrocento* demeurerait une technique laborieuse et en vérité secondaire. Les peintres la réservaient plutôt aux cas où les formes à représenter, mal géométrisables, exigeaient qu'on procède point par point. Telle est ainsi la place du procédé dans le traité de Piero, relégué en troisième partie de l'ouvrage. Les peintres lui préféreraient alors les techniques qui construisaient le carré de base à partir de la distance du spectateur au tableau, ou la méthode du point de distance.

Au XVI^e siècle, elle passe désormais pour le fondement de la méthode perspective. Mais elle change en même temps profondément de sens dans sa technique même. Chez Piero della Francesca, elle mettait en place concrètement un système de règles qui permettaient au peintre de reporter sur la peinture les mesures mêmes des choses. La représentation se construisait en déplaçant ces règles, petits bouts de bois qui devaient transporter les mesures depuis les choses jusqu'au tableau. Elle s'appuyait ainsi sur un passage qui allait de la chose à sa mesure, de la mesure à l'image, sur laquelle se déposaient l'une après l'autre ces menues appartenances des choses. La construction obligeait ainsi à penser le lieu commun des choses et des images.

Chez Vignole à la fin du XVI^e siècle, la méthode conduit en revanche à un éclatement de la chose, qui s'efface en partie de la scène où se fait la construction de l'image, de sorte que le dispositif perspectif fait obstacle à leur coexistence, en mêlant en même temps dans la figuration du procédé des systèmes de représentation différents : la représentation en plan qui donne la projection de la chose sur un plan horizontal ; la représentation en élévation qui

212 *Ibid.*, p. 315.

213 PIERO DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture*, cité.

donne son profil vertical. La construction devient l'effet d'un ensemble limité de données premières à partir desquelles sont figurées, sur le schéma de la construction, une pluralité de représentations distinctes.

Telle est la règle qu'Egnatio Danti, transcripteur et commentateur du texte canonique de Vignole, nomme « première règle ». En elle sont reportées une série bien codifiée de mesures de l'espace des choses, qui donnent les conditions exhaustives de la représentation de peinture. Egnatio Danti cite ainsi la liste que donne Vignole des « cinq éléments », liste que Danti commente ensuite longuement :

1. À quelle distance nous voulons être de la paroi ;
2. À quelle hauteur nous voulons être au-dessous ou au-dessus de la chose vue ;
3. À quelle distance nous voulons être de face ou de côté ;
4. À quelle distance nous voulons faire paraître la chose au-delà de la paroi ;
5. Les dimensions que nous voulons donner à la chose vue.²¹⁴

Ces éléments sont, comme le commente aussitôt Danti, « les choses que [le peintre] doit considérer en premier », mais aussi celles « qui composent toutes les perspectives ». Elles sont en même temps les premières connaissances et ce qui constitue la source et le principe du tableau, dont les lignes sont échafaudées tout entières sur elles. Elles conduisent à autant de grandeurs que le peintre devra reporter sur le schéma de la construction. Elles donneront la place des projections de l'œil sur le plan et l'élévation, et ses relations avec les deux sections du tableau de la chose projetées dans ces plans. Elles conduisent à la détermination sur le tableau de la « ligne horizontale », limite tracée sur l'image entre ce qui peut et ne peut pas être vu par le spectateur de la scène représentée dans l'image²¹⁵. En elles se rassemblent tout ce à partir de quoi se construit la représentation de la chose. Mais du dispositif désormais la chose s'est d'une certaine manière retirée. Ce n'est plus elle qui fait irruption tout à coup sur la scène de la représentation, à la manière de ces lignes que les théoriciens du *Quattrocento* tiraient sans équivoque de la chose au tableau pour en produire les mesures. La première règle de Vignole arrache les cinq mesures fondamentales pour les rassembler dans un espace séparé. Les « éléments » avec lesquels le peintre compose l'image sont encore ceux des choses. Il y a sur la page où est décrite la construction la vraie distance de l'œil au tableau, la vraie hauteur des sommets et arêtes de la chose, et celle véritable encore de l'œil au-dessus de la chose. Mais ces grandeurs véritables extraites du monde des choses sont d'emblée, à l'origine de la construction, rassemblées en autant d'autres représentations à partir desquelles est fabriquée l'image.

Le spectacle se déploie selon un rituel bien réglé qui est le même pour toutes les constructions successives à travers lesquelles Vignole expose sa méthode, depuis le premier exemple de la fabrique de l'image d'un cube²¹⁶ puis celle d'une suite de carrés de base²¹⁷, d'un octogone²¹⁸, d'un polygone quelconque, jusqu'à l'image enfin de la colonne évidée qui clôt les analyses de la première règle dans un exercice de virtuosité²¹⁹.

À la page 254, une figure en donne l'illustration la plus simple.

214Egnatio DANTI, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole, 1583, cité.*, p. 245.

215« Définition huitième. La ligne horizontale est celle qui, dans la perspective étant au niveau de l'œil, marque le terme de notre vue », Egnatio DANTI, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole, 1583, cité.* Sur ce statut de la ligne d'horizon et sur les différents concepts d'horizon chez Vignole, voir Céline FLÉCHEUX, *L'horizon: des traités de perspective au land art*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 73-76. Céline Flécheux analyse la manière dont Vignole s'efforce de représenter la perspective en perspective, en particulier dans une illustration page 326 du traité.

216Egnatio DANTI, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole, 1583, cité.*, p. 246.

217 *Ibid.*, p. 254.

218 *Ibid.*, p. 268.

219 *Ibid.*, p. 277.

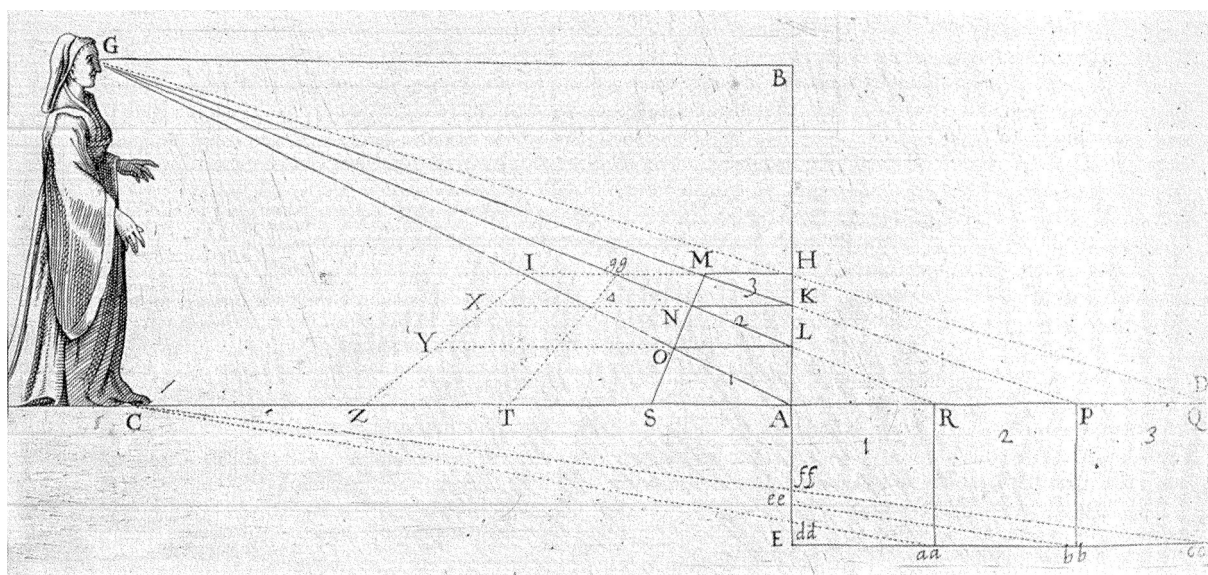


Illustration p. 254.

Elle figure la construction de l'image d'une série de carrés de base. La page est divisée par deux lignes BE et CD qui se croisent à angle droit et la partagent en quatre régions inégales. L'image produite en perspective apparaît, au terme de la construction, dans la zone en haut à gauche. À son extrême opposé, en bas et à droite de la page, figure quelque chose qui semble bien être son origine, la chose à peindre : la suite de trois carrés qu'il s'agit de représenter, présente comme en personne. Mais celle-ci n'apparaît que dans le cas particulier où cette chose à peindre est une surface horizontale. On la retrouvera lorsqu'il faudra figurer un hexagone ou un cercle. Mais la première et la dernière illustrations aux pages 246 et 277, celles du cube et de la colonne, qui surveillent et encadrent en quelque sorte toutes les autres, nous montrent qu'il n'en est rien : la chose manque, elle n'est nulle part. Dans ce quartier inférieur, il n'y a rien que son plan, et si l'on croit ici et là y voir la chose à reproduire, c'est que le plan évidemment se confond avec elle dans le cas particulier d'une figure horizontale.

En vérité la ligne horizontale sépare deux représentations. En haut, c'est l'élévation. Le point G donne à voir la bonne hauteur et distance du lieu de l'œil du spectateur. La ligne AB figure ce qui sera pour lui la section du tableau, projeté sur le plan vertical qui lui est orthogonal. Plus à droite encore, les lignes horizontales AR, RP, PQ sont en réalité l'élévation des trois carrés de base. Non pas, pour l'instant, le côté de ces carrés, mais leur projection sur le même plan vertical. Dans cette illustration, la projection n'est rien qu'un segment de la ligne horizontale de division. Mais dans le cas du cube et de la colonne, elle sera une figure plane et dressée au-dessus. Les intersections des lignes joignant l'œil G aux points A, R, P, et Q donneront dans tous les cas les hauteurs de leur image sur le tableau.

En bas, sous la ligne de division, c'est donc le plan, en lequel les choses à nouveau se projettent. Tandis qu'en haut figuraient les hauteurs des choses, de sorte que si l'on veut le spectateur devait penser qu'il regardait la scène de côté par un regard horizontal²²⁰, il faut maintenant basculer à la perpendiculaire. En bas, nous regardons d'en haut le plan horizontal des choses, de l'œil et du tableau. Et dans cet espace d'en-bas la scène se répète. En C est tracé à nouveau le lieu de l'œil du spectateur son emplacement projeté sur le plan horizontal. La ligne AE, qui semble prolonger la hauteur AB du tableau, est en réalité la ligne horizontale qui en figure la largeur. À droite, il y a donc le plan des trois carrés. Les intersections sur AE des lignes allant de l'œil C aux angles des carrés aa, bb, cc, donneront la largeur sur le tableau

220 Mais l'élévation est bien sûr une représentation abstraite et non illusionniste.

des images des côtés des carrés parallèles au tableau, Add, Aee et Aff. En haut de la représentation, on obtient donc les hauteurs des images des carrés, et en bas leurs largeurs.

Étrange scène cependant, en laquelle le maître a fait coexister des choses disparates. En dessinant la largeur du tableau dans le prolongement de sa hauteur, d'abord. Mais aussi en confondant dans un seul trait l'élévation ARPQ des carrés et un côté de leur plan, dans le prolongement de la ligne de base. Il a ainsi installé entre les deux représentations une sorte de ligne indiscernable qui fait charnière entre les deux et laisse le regard pivoter.

Entre le haut et le bas, le plan et l'élévation, il y a par ailleurs une égalité de statut. Les deux jouent dans la construction un rôle symétrique. En haut comme en bas on ne trouve en vérité rien d'autre qu'un ensemble de repérages semblables à ceux que tracent les architectes sur leurs plans, et qui ne prétendent pas faire illusion, mais simplement recenser les grandeurs des choses à figurer : le plan et l'élévation sont des représentations abstraites de la chose, indiquant les mesures du corps à peindre sans le donner à voir d'une manière illusionniste. Mais tandis que le plan en bas semble parfois montrer la chose même, et acquérir ainsi un privilège injustifié, c'est en revanche en haut que va en fin de compte se fabriquer l'image.

L'essentiel en effet reste à faire. Il faut encore rassembler les mesures, les hauteurs et largeurs que le procédé a produites, afin de faire voir l'image, et avec elle la représentation de peinture. Or c'est en haut seulement et toujours, à gauche de la ligne du tableau, que Vignole choisit de faire voir l'image. Le spectateur se tenait jusque là devant un spectacle en lequel il n'y avait en théorie rien qui se donne à voir comme une chose pour son regard. Lui-même spectateur était figuré dédoublé suivant les deux mesures de son œil : celle en haut qui marquait sa hauteur – le point G, et la seconde en bas qui venait figurer sa place en face du tableau, plus ou moins décalée sur le côté par rapport à lui – le point C. Désormais ce double spectateur fictif et abstrait d'un spectacle lui-même abstrait, le voilà qui bascule à la perpendiculaire de la leçon de perspective, voilà qu'il se confond avec notre regard devant la leçon même. Et en cette leçon surgit l'image de la chose à peindre, la représentation, et nous voyons la chose. C'est, en haut à gauche, dans l'illustration de la page 254, la rangée des trois carrés sur le sol, que nous voyons fuir devant nous en MHAS. C'est au même lieu, dans la construction de la page 277, la vue de la colonne creuse, l'édifice dressé sous nos yeux. À chaque fois surgit la visibilité de la chose, au milieu même d'une construction qui jusqu'alors ne donnait rien à voir.

Rien ? Ou à peine. Car dans cette figure aride où il n'y avait alors que des mesures, un élément nous intriguait déjà : le point G, qui figure la hauteur de l'œil du spectateur, est en même temps celui d'un personnage gravé méticuleusement à gauche de l'image, selon d'étranges variantes : ici une femme vue de profil²²¹, là un homme vêtu, pour le cube, et dévêtu, pour la colonne ; ailleurs encore un doigt pointé. À n'en point douter il s'agit là de l'image, gravée cette fois de manière illusionniste, du spectateur du tableau en train de se faire, tableau dont l'élévation AB est en même temps le profil. Dans cette zone seulement où est tracée la représentation, au quart supérieur gauche de la gravure, le spectateur est matérialisé, et il regarde le tableau que l'autre spectateur que nous sommes voit seulement de profil.

En même temps, ce spectateur représenté habite le même monde que les choses que l'on peint. Il n'est pas seulement devant le tableau, mais dans l'espace où sont les choses que ce tableau ne fait que représenter ou, si l'on préfère, à l'intérieur même de ce tableau, au beau milieu des choses qu'il fait voir. Et il l'est précisément parce que, dans la même région de l'image, la gravure juxtapose face à notre regard, pour nous qui sommes devant elle, le corps visible d'un spectateur qui regarde un tableau que nous voyons nous-même de profil ou en coupe, et le contenu de cette image qu'il regarde.

221 *Ibid.*, p. 254.

Jetons alors un coup d'œil innocent sur la figure représentant la construction de l'image de la colonne. Nous voyons dans ce quart supérieur l'image illusionniste construite par le peintre, et l'homme qui regarde la section du tableau où devrait être cette image (la ligne AB). Les deux coexistent ainsi au milieu de la construction. Mais nous qui regardons la page voyons en vérité un homme qui fixe une colonne. Notre regard ne peut séparer l'espace où se tient le corps du spectateur du contenu figuré du tableau et de l'image que nous avons sous les yeux. Devant nous ce n'est pas une image qu'un autre regarde. C'est un monde, un monde auquel il appartient, en lequel il se meut ou s'arrête, et où existent de la même manière la colonne qu'il voit et le bâton sur lequel il s'appuie et se dresse.

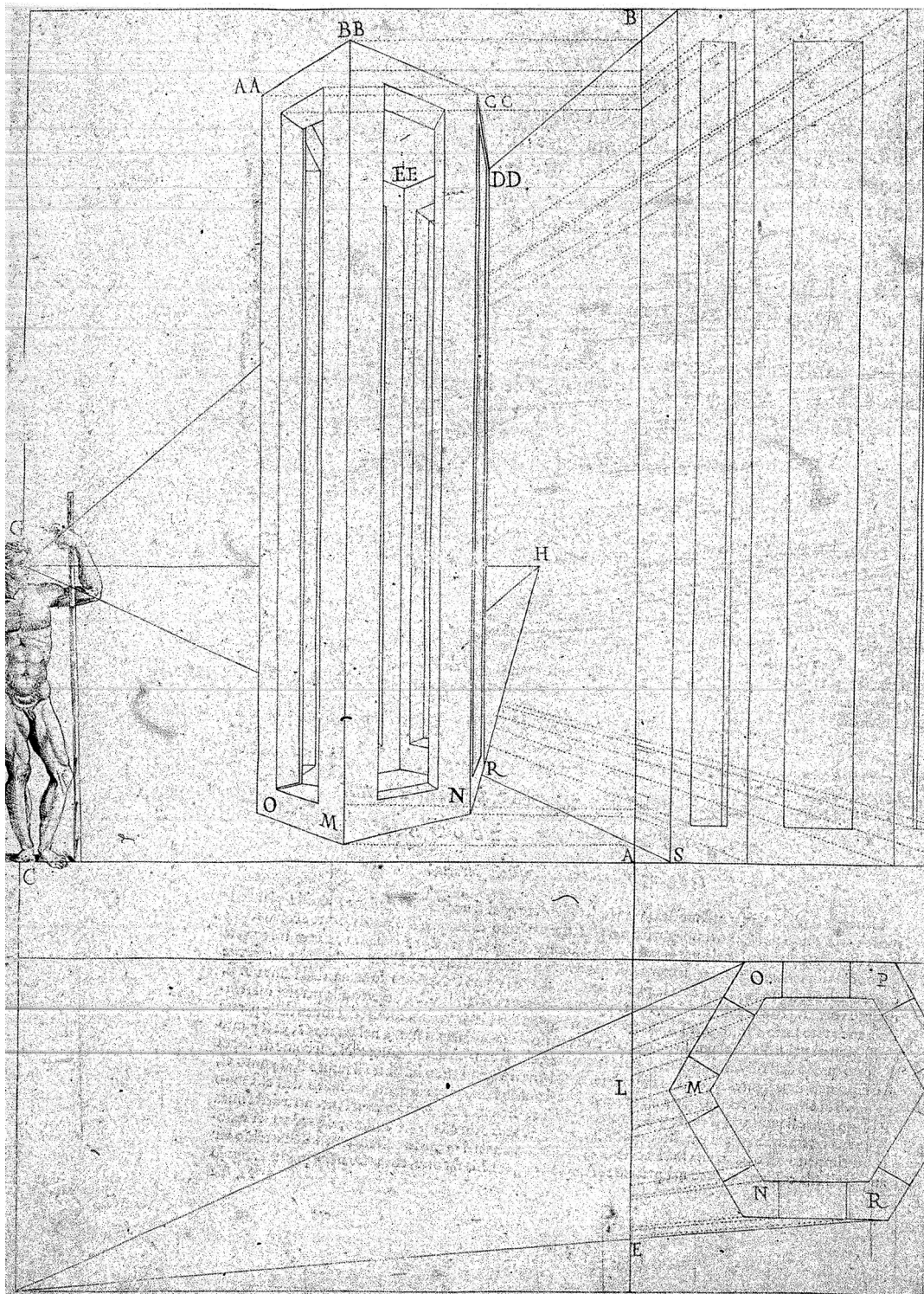


Illustration p. 277.

Or rien en vérité n'impose dans la méthode à la représentation et au spectateur cette place. Rien ne devrait conduire, dans le dispositif, à situer le spectateur et l'image en haut à gauche de la page. D'abord parce qu'il y aurait tout autant de raisons de les figurer en dessous. Le spectateur alors serait représenté vu d'en haut, et le tableau adossé à AE. Mais surtout parce que leur coexistence dans une même image fait problème. L'un et l'autre n'appartiennent-ils pas à une autre scène ? Non à celle de ces représentations projetées et abstraites, mais au

monde où se tient le corps de celui qui regarde, mais à l'image sensible qui seule donne à son regard la présence visible de ce qu'elle montre ? Dans l'explication donnée quelques décennies auparavant par Albrecht Dürer de la même méthode, le graveur prenait garde à bien séparer le tracé des mesures dans le plan et l'élévation, et la figuration de l'image, sur une autre scène, où elle produisait ses pouvoirs d'illusion. Une première figure donnait le plan et l'élévation de la chose, de l'œil et du tableau, une seconde deux pages plus loin nous faisait enfin voir la chose dans la représentation achevée²²². Ici, l'illusion apparaît au beau milieu de l'abstraction.

Le spectateur figuré et l'image offerte à ses yeux débarquent ainsi sur la scène à la manière de deux intrus. Ils viennent brouiller les partages, et littéralement le spectateur de cette singulière gravure ne sait plus où se mettre. Il se croyait l'austère examinateur de relevés d'architecture, et maintenant il est comme devant une peinture. Il pensait tenir son propre corps à l'écart de l'image, et il le voit se projeter parmi ces lignes désincarnées. La communauté apaisée de l'image et des choses est rompue, et la représentation désormais est brouillée. Où est-il donc quand il regarde ? Et comment partager désormais la représentation sous ses yeux et les choses qui la produisent ?

Dans la construction de l'image, il n'y a plus en vérité que des représentations. Le spectateur ne voit qu'elles. Mais ces représentations ne sont pas encore les siennes, ou plutôt *la* sienne, sa représentation, celle qui à l'âge classique le constituera comme sujet voyant fait d'une autre texture et présent sur une autre scène que celle des choses du monde. De sorte que le jeu des représentations qui fait courir de l'une à l'autre ne se referme pas sur sa vision souveraine. L'image construite pour lui et qui nous offre, à nous, à nous autres spectateurs qui nous tenons devant la page du livre de Vignole, sa vision, le spectacle qui est destiné à son regard à lui, cette image se tient comme égarée parmi les autres, plan et élévation.

Eh bien voilà. Pour fabriquer l'image, il faut désormais la montrer partout dans l'image. Le spectacle qu'elle raconte ne donne plus à voir que des images, ici et là multipliées. L'image représente un monde à la condition que ce monde montre partout des images à la place des choses, et dans ces images se tient le processus de leur fabrication. L'image ne se divise plus en un lieu où elle se fabrique et un autre où opère sa vérité. Elle se diffracte partout et partout encore elle bascule.

L'ASTRÉE : ENCORE DES IMAGES

Pendant plusieurs décennies, le personnage de roman va hériter de l'être des images. Image traversée par sa nature illusionniste, il sera porteur de cette parole qu'il ne peut dire et qui énonce sa propre fausseté. Comme la reine Prixarasque, sur lui sera marqué un texte invisible pour lui énonçant la fiction qu'il constitue. Comme Desaléthès, il ne pourra énoncer ce qu'il est sans dénouer les fils qui font sa propre consistance d'être de fiction, et il sera en même temps toujours enjoint à une telle énonciation destructrice. C'est peut-être à cette dernière que s'oppose l'injonction de Georges de Scudéry, qui nous semble aujourd'hui si naturelle. Elle ne demande pas que vienne s'exprimer par la voix du personnage une intériorité longtemps tue et pourtant déjà là, et qui doit désormais accéder à la parole. Elle n'appelle pas simplement le personnage à une vérité de lui-même qu'il recelait depuis toujours et qu'il doit mettre au jour. Elle entreprend de dénouer l'écart qui s'est creusé tout au long du XVI^e siècle entre la parole qu'il profère et celle qu'il est en son être, entre ce qui dans sa parole appartient au récit du monde commun qu'il habite avec les autres êtres de fiction, et ce qui pointe en ce monde sa place de sujet parlant.

²²²Albrecht DÜRER, *Géométrie*, Paris, France, Ed. du Seuil, 1995. Dans cette édition, ce sont les figures 56 et 58, respectivement aux pages 342 et 345 de l'ouvrage.

Vignole mettait en scène une représentation qui ne pouvait donner à voir son objet qu'en le faisant apparaître lui-même comme représentation et comme image. Les lignes de la construction dans la deuxième règle se mettaient en place en se donnant chacune sous la forme d'un tableau vu de profil, en lequel pouvait se marquer l'image d'un autre point situé au-delà. Si cette opération était possible, c'est que la construction impliquait encore un espace commun où devaient coexister l'image et ce qu'elle représente, et que la nature de l'image semblait en même temps incompatible avec celle d'un monde de choses. Dans le roman, c'est une semblable coexistence impossible qui conduit le personnage à affirmer à l'intérieur du monde de la fiction sa nature fictionnelle. En étant à la fois narrateur de ce monde et habitant de ce monde, il lui faut assumer en tant que personnage la nature de sa parole que lui confère son statut de narrateur.

D'où, jusqu'au milieu du XVII^e siècle, son instabilité fondamentale et son absence d'épaisseur qui le conduisent à nouer avec le texte du roman une connivence essentielle fondée sur sa propre nature textuelle, qu'il s'efforce sans cesse de revendiquer jusqu'à perdre sa voix. La succession des péripéties romanesques s'en trouvera alors entravée pendant plusieurs décennies. Avec *Astrée*, dans les premières années du XVII^e siècle, ainsi que dans les pastorales de la fin du XVI^e, s'interrompt pour un temps l'ère des aventures, multipliant les épisodes et les rebondissements, qui occupaient encore des romans de chevalerie tels celui d'*Amadis*. La pastorale, c'est d'une certaine manière le roman arrêté et suspendu dans l'attente d'un rebondissement toujours en partie manqué. Françoise Lavocat a insisté, on l'a vu, sur le caractère antiromanesque de la pastorale. Le récit pastoral nous présente un univers de bergers oisifs voués à la déambulation paisible dans un pays bucolique, avec ou sans moutons, et à la conversation galante. Or l'oisiveté va contre le caractère dramatique du roman. La mise en place d'une intrigue et de son dénouement tend à entrer en conflit avec la nonchalance des bergers qui, d'une certaine manière, sont destinés à ne rien faire. Ce caractère est sans doute à son comble dans les pastorales de la fin du XVI^e siècle. Dans la *Bergerie* de Belleau²²³, *l'Entretien* de Frénicle²²⁴ ou *La Pyrénée* de Belleforest²²⁵, le récit s'organise comme une suite de dialogues galants entre bergers qui déambulent en se rencontrant par hasard.

*L'Astrée*²²⁶ en revanche est sans nul doute un roman. Le livre d'Honoré d'Urfé qui paraît dans les premières années du XVII^e siècle, sera pour les siècles suivants à la fois un modèle même du romanesque et l'effigie d'un âge archaïque à jamais révolu. Mais l'histoire principale du roman y est au fond réduite à peu de chose. Dans la campagne du Forez, la jeune bergère Astrée et le berger Celadon s'aiment d'un amour réciproque, mais Astrée demande à Celadon de se mettre au service d'une autre jeune fille, Aminthe, et de feindre d'en être amoureux. Leurrée elle-même par ce semblant dont elle est l'instigatrice et dont elle a fixé en vérité la mise en scène, Astrée devient alors jalouse de Celadon qui s'acquitte malgré lui de sa tâche. Celadon désespéré se noie dans le Lignon, d'où il est sauvé par trois nymphes, auprès desquelles il passe quelque temps. Il part ensuite se réfugier dans la forêt. Puis il choisit de vivre auprès d'Astrée sous le travestissement d'une jeune druide, Alexis, avant que son identité ne soit finalement révélée, et que les deux amants acceptent enfin d'être ensemble. Dans ce récit en cinq ou six gros volumes²²⁷, il y a au fond à peine deux rebondissements : la noyade de Celadon au tout début du roman, et l'enlèvement d'Astrée à la fin de la quatrième partie. Le récit s'enrichit sans doute des multiples histoires secondaires qui interrompent la

223 Remy BELLEAU, *La Bergerie de Remy Belleau*, Paris, France, pour G. Gilles, 1572. Le texte est réédité dans : Rémi BELLEAU, *Oeuvres poétiques. IV, La Bergerie divisée en une première et seconde journée (1572)*, Paris, France, H. Champion, 2001.

224 Nicolas FRÉNICLE, *L'Entretien des illustres bergers*, Paris, France, Suisse, H. Champion, 1998.

225 *La Pyrénée*, Gervais Mallot, 1571, réédition : François de BELLEFOREST, *La Pastorale amoureuse... ; La Pyrénée*, Saint-Étienne, France, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1980.

226 Le texte de *L'Astrée* est cité dans l'édition de la « Diana » par Hugues Vaganay, Pierre Masson, 1925-1928, rééditée par Slatkine : Honoré d'URFÉ, *L'Astrée*, Genève, Suisse, Slatkine reprints, 1966.

227 Selon les versions du roman qui divergent on le sait à partir de la quatrième partie.

trame principale, mais elles entretiennent une relation ambiguë avec cette dernière, dont elles ne sont pas le prolongement. Elles n'en font pas un roman d'aventures.

La scène originaire du roman détermine le statut qui sera celui des héros tout au long de l'histoire. En prescrivant à Celadon sa conduite, en lui demandant d'accomplir un acte qui va contre sa nature, Astrée est l'héritière des nobles dames des romans de chevalerie, au service desquelles se vouait le chevalier. Exiger de Celadon qu'il fasse sa cour à une autre qu'il n'aime point est un défi qu'il doit relever, comme l'était cinq siècles plus tôt celui de combattre « au pire » imposé par sa dame à Lancelot. Mais le défi courtois lancé au prétendant se voulait une épreuve en laquelle se jetait aveuglément le chevalier, le projetant dans une série d'aventures. La parole de l'être aimée se tenait ainsi en surplomb d'une histoire dont elle était à la fois l'origine et la raison, même si le héros, avançant, ne cessait d'en être détourné, et parfois en perdait la mémoire. Mais la voix impérieuse d'Astrée ne peut demeurer en cette position de surplomb. Elle se retourne contre elle et l'entraîne dans une ronde de laquelle elle se voulait exclue. Ce que demande Astrée est que Celadon se fasse le personnage d'une pièce de son choix. Elle le transforme en être de fiction. Elle se fait ainsi l'auteur d'une histoire en laquelle elle veut que Celadon joue son rôle, mais elle tient à sa nature fictionnelle. Il devient représentation dans une représentation qu'elle invente. Mais elle ne peut se tenir à sa place au-delà de l'histoire, à l'intérieur du monde qu'habitent ensemble le créateur de la fiction et son public, et se faire simple spectatrice de la pièce. Elle en est personnage, elle est cette bergère qui aime son berger. Et par là elle se trouve jalouse du personnage même qu'elle fait jouer à Celadon. Tout le ressort initial du roman met en scène le basculement de la position auctoriale d'Astrée à celle d'habitante de cet univers fictionnel qu'elle crée. Mais en basculant sur ce versant, elle garde les traits qui étaient ceux de ce monde depuis son regard de surplomb : celui d'un univers fait d'images, de représentations et de fictions. Et ainsi, la voilà image au milieu d'autres, et littéralement remplacée par elles, plongée ainsi dans le paradoxe qui est celui du personnage depuis Hélisenne de Crenne.

Dès les premières pages du roman, Celadon disparaît, emporté par les flots du Lignon. Après son séjour dans le palais d'Issoure, il s'enfuit déguisé en femme. À partir de là, il mène une existence d'ombre, caché dans la forêt, et voué tout entier au culte de l'image d'Astrée : fantôme vivant dans l'adoration d'une image. Plus tard, le cinquième livre de la deuxième partie du roman racontera comment Astrée découvrira les traces de ce moment de la vie du berger : un temple bâti de ses mains au milieu des arbres, et un portait d'elle au pied d'un petit autel. Afin de respecter l'ordre de sa bergère, c'est à l'image seulement que Celadon s'adresse dans sa solitude. Et tout autour du temple, il écrit sur les arbres des inscriptions et des poèmes à la gloire de sa bergère, qu'il efface aussitôt. Sur l'autel même à côté du portrait, Astrée trouve un rouleau de poèmes. Celui qu'elle ouvre et qu'elle lit évoque ce portrait, mettant en scène à travers lui la substitution du faux au vrai, et de la fiction à la réalité :

S'il ne m'est pas permis de voir votre visage,
Ces beaux traits pour le moins
Serviront de témoins,
Que privé du vrai bien ce bien faux me soulage.
Je leur dis, ô beaux traits que je retiens pour gage
Que nul autre amoureux
Ne fut onc plus heureux,
Privé de mon vrai bien ce faux bien me soulage.
Je les adore donc non pas comme une image,
Mais comme dieux très grands,
Car par effet j'apprends,
Que privé du vrai bien ce faux bien me soulage²²⁸.

228 Honoré d'URFÉ, *L'Astrée*, citée., p. 186.

Celadon transformé par Astrée en personnage s'adresse donc à une fausse Astrée : une image, une représentation. Par là, il tente de concilier son désir et la prescription de l'Astrée véritable, cette bergère dans le roman qui ordonne son jeu comme personnage et lui interdit de voir son visage. Il affirme et il réaffirme la fausseté de ce qu'il aime, et il dit qu'il ne voit qu'une image. Mais précisément, personnage, lui-même n'est pas fait d'une texture différente de celle de cette Astrée en image qu'il adore : il est comme elle représentation et fiction. Et s'il s'adresse à cette image, c'est en se faisant de la même nature qu'elle. Par là, il est à l'intérieur de la même histoire, celle-ci n'est pas pour lui une image, mais une image-pour-Astrée qui est pour lui aussi réelle que lui, personnage-pour-Astrée. C'est donc pour lui en tant qu'Astrée et non en tant qu'image que le portrait produit sur lui ses effets. Elle le soulage, et il l'adore « non pas comme une image ». Mais cette Astrée personnage de la fiction que lui fait jouer Astrée habitante de l'univers fictionnel du roman ne peut perdre le lien qui l'attache à cette habitante d'en-dessus. Jalouse, Astrée se projette dans la fiction dont elle a autrefois écrit le scénario. Cette Astrée qu'il adore est par rapport à la scène qui se joue en position de transcendance, la transcendance qui est celle de l'auteur par rapport à ses personnages, et qui fait adorer à Celadon dans l'image une divinité.

Et donc c'est bien à Astrée qu'il s'adresse en fin de compte. Mais par là, tous les partages sont brouillés, et l'interdit finalement transgressé : ce sont bien les traits d'Astrée qui sont retenus pour gage. Il y a donc dans l'attitude de Celadon une dimension de défi à l'égard de celle à laquelle il obéit. Tout en demeurant éloigné d'Astrée, Celadon détourne par là le contenu de la pièce qu'il lui était demandé de jouer, car il peut s'adresser à cette fiction et lui donner les marques de son amour, puisqu'il l'affirme comme fiction et feintise tout en se donnant lui-même comme tel. Et c'est l'Astrée metteuse en scène de ce personnage qui, dans le cinquième livre de la deuxième partie, vient en visite des restes du décor de sa pièce mis en place naguère par Celadon régisseur, acteur et personnage.

Le travestissement de Celadon qui se déguise en une jeune druide, Alexis, et, à partir de la troisième partie, peut alors vivre enfin auprès d'Astrée en dissimulant qui il est, prolonge en vérité ce jeu des images. Celadon travesti fait de lui-même une pure image pour Astrée. Le visage de la jeune druide rappelle à l'héroïne celui de Celadon, si bien qu'elle n'aime Alexis et ne désire en vérité sa présence auprès d'elle que pour l'image qu'elle est en son être. Astrée embrasse Alexis et l'étreint comme un portrait vivant de l'aimé rejeté et banni. Celadon travesti s'est en quelque sorte fait l'image de lui-même, et Alexis n'est plus pour Astrée que le nom de l'image de Celadon. Ce dernier est alors voué à demeurer toujours absent à lui-même et vit dans la douleur de ne pouvoir rendre vraiment présent celui dont il est l'image. Quant à Astrée, elle est auprès de lui comme il vivait lui-même auprès du portrait d'Astrée dans le temple secret qu'il s'était édifié, pétrifiée dans l'émerveillement devant l'image qu'il est désormais. De ce point de vue, la suite de l'œuvre d'Honoré d'Urfé écrite après sa mort par son secrétaire Baro demeure profondément fidèle à l'esprit du texte d'Urfé en décrivant, au livre quatre de la cinquième partie²²⁹, Astrée agenouillée devant Alexis endormie et soupirant de ne voir en elle rien qu'une image de Celadon :

« Hélas ! Soupire-t-elle, pourquoi ne m'est-il permis de donner ces baisers à celui dont tu me représentes l'image ? Quoi, pour être plus chauds et plus humides, en seraient-ils moins innocents ? »

229 *Ibid.*, p. 149. Cette « cinquième partie » d'Astrée a été écrite par Balthazar Baro, secrétaire personnel d'Honoré d'Urfé, et publiée sous le titre « La conclusion et dernière partie d'Astrée » en 1628, trois ans après la mort d'Honoré d'Urfé. On sait qu'à partir de la quatrième partie de l'*Astrée*, à l'approche de la mort d'Urfé puis après sa mort, des éditions rivales ont paru, de sorte qu'il existe plusieurs quatrièmes et cinquièmes parties, et même une sixième partie écrite probablement par M. de Gomberville en 1626.

« Ne dites-pas que vous m'aimez, mais que vous aimez Alexis », répond par avance Alexis au livre cinq de la quatrième partie²³⁰, jouant de sa double identité en recevant l'adresse du « vous » en tant que Celadon et non en tant qu'Alexis, mais suscitant alors l'incompréhension d'Astrée, qui lui répond :

Je vous assurerais bien que si j'aime Alexis, ce n'est que d'autant que vous avez ce nom, et que, si vous en aviez un autre, je l'aimerais de même pour l'amour de vous, et si vous voulez savoir ce que j'aime sans changement, c'est votre personne, c'est votre esprit et votre mérite²³¹.

A qui s'adresse la parole d'Astrée ? A qui dit-elle « vous » ? Les logiciens distinguent deux usages des termes référentiels dans le contexte des « attitudes propositionnelles », c'est-à-dire des propos ou des pensées attribués à une personne. Dans la modalité *de dicto*, le terme prend sa référence de la signification que le locuteur donne au mot, et ainsi des croyances qui sont les siennes quant aux caractères de l'objet auquel le terme fait référence. Dans la modalité *de re*, le terme a pour référence celle qui est fixée par ses propriétés dans le monde réel, indépendamment des croyances du locuteur. Si je ne sais pas que Mars est la quatrième planète du système solaire, et si j'énonce que Mars est rouge, alors, un compte-rendu de mon propos qui rapporterait que j'ai énoncé que la quatrième planète du système solaire est rouge est ainsi vrai *de re* et faux *de dicto*. L'objet désigné par ma parole est dans un cas l'habitant du monde de mes croyances, qui est comme un monde possible, ou celui d'un monde réel, en partie différent du premier dans la mesure où j'ignore des choses de ce monde. Le terme utilisé *de re* est ainsi porteur d'un paradoxe, dans la mesure où il se tient entre deux mondes et traverse de l'un à l'autre : Il appartient à la description du monde de mes croyances, mais il fait référence à un objet par un moyen qui les excède et se tient au dehors. Et cet objet a alors des propriétés qui ne sont pas celles qui sont les siennes dans l'univers de croyances du locuteur.

Le « vous » auquel s'adresse Astrée est pour elle *de re* : elle parle à celui qui est devant elle, et peu importe qui elle pense qu'il est. Le « vous » le désigne de manière rigide²³². Celadon la renvoie à sa croyance : dis-moi que c'est à Alexis que tu parles, celle que tu crois que je suis. Or cette distinction renvoie bien à la position d'Astrée dans la production de sa fiction à l'origine de l'histoire. Celadon exige d'Astrée qu'elle s'adresse seulement au personnage de sa fiction, conçu dans sa seule pensée. C'est à un pur objet de sa pensée que doivent se destiner ses paroles, par un « vous » qui est *de dicto*. Dans ce monde, Celadon est au loin, et seule Alexis est auprès d'elle. C'est à cette Alexis qui s'accorde avec le scénario de son histoire qu'elle doit s'adresser. Mais en formulant cette demande, Celadon la renvoie elle-même à sa position de personnage. Elle n'est plus cet être du monde réel (celui de la fiction de *l'Astrée*) qui met en scène sa pièce en s'adressant à ses acteurs, mais cette Astrée personnage qui est tenue par l'Astrée metteuse en scène de jouer son rôle comme les autres. Ainsi, tous les deux, Astrée et Celadon se retrouvent encore au même niveau fictionnel, et, mis en scène par un autre dans leur existence, s'adressent bien l'un à l'autre. Mais Celadon le sait, tandis qu'Astrée l'ignore. Et ainsi, comme dans sa mise en scène du culte de l'image d'Astrée, Celadon renverse le dispositif fictionnel en lequel il est enfermé, en revendiquant sa nature fictionnelle.

Dans cette même partie du roman se croiseront les deux images révérees, celle que constitue Alexis et celle du portait d'Astrée objet du culte de Celadon dans la deuxième partie. Dans une scène extraordinaire, Celadon-Alexis sur le point de parler à Astrée se penche sur le côté et :

230 *Ibid.*, p. 263.

231 *Ibid.*

232 Saul A. KRIPKE, *La logique des noms propres*, traduit par Pierre JACOB et François RÉCANATI, Paris, France, Ed. de Minuit, 1995.

Par malheur sa chemise s'ouvrant à l'endroit de l'estomach laissa sortir le ruban où était attaché le portrait d'Astrée aussi bien que la bague qu'il lui avait arrachée quand son désespoir le fit se précipiter dans le Lignon²³³.

Sortant du ventre même d'Alexis qui est l'image de Celadon, tombe le portrait d'Astrée. Au second livre, Astrée partait à la recherche de Celadon. Découvrant la lettre apportée par Sylvandre et qu'il s'imaginait avoir écrite, voyant la ressemblance de l'écriture avec celle de Celadon, elle allait avec ses amis chercher l'auteur dans la forêt. Elle ne le trouvait pas, mais tombait à sa place dans ce monde d'images et d'inscriptions qu'était le temple de Celadon. Là, l'image même de Celadon et qu'est devenu Celadon laisse choir de son ventre cette autre image qui représente Astrée.

Tout le problème de Celadon sera alors de substituer un régime de la fiction à un autre dans l'esprit d'Alexis pour sortir de la fiction elle-même. Elle se croit devant une image. Elle pense que l'illusion dans laquelle elle se tient et en laquelle elle trouve à la fois son plaisir et sa douleur est celle du spectateur devant une peinture ou une sculpture. Mais elle est en vérité dans un jeu fictionnel. Elle est à son insu devant une mise en scène à laquelle Celadon la fait participer, et dont il est comme l'acteur et le protagoniste. Il n'est pas Alexis image fictionnelle de Celadon, mais Celadon en train de jouer à ce jeu fictionnel qui consiste à se faire prendre pour Alexis. Astrée devra donc passer de la fiction comme représentation à la fiction comme jeu pour rejoindre Celadon. Mais ce passage est difficile. Pourquoi la révélation à Astrée échoue-t-elle toujours lorsque les personnages, Adamas ou Alexis lui-même, s'efforcent d'en faire l'aveu véridique ? Et pourquoi ne peut-elle se faire, dans le récit de Baro, que sous la forme d'une mise en scène un peu absurde mêlant invocation des esprits et théâtre grandiloquent ?

Ce statut des personnages, qui n'existent dans la fiction que dans la mesure où ils se pensent eux-mêmes comme racontés par un autre, conduit à l'éclatement de la narration. Les nombreuses histoires secondaires qui interrompent le récit principal n'ont pas seulement pour effet d'étendre le récit au gré de la rencontre des personnages, qui se racontent à chaque fois leurs aventures ou celles de leurs compagnons. Elles développent le roman en profondeur plutôt qu'en extension et en rebondissements. Elles diffractent la maigre histoire première en une multiplicité d'autres récits qui en explorent et en modifient le sens, et en constituent comme un commentaire implicite. D'abord sans doute parce que, en s'appuyant ponctuellement et de manière souvent ténue sur le récit principal, ils modifient en vérité la signification d'éléments de ce récit principal. Mais aussi parce qu'ils constituent bien souvent autant d'images en miroir de ce récit et de ses personnages.

Un exemple en est l'histoire de Galathée et Lindamor au neuvième livre de la première partie. Celle-ci est racontée par Léonide qui est avec Galathée et Sylvie une des trois nymphes qui ont recueilli Celadon. Elle décrit la rivalité de Polemas et Lindamor dans leur amour de la nymphe Galathée. Après sa noyade dans le Lignon, Celadon est découvert par Galathée, Sylvie et Léonide et emmené inconscient dans leur palais d'Issoure. Là, la nymphe Galathée tombe amoureuse du berger Celadon. Or, l'événement de cet amour est annoncé sous la forme d'une prophétie, formulée peu auparavant par un druide à Galathée. D'après cette prophétie, Galathée rencontrera l'homme qui la rendra heureuse au lieu précisément où les trois nymphes découvrent Celadon. La rencontre des nymphes et du berger semble ainsi relever d'un destin qui voue la nymphe Galathée à aimer l'homme qui aime Astrée. Par là, la parole du druide a un rôle qui ressemble bien à celui qui était le sien dans les récits des siècles précédents, où les oracles et les prophéties disséminés tout au long des histoires préparaient l'avènement des épisodes et leur donnait leur sens. Dans *Alector*, le récit une fois mis en place est ainsi traversé par des voix prophétiques, qui le vouent à réaliser ce qui a été dit d'abord une

233 Honoré d'URFÉ, *L'Astrée*, citée., p. 197.

première fois sous une forme ésotérique par des oracles qui interviennent à des moments décisifs de l'histoire : ce sont d'abord les prophéties des fées devant l'enfant Desaléthès, mais c'est aussi, dans la série des aventures qui adviennent ensuite au chevalier Franc-Gal, la prévision d'un cataclysme par les astres, la prédiction faite par un oiseau en Nubie au chapitre vingt-et-un, ou celle du monstre marin Proteüs au seizième. Toutes ces voix prophétiques sont les héritières de celles qui dans les romans de chevalerie des XIIe et XIIIe siècles disaient aux héros le sens de ce qui leur arrivait. Elles demeurent les restes dispersés de cette part du récit qui avait alors vocation à prendre en charge son métalangage.

Le druide de *L'Astrée* en conserve en partie les pouvoirs : elle « a tellement devant les yeux les prédictions d'un certain druide qu'elle croit tout son bonheur dépendre de cet amour »²³⁴, dit de Galathée Léonide au quatrième livre de la première partie. Mais il déchoit de sa position de surplomb. Si la prédiction se réalise, ce n'est qu'affaire de psychologie et de croyance. Et le lecteur apprend que le druide est en vérité un faussaire, envoyé à Galathée par Polémas, amant éconduit de la nymphe, qui avait l'intention de se trouver lui-même au lieu où elle découvre en fin de compte Celadon. La parole du guide garde ainsi tout son efficace, puisqu'elle rend Galathée amoureuse. Mais elle ne relève plus de la prédiction surplombante. Elle n'est plus dans le récit une parole qui dit l'histoire avant qu'elle n'arrive et dont l'histoire est alors l'explicitation et en somme le commentaire. Elle perd sa fonction méta-narrative et n'est plus rien qu'un stratagème d'un personnage particulier. Par là, la révélation contenue dans le récit second démonte une pièce de l'ordre en lequel le roman antérieur trouvait son système d'attente et d'anticipation. Son inscription dans l'histoire première est en même temps une forme de déliaison d'un nouage romanesque, celui du récit prophétique vouant l'histoire à rendre vraie une parole déjà dite. Galathée la suit seulement parce qu'elle est victime d'un piège qui donne à cette parole l'efficace d'un simple mensonge. Et elle ne la réalise que dans la méprise qui lui fait mettre le berger retrouvé à la place de Polémas.

Mais cette déchéance de la parole prophétique ne fait pas disparaître le redoublement du récit. D'une certaine manière le récit secondaire constitue le métalangage de cette fausse prophétie dont le sens demeurerait en suspens et que les événements survenus à Galathée et Celadon n'élucidaient qu'en apparence. L'histoire secondaire est là pour dire ce que disait sous forme encore indéterminée une parole en suspens dans le récit principal. En perdant son lieu privilégié, le métalangage de l'histoire est conduit à se diffracter dans une série de niveaux narratifs différents et emboîtés les uns dans les autres. Ce sont ainsi désormais les histoires secondaires qui prennent en charge elles-mêmes ce redoublement nécessaire. Devant l'incertitude des paroles qui n'ouvrent sur aucune intention claire, devant les vieilles prophéties de la Renaissance, toujours là, mais qui ont cessé désormais de tenir d'elles-mêmes leur pouvoir, l'histoire secondaire vient conforter le sens de l'histoire en la redoublant. Car les récits qu'elles racontent répètent bien souvent la structure des aventures d'Astrée et Celadon. Dans l'histoire de Galathée et Lindamor, comme Celadon, Lindamor doit demeurer éloigné de celle qu'il aime par un décret de celle-ci. Comme lui il se montre auprès d'elle masqué et travesti. La souffrance de Lindamor exprime ainsi dans une autre histoire celle de Celadon, et la donne à voir comme sur un portrait. Le lecteur est en quelque sorte invité à déchiffrer dans Lindamor le malheur même de Celadon. Le récit de Léonide en offre en vérité l'image presque fidèle. Le personnage de l'histoire secondaire est ainsi une représentation du héros d'une autre histoire à partir de laquelle elle a pris naissance, mais qui en explicite et en approfondit le sens.

Une autre histoire secondaire, au livre onze de la première partie, raconte l'amour de Ligdamon pour la nymphe Sylvie, indifférente envers tous ceux qui l'aiment. Dans une bataille lointaine, Ligdamon est fait prisonnier, et il est pris alors pour un autre, Lydias, aimé d'une habitante de cette contrée, Amerine. Contraint par le tribunal du pays de l'épouser, il

²³⁴*Ibid.*, p. 108.

préfère s'empoisonner. Là encore Ligdamon pris pour l'amant d'Amerine répète Celadon voué par Astrée à se faire l'amant d'une autre malgré lui, et ne désirant plus que la mort. Il répète encore et surtout Celadon éloigné par Astrée, tombé aux mains de Galathée et prisonnier de la nymphe amoureuse qui désire l'épouser. Le récit de Ligdamon repoussé par Sylvie et condamné à épouser Amerine en est comme l'image en miroir, que le roman raconte au moment même où Celadon est retenu par Galathée.

Mais le récit-miroir ouvre alors sur l'analyse de son contenu par ses protagonistes. L'histoire de Ligdamon est racontée par Egide, son serviteur, aux trois nymphes Galathée, Sylvie et Léonide. À cette histoire qui est au fond l'image de l'histoire même en lesquelles elles se tiennent, les nymphes réagissent : Sylvie en particulier, apprenant la mort de Ligdamon, se lamente et découvre qu'il ne lui était pas indifférent. Personnage de cette histoire, elle n'avait en vérité pas accès à sa propre psyché, et ignorait cet amour révélé à l'instant où elle s'en fait l'auditrice. C'est au moment où, l'histoire étant racontée, s'inscrit en même temps son propre commentaire au cœur même du livre, que se donne à entendre la voix intérieure du personnage. L'emboîtement des récits dans l'histoire principale est ainsi l'instrument d'une révélation des psychés. Les narrateurs de ces histoires sont des personnages de l'histoire, et les auditeurs, qui sont d'autres personnages, tirent la leçon et débattent avec eux. Ainsi, comme les bergers des Arcadies du XVI^e siècle, les personnages du roman parlent, et ils parlent sans cesse. Mais ils ne parlent pas tant d'eux-mêmes ou de leurs compagnons dans ce qu'ils vivent au sein du récit en lequel ils se trouvent que de ces personnages dont on leur parle et en lesquels ils trouvent des images de ce qu'ils sont. Et c'est dans ce récit qu'ils font d'une autre histoire qui est la leur qu'ils peuvent déplier les hésitations et les principes de leur action, les fluctuations et les mouvements silencieux de leur âme. Le récit spéculaire renvoie alors les personnages à leur propre psyché, au moment où il rend possible que se déploie à l'intérieur de l'histoire le commentaire de l'histoire. Mais cette opération ne peut avoir lieu qu'en un autre niveau narratif de l'histoire, faisant inlassablement de l'histoire première une sorte de méta-histoire, où peut être tirée la leçon d'une autre histoire dont on parle, histoire en même temps réinscrite dans la première parce qu'elle dit au fond la même chose. C'est dans cette opération que le roman fabrique aux personnages quelque chose comme une psyché.

Opération qui rompt avec les anciens procédés. La vérité du personnage n'est plus logée dans une voix privilégiée en un lieu privilégié du récit, comme dans les romans de chevalerie. Elle ne s'appuie pas sur une division dans l'histoire entre le récit de la voix narratrice et une autre voix de surplomb qui lui donne son sens. Mais elle ne se donne pas non plus dans un récit dont une part contient un double sens qui se détache de l'histoire. Le chevalier qui racontait sa souffrance en son nom, mais sous la forme d'un spectacle dans le monde fictionnel qu'il lui fallait décrire et déchiffrer d'une voix neutre, en faisant surgir au milieu des choses de ce monde, et s'arrachant à lui, le noyau de son âme, est remplacé par une multiplicité de voix qui débattent et commentent dans l'histoire une autre histoire qui dit la même chose. Mais par là, l'opération répond à la nouvelle nature du personnage. C'est parce que le personnage importe dans l'histoire sa nature d'être fictionnel pour le lecteur qu'il apparaît dans l'histoire même sous la forme de l'objet d'une autre histoire que racontent d'autres personnages. C'est parce qu'il est représentation dans la représentation que constitue le roman, qu'il peut se donner à voir comme l'objet d'un récit dans le récit.

Ainsi commence à se rompre la charnière qui accrochait encore la représentation au monde des choses. La voix du chevalier consumé par le feu de son amour dans la *Prison d'amour* inscrivait la passion qu'elle racontait dans l'espace même des choses, auquel son âme s'arrachait. Elle se tenait à la charnière, montrant en même temps son appartenance et sa séparation d'avec le monde où elle se proférait. De même, la construction de l'image que propose Stevin dans sa *Scénographie* fabrique cette dernière en l'arrachant à l'espace des choses. Il n'y a pas comme au *Quattrocento* une peinture faite de l'étoffe même des choses, et

rassemblant leurs mesures dans un geste qui passe sans s'étonner de la chose à l'image, par un unique trait qui va de l'une à l'autre. Mais la peinture n'est pas non plus déjà ce qu'elle sera à l'âge classique : un espace donné dans une clôture sans dehors, et qui doit être construit tout entier à l'intérieur de lui-même. Elle est une surface qui dans les premiers gestes du peintre ne se distingue pas de l'espace des choses, construction d'abord faite de choses, points, lignes rajoutées dans l'espace même de ce qu'il faut peindre. Et tout d'un coup voilà que la fine surface s'arrache à cet espace, mince pellicule inaperçue, pour se dresser devant nos yeux comme une représentation de cet espace auquel elle semblait prendre part, et dont elle n'était en vérité que la doublure transparente. En s'écartant du monde, en s'arrachant à lui alors même que c'est en lui qu'elle a été faite, la peinture d'un coup le représente et se donne comme construite par un regard qui se dresse avec elle. De cette opération commune au XVI^e siècle aux représentations perspectives et romanesques, *L'Astrée* commence à se défaire. Mais elle n'y parvient qu'en mettant en scène des héros qui ne sont plus ces êtres doubles qu'ils étaient un temps devenus, à la fois habitants du monde fictionnel du récit principal, et eux-mêmes narrateurs d'un autre monde qui est leur univers intérieur, à la fois membres de l'histoire et révélateurs de cette autre histoire à l'intérieur de l'histoire. Ils sont désormais de part en part dans l'histoire des objets de récit, des représentations, des images. C'est ainsi des procédés de Vignole davantage que de Stevin que *L'Astrée* se rapproche, en faisant de l'image non seulement ce qui représente, mais ce qui toujours est à peindre et est dans ce qu'on peint.

De ces redoublements les personnages du récit tiennent leur pouvoir de parler. Mais ils ne peuvent plus dès lors parler véritablement en leur nom. Leur identité, n'ayant comme appui qu'une image en miroir, s'avère instable et jamais assurée. Ils sont voués à découvrir à l'infini qu'ils ne font qu'occuper une place qui n'est pas la leur. C'est pourquoi le roman n'est en vérité, à tous les niveaux du récit, qu'une histoire de substitutions. Leur histoire raconte le drame d'une identité qui ne peut se mettre en scène qu'à la place d'une autre et sous la forme d'une image. Celadon est aimé par Galathée parce qu'il se trouve là où aurait dû être Polémas selon le scénario imaginé par ce dernier. Ce qui apparaissait dans le récit premier comme l'effet d'un singulier destin s'avère au neuvième livre un subterfuge mis en place par un amoureux dissimulé et maladroit, mais l'amour de la nymphe pour le berger Celadon apparaît alors tout d'un coup lui-même comme l'effet d'une substitution de place. L'histoire secondaire montre sous la prédestination de l'oracle qui semblait vouer Celadon à la nymphe le jeu aveugle du hasard, qui le met à la place d'un autre personnage jusqu'alors invisible sur la scène de l'histoire principale, puisque Polémas interviendra seulement bien plus tard en cette dernière. Celadon est ainsi, sans le savoir, le représentant d'un personnage absent, et Galathée et lui jouent tous les deux le scénario de Polémas dont celui-ci contre son gré se trouve en même temps exclu. Celadon, fuyant le personnage qu'Astrée lui avait prescrit de jouer, se retrouve encore malgré lui à l'égard de Polemas comme un personnage vis-à-vis de son auteur, la mise en scène de Polémas répondant à celle de l'auteur du roman qui fabrique ses personnages en faisant passer pour les événements du sort la suite de ses inventions dramatiques, mais aussi, bien sûr, à celle d'Astrée donnant son rôle à Celadon.

Un épisode de l'histoire de Lindamor et Polémas est à cet égard exemplaire de ce jeu de substitution. La scène du bal qui voit Galathée passer des bras de Polémas à ceux de Lindamor dans un rituel bien réglé est au fond celle que répétera inlassablement le roman. Galathée y narre un épisode à Léonide où, dit-elle : « À peine avais-je répondu à Polémas ce que vous avez ouï que Lindamor, selon le cours de la danse, m'est venu dérober, et ce si dextrement que Polemas ne l'a su éviter »²³⁵. Dans une sorte de vertige de l'identité, Lindamor vient là où se tenait Polémas, qui voit sa place soudain ravie. Mais la place de Lindamor est tout autant inoccupable, et ce dernier avoue à Galathée quelques lignes plus loin : « en ce jeu

235 *Ibid.*, p. 332.

du bal je vous ai dérobé, en la vérité de l'amour vous m'avez dérobé et l'âme et le cœur »²³⁶. De cette substitution exemplaire *L'Astrée* racontera partout ailleurs l'histoire interminable. Le roman est ce drame de l'identité, qui voue les personnages à ne jamais pouvoir jouer leur propre rôle. L'amoureux court en permanence le risque de voir son identité dérobée, il ne peut en quelque sorte aimer à sa propre place, un autre vient toujours s'y loger²³⁷.

L'ÉCRITURE RATURÉE DE *L'ASTRÉE*

Mais si le personnage n'existe dans la fiction que comme un objet de fiction, qui tient sa vérité d'un autre récit à l'intérieur du récit, alors, c'est l'écriture même qui acquiert un statut paradoxal. Si le regard que le lecteur porte sur les personnages contamine leur existence dans le monde du roman, alors, l'écriture en laquelle se donne pour lui l'univers fictionnel et qui est le support en lequel ils existent, doit être aussi un élément de l'histoire. Le roman d'Honoré d'Urfé est en vérité le roman de l'écriture menacée, dans lequel le texte écrit en sa matérialité fait en permanence irruption dans les histoires racontées et joue en elles un rôle moteur. Les bergers dans leurs aventures rencontrent cette écriture en laquelle se trouve déposé ce qui fait leur être. Et ils ne cessent d'en interroger les pouvoirs. À la fin de la première partie de *L'Astrée*, Celadon, ayant fui Galathée qui le retenait prisonnier, revient dans le pays d'Astrée. Il fait alors la rencontre du « berger désolé » qui pleure éternellement la perte de la femme qu'il a aimée. Tandis que ce dernier vante la permanence de l'amour, Celadon, dans une sorte de discussion socratique, s'efforce de le convaincre que l'amour ne peut que disparaître quand a disparu son objet. L'amour étant désir et le désir toujours désir de quelque chose, en l'absence de l'être aimé, l'amour ne peut que mourir avec lui. Mais à peine rendu à sa solitude, Celadon tombe sur une ancienne lettre d'Astrée qui lui rappelle violemment son amour. Les mots déposés sur le papier replié sont porteurs du pouvoir de faire revivre soudain la voix de la belle Astrée, et avec elle la passion que Celadon voulait en quelque sorte effacer.

Ah cher papier, s'écrie alors Celadon, autrefois cause de mon contentement et maintenant occasion de rengreger mes douleurs, comment se fait-il que vous conserviez en vous les propos de celle qui vous a écrit sans les avoir changés. Puis que la volonté où elle était alors est tellement changée qu'elle ni moi ne sommes plus ceux que nous voulions être. Oh ! quelle faute ! Une chose sans esprit est constante et le plus beau des esprits ne l'est pas²³⁸.

L'existence tout d'un coup rappelée de l'écriture fait surgir l'idée que de ce qui a été perdu d'un être peut demeurer une trace qui en ravive la présence. L'écriture comme trace ou inscription est ainsi l'image de cette trace qui fait subsister inchangé l'être aimé dans l'esprit alors que celui-ci a disparu, contrairement aux propos que tenait Celadon devant le berger désolé. L'écriture est ainsi la négation des paroles de Celadon. Trace, l'écriture fait revivre un amour qui a pouvoir de continuer à s'adresser à l'aimé à travers une trace. Ce sont ces traces que marque et trouve partout Celadon, dans le chiffre d'Astrée joint au sien sur la lettre, dans les inscriptions sur les arbres, dans les poèmes écrits sur les tableaux dans le temple de bois tressé édifié pour son culte, sous le portrait autour duquel sa révération est mise en scène. De ce renvoi de la trace qui demeure au titre de signe et substitut de la chose à cette trace intérieure

²³⁶*Ibid.*

²³⁷L'histoire de Ligdamon ne répète elle-même celle de Celadon qu'en répétant la substitution qui fait le malheur du héros. C'est parce qu'il est pris pour Lydias aimé depuis longtemps d'Amerine qu'il est contraint d'épouser la jeune femme et qu'il préfère s'empoisonner. L'amour de cette dernière se trompe de destinataire comme se trompe au fond Galathée qui obéit à la prophétie frauduleuse.

²³⁸Honoré d'URFÉ, *L'Astrée, citée.*, première partie, livre 12, p. 485.

que constitue en quelque sorte le sentiment en tant qu'il conserve la présence de la chose en son absence, le poème écrit par Celadon sur un petit papier au pied du portrait d'Astrée témoigne :

Mais qu'est-ce que je dis ? En effet elle est peinte.
La belle que voici ce ne sont pas des yeux,
Comme nous les croyons ce n'en est qu'une feinte,
Dont nous déçoit la main du peintre ingénieux.

Ce ne sont pas des yeux ? Si ressens-je la plaie,
Quoique le trait soit feint, toutefois être vraie,
Fuyons donc puis qu'ainsi les coups nous en sentons.

Mais pourquoi fuyons-nous ? La fuite en est bien vaine,
Si déjà bien avant dans le cœur nous portons,
De ces yeux vrais ou faux la blessure certaine²³⁹.

Le poème répète en somme le parcours du héros depuis la rencontre avec le berger désolé. Devant le portrait il dénonce d'abord une absence qui devrait faire s'évanouir la passion. Puis il découvre alors le pouvoir de l'image comme de l'écriture de rendre présente l'absence et avec elle de raviver la passion effacée. Et enfin il découvre cette trace déposée irrémédiablement au cœur de son être. La « plaie », la « blessure » des yeux dans le cœur répond alors en quelque sorte à l'entame de l'écriture, faisant apparaître l'amour lui-même comme trace et écriture intérieure. Par là, le héros se révèle lui-même tramé d'une écriture à laquelle il ne peut échapper. Il aime parce qu'il en est porteur, et son âme est faite de cette trace. C'est parce qu'il est un être de papier, c'est-à-dire un être sur lequel s'impriment des images et des signes, que cette âme vient au jour dans le roman. Elle est l'effet de sa nature scripturaire, qu'ignorait le discours de Celadon au berger désolé.

Et pourtant, le roman est en même temps l'histoire des travestissements de l'écriture. L'écriture, qui inscrit en quelque sorte la permanence dans la disparition, est en même temps toujours détournée, modifiée, barrée et effacée par toutes sortes de procédés. Prétendument elle conserve, elle se donne comme un refuge qui assure d'une constance toujours inquiétée et menacée dans le monde. Mais dans les faits elle est elle-même porteuse de trouble. Elle ne conserve pas tant qu'on ne le proclame. Au contraire elle ne cesse de se brouiller dans son propre message. Celadon retrouvant la lettre d'Astrée s'émerveille de cette écriture qui demeure quand les volontés qu'elle exprime se sont depuis longtemps évanouies. Mais il ne cesse de raturer lui-même ses propres inscriptions. Les chiffres entrelacés d'Astrée et Celadon qu'il grave alors sur les troncs des arbres qu'il rencontre, il les efface tout aussitôt :

« Et là bien souvent sur les tendres écorces des jeunes arbres il gravait le triste sujet de ses ennuis, quelquefois son chiffre et celui d'Astrée. Que s'il lui advenait de les entrelacer ensemble soudain il les effaçait »²⁴⁰.

L'écriture est ainsi en même temps conservation et effacement, trace qui demeure et marque toujours exposée à une disparition menaçante.

De cette inconstance secrète du texte, la figure de Hylas l'inconstant est l'image. Parmi les bergers du roman tous occupés à leurs amours, Hylas est en effet une figure singulière. Il est un berger inconstant qui chante le plaisir de n'être attaché à personne et d'aimer ce qui se présente sans chercher à conserver son amour. Il est bien sûr à l'opposé de l'amour idéalisé des bergers, et tous les autres réprouvent son attitude. Mais il est en même temps une figure

239 *Ibid.*, deuxième partie, livre 5, p. 189.

240 *Ibid.*, première partie, livre 12, p. 486 .

attachante, berger volage et joyeux. Il tient ainsi dans le roman une place qui ne se réduit pas à celle de la figure repoussoir de l'inconstant dans un monde de bergers et bergères fidèles. En vérité, dans l'histoire principale du roman, il est d'abord un être de discours, revendiquant par chants et poésie sa légèreté amoureuse sans que le romancier ne le décrive jamais vraiment pris directement dans des aventures amoureuses qui susciteraient l'aversion du lecteur. Il parle, il parle indéfiniment de ses amours volages en général, que l'on ne voit jamais à l'œuvre²⁴¹. Et il parle pour ainsi dire d'amours sans inscription et qui ne laissent pas de trace : dont les objets ne s'inscrivent pas dans l'esprit de celui qui aime à chaque fois sincèrement et pleinement, mais en acceptant que ses sentiments s'évanouissent sitôt ces objets éloignés. Hylas est donc ainsi l'anti-écriture. En lui rien ne s'inscrit et tout s'efface aussitôt.

Or une scène du cinquième livre de la deuxième partie du roman le montre en train de subvertir la permanence de l'écriture dans un geste d'effacement et de rature. Astrée et sa compagnie de bergères et de bergers, à laquelle Hylas s'est joint, partent à la recherche de Celadon dans la forêt, et découvrent le temple construit par ce dernier. Dans ce temple, il y a partout des inscriptions et des poèmes. Sur l'une d'elles Sylvandre le berger lit à la compagnie les douze tables des lois d'amour écrites par Celadon, qui font l'éloge de la constance amoureuse et du sacrifice de soi. Profitant ensuite de l'éloignement des bergères et des bergers, Hylas ramasse à son tour la tablette, et décide de jouer un tour à la compagnie. Imperceptiblement il corrige le texte de Celadon de telle sorte que des substitutions légères parviennent à en changer profondément le sens :

Hylas se hâta le plus qu'il lui fut possible de changer de cette sorte ces douze tables et afin que ses rayures fussent moins connues, il les effaçait avec la pointe d'un couteau ; et y ayant raclé un peu de son ongle les en couvrait, et puis le polissait, fût avec l'ongle même, fût avec le dos du couteau, et enfin écrivait dessus ce qu'il y avait changé²⁴².

L'écriture est ainsi travestie par l'inconstant Hylas, qui fait de l'éloge de la fidélité son envers, l'apologie de l'inconstance. Les tables d'amour falsifiées par le berger volage, et que ce dernier lit à l'assistance, sont converties par modifications minuscules en leur contraire exact. Par les ratures qu'il lui inflige, l'écriture devient elle-même infidèle parlant de l'infidélité. Et comme lui elle change d'objets.

Mais ce changement d'objets est aussi un changement de statut. Cette écriture en laquelle sont déposées les pensées des personnages, pensées qu'elle devrait conserver et qu'en vérité elle travestit, renvoie au texte même de *L'Astrée* dans son être ambigu. Il faut se rappeler quelle est la condition de la voix du personnage. Ce qu'on nomme la voix narratrice est l'expression de ce sujet d'énonciation qui à travers chaque phrase du roman s'adresse au lecteur. Elle est fondamentalement écriture, voix dont la trame est faite des phrases mêmes du livre qu'il lit. Le narrateur est cet esprit à qui le lecteur attribue toutes les intentions portées par ces phrases, en connivence avec le monde de l'histoire, qu'il soit ou non un personnage de l'histoire. Mais parmi ces phrases il y a aussi celles qui expriment les propos des personnages. Et entre les guillemets ce sont alors eux qui parlent, les personnages, leur voix même, mais représentée et déléguée par cette voix narratrice qui les communique toutes au lecteur quel que soit celui à qui chacune s'adresse. Leur voix est ainsi à la fois celle d'un sujet d'énoncé, celui qui est l'objet du discours du narrateur et dont la parole est au fond un autre objet du même monde fictionnel, et celle du sujet d'énonciation d'une histoire enchâssée dans l'histoire principale. Mais ces personnages singuliers que sont les bergers de *L'Astrée* ont pris acte du fait que c'est bien à un lecteur qu'ils sont fondamentalement destinés. Ils savent ainsi que cette parole qu'ils profèrent est entre guillemets, et qu'elle est ainsi comme eux un objet de la voix

241 Alexis, c'est-à-dire Celadon, lui en fait le reproche au huitième livre de la troisième partie : « Vous nous aviez promis de raconter vos diverses amours, et vous n'avez parlé que des infortunes de Cryséide et du malheureux Arimant » (p. 427)

242 *L'Astrée, citée.*, II, livre 5, p. 197-198.

narratrice. Cette écriture qu'ils rencontrent dans leurs errances est l'inscription de leurs propres propos et de leurs pensées, et davantage encore elle est leur être même, devenu l'objet d'une autre voix. Celadon qui efface sur l'écorce des arbres les mots de son amour pour la belle Astrée, c'est le personnage qui veut parler en son nom, mais réalise aussitôt qu'il n'est que la parole d'un autre auquel il est tenu d'obéir.

D'une certaine manière, ce Celadon qui rature et cet Hylas qui gratte sont les fils de Désaléthès. Dans le roman d'Aneau l'enfant monstrueux de Mammon portait inscrit en lui et en chacune de ses paroles la marque de sa fausseté qui se déposait sur tout ce qu'il disait. En tentant de se faire le narrateur de lui-même, il se trouvait contaminé par la nature fictionnelle du contenu de la voix narratrice, et il ne pouvait produire qu'un discours falsifié. Mais désormais, ce n'est pas en mourant comme personnage que le héros peut enfin parler de lui. En se vivant dans la fiction comme l'objet d'une fiction, il rencontre sa propre parole comme un nouvel objet dont on peut parler et débattre. Mais dans cette rencontre se confondent le texte qu'il écrit et celui qu'il est comme objet de fiction, la permanence de ses pensées déposées dans le livre et désormais réactivables pour tout lecteur à venir, et leur rature nécessaire du fait qu'il est lui-même cette écriture.

UNE HISTOIRE DE SÉMANTIQUE ?

Depuis quelques décennies, les théoriciens de la littérature qui ont interrogé le pouvoir par lequel le roman nous fait accéder par ses phrases à un univers de fiction ont souvent tenté de s'appuyer sur les analyses de la philosophie analytique sur l'ontologie du langage ordinaire, afin de comprendre en quoi la fiction pouvait en reprendre les fonctions ou au contraire les déplacer ou les mettre en suspens. Ils ont ainsi pensé l'univers de la fiction à partir de la sémantique du langage avec ses fonctions spécifiques, référence et signification, renvoyant le langage à un univers conçu comme un monde d'objets. Ils ont alors posé le problème en termes d'existence, et ils ont été amenés à interroger la place dans la fiction du quantificateur existentiel de la logique des prédicats, en s'appuyant sur les problèmes posés dès les débuts de la philosophie analytique à propos des termes désignant des objets non existants. Si le récit de fiction contient des termes référentiels, alors comment nier l'existence des objets auxquels ils réfèrent, puisqu'il appartient à un terme référentiel de pouvoir céder la place dans le langage à un quantificateur existentiel ? De « Pégase est un cheval ailé », je dois pouvoir conclure qu'il existe un cheval ailé (généralisation existentielle). Mais s'ils sont fictifs, comment leur accorder cette existence que la fiction paraît exclure ? Le statut des personnages romanesques tel qu'il est donné à penser par les phrases du texte romanesque est ainsi conçu à partir de l'existence impliquée par les termes des phrases du discours courant, et la nature des êtres romanesques est confrontée à celle des personnages lorsque ce discours parle de choses qui n'existent pas. Certains théoriciens de la fiction littéraire ont alors défendu l'idée que les noms propres étaient tout simplement dépourvus de référence dans le monde réel. Ils ont ainsi pu reprendre par exemple la théorie russellienne des descriptions définies pour défendre l'idée que le discours du roman est un récit qui ne parle de rien, exprimant des relations entre des prédicats sans jamais faire intervenir aucun objet. C'est là la position que Thomas Pavel, dans *L'Univers de la fiction*, nomme ségrégationniste²⁴³. D'autres, comme Marie-Laure Ryan ou Lubomir Doležel²⁴⁴, ont tenté de mobiliser les ressources de la logique modale, en accordant

243 Thomas G. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

244 Marie-Laure RYAN, *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington, Etats-Unis, 1991 ; Lubomír DOLEŽEL, *Heterocosmica : fiction and possible worlds*, Baltimore ; London, Etats-Unis, Royaume-Uni, Johns Hopkins University Press, 1998.

aux êtres de fiction une existence qui relève d'un quantificateur existentiel spécifique, limité à un monde possible. Ils ont alors utilisé, dans une certaine mesure, les outils des sémantiques des mondes possibles de David Lewis, Saul Kripke ou Jaako Hintikka.

Mais dans les sémantiques modales des mondes possibles, les logiciens savent séparer ce langage d'arrière-plan en lequel est fixée et construite la référence des termes fictionnels, et où sont définies les fonctions d'accessibilité entre les mondes (qui font d'un monde une possibilité pour un autre), et d'autre part le langage qui parle des objets de ce monde possible et leur attribue des propriétés, et dont il s'agit de faire la sémantique. La logique modale s'appuie sur le partage entre le langage-objet à étudier et le métalangage qui en parle. Ce partage ne fait pas problème quand le monde possible se présente comme un scénario alternatif proposé pour des individus existants : Napoléon renonce à l'empire en 1807 et devient maréchal-ferrant. Dans le traitement d'un tel énoncé contrefactuel, comme dans l'analyse des énoncés de croyance, qui relève aussi de la même logique, il est possible de construire des petits mondes en s'appuyant sur les ressources d'un langage maintenu dans la position d'un métalangage ininterrogé. Les contrefactuels ou les énoncés de croyance en question sont le corpus bien délimité du langage-objet, tandis que le reste de mon langage se fait le métalangage des phrases de ce langage-objet. Il fait ainsi le lien entre ces phrases, leurs termes et leurs prédicats, et des domaines d'objets. Mais dans le récit de fiction, il n'y a pas de lieu pour cette position de recul. Le langage qui nous dit à quoi font référence les termes du récit fictionnel, et définit le monde dont il parle n'est pas un autre langage que celui de la fiction elle-même, même s'il s'appuie sur l'arrière-plan des connaissances et des significations du langage ordinaire. Umberto Eco, dans la réflexion qu'il conduit sur les « petits mondes » des narrations littéraires, fait le constat suivant :

Selon Hintikka, dans une théorie des modèles, les mondes possibles sont les instruments d'un *langage du calcul*, indépendant du langage-objet qu'il décrit, mais ils ne pourraient pas être utilisés dans le cadre d'un *langage comme médium universel*, qui ne peut parler de lui-même. Dans une théorie de la narrativité, les mondes possibles sont au contraire des états de choses qui sont décrits dans les termes du langage employé par le texte narratif²⁴⁵.

Les univers fictionnels ne s'identifient pas aux mondes possibles de la logique modale, car ils sont à eux-mêmes leur propre métalangage. Mais Eco tente néanmoins dans *Les limites de l'interprétation* de construire une théorie narrative des univers fictionnels. Cette théorie ne vise pas à une formalisation qui ouvrirait sur un calcul logique et, dès lors, ne se revendique pas d'une sémantique logique. Mais elle est néanmoins pensée par son auteur comme théorie des mondes possibles, constituant autant d'ensembles d'états de choses composés d'individus fictionnels. Elle peut ainsi difficilement contourner la question de la référence à ces « individus » qui appartiennent à ces états de choses²⁴⁶. Umberto Eco dans cet ouvrage oppose aux concepts de la sémantique logique l'idée de l'univers fictionnel comme création culturelle. C'est la culture partagée du lecteur et de son auteur qui permet d'atteindre des mondes à travers les récits romanesques. Mais s'il est vrai que cette opération implique entre l'auteur et le lecteur un horizon de savoirs partagés, le recours au concept un peu vague de création culturelle apparaît comme une tentative d'éviter ce problème de la référence, au lieu de le résoudre.

En effet, si les mondes possibles de la fiction ne sont que des créations culturelles, il faut dire alors qu'Eugénie Grandet, qui appartient à un tel monde, est aussi une création culturelle. Mais le roman nous apprend qu'elle a pour propriété d'être une femme, et il nous faut alors admettre qu'il y a des femmes qui sont des créations culturelles. Ce qu'une théorie des mondes

²⁴⁵ Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, cit., p. 213.

²⁴⁶ Parmi les quatre conditions énumérées par Eco d'un concept cohérent de monde possible narratif, la deuxième exige ainsi que le monde possible contienne des « états de chose constitués d'individus dotés de propriétés » (Ibid., p. 214).

possibles doit pouvoir expliquer, ce sont précisément ces inférences que nous faisons sans cesse à partir des récits de fiction, et qui nous font déduire par exemple des phrases « Eugénie Grandet est une femme » et « Eugénie Grandet a la propriété P » la conséquence : « il y a une femme qui est P ». C'est en vérité ce type d'inférence qui nous conduit à poser la question de la référence des termes fictionnels. Or, une telle inférence n'a pas de sens pour la propriété d'Eugénie Grandet d'être une création culturelle. L'Eugénie Grandet qui est une création culturelle ne peut donc être la même chose que celle dont le roman dit qu'elle est une femme. L'idée que le monde fictif est une création culturelle conduit ici à un paradoxe parce qu'en réalité elle mélange deux niveaux : celui qui parle du récit littéraire depuis le dehors, pour évoquer ces créations culturelles que sont les romans, et tous ces personnages merveilleux que sont par exemple Moll Flanders, Tristram Shandy ou le père Goriot, pour dire d'eux qu'ils ont été imaginés par Defoe, Sterne ou Balzac, qu'ils sont des types qui expriment leur temps, « conçus dans les entrailles de leur siècle »²⁴⁷, etc. ; et d'autre part le langage qu'on trouve à l'intérieur même du récit littéraire, qui énonce que Moll Flanders fut abandonnée à Colchester par des bohémiens, puis qu'elle a fait un beau mariage. Une création culturelle ne fait pas de beau mariage. Affirmer que les univers fictionnels sont des créations culturelles renvoie ainsi le métalangage des phrases du roman à la culture du lecteur. Mais ce métalangage-là ne dit rien de ce dont parle chacune des phrases du livre. Il ne nous donne pas sa sémantique.

Les propos de Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation* corrigent à juste titre les analyses antérieures de *Lector in fabula*. Dans ce premier ouvrage en effet, Umberto Eco critiquait une application trop hâtive de la sémantique modale au récit de fiction, en opposant les ensembles abstraits de la logique des mondes possibles aux « mondes individuels meublés »²⁴⁸ des univers fictionnels. Il affirmait son scepticisme quant aux conceptions trop ontologisantes de ces mondes. Mais il n'en utilisait pas moins les ressources de la sémantique pour penser les univers fictionnels : « une fabula est un monde possible »²⁴⁹, elle décrit ce monde particulier qui est affirmé par l'auteur. Le roman présente au lecteur tout au long de son déroulement des aspects et états de ce monde sur lequel le lecteur peut parfois provisoirement se tromper, mais qui n'en existe pas moins dans un arrière-plan au-delà de toutes ses croyances. Le monde de la fabula, écrit Eco, « ne représente pas un état de choses, mais une succession d'états de choses s_1, \dots, s_n , ordonnée par intervalles temporels t_1, \dots, t_n »²⁵⁰. Le monde possible fictionnel se donne ainsi au lecteur dans cette succession d'états qu'il découvre au fur et à mesure de sa lecture, sans que ce monde ne s'identifie à ses croyances et attentes, puisqu'il peut faire erreur profondément sur sa nature :

Nous sommes dans le vrai quand nous disons que *Madame Bovary* est l'histoire d'une femme adultère petite-bourgeoise qui meurt ; nous nous tromperions en disant que *Madame Bovary* est l'histoire de la femme d'un médecin heureuse de vivre un bonheur tranquille, même si les états initiaux de la fabula peuvent nous conforter dans cette certitude (...). Comme nous le verrons, le lecteur qui compare un état donné de la fabula à son propre monde de référence ou au monde de ses propres attentes assume que cet état est un monde possible ; mais cela peut se produire parce qu'il ne possède pas encore le monde possible narratif dans sa totalité, et comme il est persuadé que l'état de la fabula doit être d'une manière ou d'une autre complété, il a tendance à avancer des prévisions²⁵¹.

Chaque état de chose s_i du monde fictionnel échappe en partie au lecteur et au monde de ses attentes, et il lui faudra parfois revenir sur ce qu'il croyait être les individus auxquels ces

247 Balzac, Avant-propos de la *Comédie humaine*.

248 Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem BOUZAHER, Paris, France, Grasset, 1985, p. 160.

249 *Ibid.*, p. 197.

250 *Ibid.*, p. 198.

251 *Ibid.*, p. 199.

états font référence. En posant ainsi le problème, le sémioticien italien séparait radicalement les promenades inférentielles du lecteur avançant dans l'ouvrage et l'univers fictionnel défini par l'auteur, même si les deux étaient idéalement promis à converger à la fin de l'ouvrage. En s'appuyant sur les concepts de la logique modale, référence et signification, tout en refusant les outils et les méthodes, Umberto Eco lui accorde en vérité l'essentiel, l'idée d'un univers fictionnel existant, pour le lecteur avançant dans le texte, dans une forme de transcendance. Au lecteur, les fonctions sémantiques reliant les termes du récit à leurs références et leurs significations ne sont pas données, et il lui faut les découvrir, et cette découverte consiste dans une sorte de traversée au-delà du texte vers son monde de référence. Le monde du roman relèverait ainsi d'une ontologie, cette ontologie meublée dont Eco ne précisait pas où se tenait la clé. Le métalangage sémantique, où est-il ?

De ce point de vue, la distinction faite par Eco dans ses deux ouvrages entre les mondes vides de la sémantique modale et les mondes meublés de sa théorie narrative est peut-être illusoire. Dans la sémantique modale, un monde possible est un ensemble en général non vide (au sens ensembliste du terme) d'individus. Si Eco les dit vides, c'est sans doute que leurs propriétés sont seulement établies par les énoncés du langage qui est l'objet de la formalisation sémantique. En ce sens, les individus qui peuplent ces mondes n'ont en eux-mêmes aucune propriété, ces dernières apparaissant sous l'effet des fonctions qui relient ces individus et les éléments du langage-objet, les signes de constantes, prédicats et relations. Dans les univers romanesques, le texte du roman est le dépôt de ce langage-objet à interpréter, qui est ce qui est donné au lecteur à travers le livre. Mais alors, supposer que le monde du roman existe dans un au-delà du lecteur, c'est se donner tout le système de ces fonctions sémantiques dans un au-delà du récit, dans son métalangage. Et opposer le monde meublé des romans aux mondes vides de la sémantique formelle, c'est supposer que le texte du roman trouve son sens dans un monde qui serait lui-même l'objet d'un autre récit dont l'auteur a la clé, récit qui décrirait ses objets et ses propriétés véritables, et dont le lecteur aurait à faire l'apprentissage par ses inférences et sa propre culture. Le lecteur qui, dans sa lecture des premières pages de *Madame Bovary*, se trompe sur les propriétés essentielles de l'héroïne éponyme, imagine ce monde de référence peuplé d'une madame Bovary « femme d'un médecin heureuse de vivre un bonheur tranquille » alors qu'il doit apprendre qu'elle est « une femme petite bourgeoise qui meurt », écrit Eco. Mais en vérité, cette opération revient à substituer à un récit, celui du roman même, un autre qui raconte au lecteur ce qu'est le monde véritable du roman, et qui n'est nulle part dans le roman. Le monde meublé du roman se raconte dans un récit qui n'est pas le roman, et Eco invite le lecteur à choisir entre deux micro-récits qui se tiennent tous deux dans cet au-delà du roman. Ainsi en fin de compte, Eco prétend construire une sémantique d'objets, mais il ne fait en vérité qu'échanger un récit avec un autre. Bien que provisoire et méfiant, l'usage par le sémioticien italien du vocabulaire de la sémantique des mondes possibles le conduit ainsi à un étrange dédoublement textuel. « La logique mène à tout, à condition d'en sortir » : la citation d'Alphonse Allais par laquelle Eco justifie sa méthode²⁵² ne doit pas nous tromper : le point où la logique le mène garde bien entendu les traces du chemin parcouru à ses côtés.

Les *Limites de l'interprétation* demeurent en grande partie fidèle à cette démarche. Mais en portant davantage attention au texte romanesque comme médium universel, Eco infléchit sa position. C'est dans le récit lui-même, appuyé par les inférences et les présuppositions du lecteur, que se tient son métalangage, trouvant sa sémantique dans une théorie de la narrativité et non dans la logique des mondes possibles. Mais il devient alors difficile au philosophe italien de penser le monde fictionnel comme un monde peuplé d'objets à partir du concept de référence. Penser le monde fictionnel comme création culturelle, comme nous l'avons vu tout à l'heure, contourne la difficulté sans la résoudre.

252 *Ibid.*, p. 165.

En vérité, la singularité du discours romanesque est qu'il ne nous fait pas sortir du langage vers un monde de choses ou d'individus. À aucun moment nous n'avons à sortir du récit pour atteindre véritablement des choses. Mais le roman met en scène des formes d'explicitation qui sont inséparablement développement ou dépli des phrases en d'autres phrases, et élucidations progressives, qui ne nous donnent jamais concrètement des objets, mais ouvrent des systèmes d'attente et d'implicite qui ne sont rien que d'autres phrases et d'autres descriptions. Le texte fictionnel relève ainsi d'un régime de l'implicite plutôt que d'une disposition de la référence. Nous n'avons pas à supposer, sous ce régime de l'implicite, un système de références qui le rendrait possible, parce que ce système n'intervient en réalité nulle part dans les suppositions et les attentes qui sont les nôtres devant le texte littéraire. Nous avons besoin de penser que sous les descriptions du roman d'autres existent ou sont possibles. Nous n'accédons au « monde » qu'il ouvre que parce qu'en lui d'autres points de vue sont supposés en silence, impliquant d'autres descriptions. Le crime raconté du point de vue du criminel suppose la possibilité d'une description du point de vue de la victime, que le romancier suscite sans l'écrire, et qui demeure à l'horizon de la lecture du lecteur. Et de la même manière et pour la même raison, la description d'un personnage laisse dans l'ombre un certain nombre de traits et prédicats que le romancier ne juge pas bon de dire, et que le bon lecteur infère d'un ensemble de présupposés communs²⁵³.

Tout cet implicite s'appuie sans doute sur un contrat que le lecteur engage avec le livre lorsqu'il s'avise de le lire comme une fiction. Mais il ne réduit pas ce régime de l'implicite à un engagement contractuel, pas plus que cet autre contrat qui consiste à lire un texte comme un texte scientifique susceptible de vérification expérimentale ne réduit ces procédures de vérification à des engagements contractuels performatifs ni ne définit la scientificité de ce texte. Le régime de l'implicite est donné comme un ensemble de règles pour déplier les phrases dites vers d'autres phrases. Il a la forme d'existence d'un mode d'emploi pour le roman. Certaines théories de la fiction tentent de définir la fiction par un contrat entre le lecteur et l'auteur, comme un acte performatif qui changerait notre rapport aux phrases fictionnelles. Mais ces positions tendent alors à identifier la décision qui me conduit à lire un livre comme un roman, dont on peut penser qu'elle relève effectivement d'un engagement performatif qui me met à la recherche du monde romanesque, avec ce qui fait la nature et la possibilité de ce monde romanesque, qui en vérité ne relève d'aucune manière de cette seule dimension performative. Lorsque je prends un livre pour un roman et non, par exemple, pour un document historique (décision en partie négative), je prends l'engagement de ne pas rechercher d'autres documents, traces ou expériences pour vérifier la vérité des énoncés du livre. J'accepte une suspension provisoire d'incrédulité, selon l'expression consacrée. Cette décision relève sans doute d'un acte performatif, en lequel on peut lire comme un contrat de l'auteur avec le lecteur ou du lecteur avec lui-même. Mais la possibilité qui m'est alors donnée d'accéder à un univers de fiction relève d'une autre dimension. Elle ne s'identifie pas avec l'acte de langage ni avec ses conditions de validité²⁵⁴. Le modèle du mode d'emploi est sans doute alors plus pertinent que celui du contrat. À l'origine du mode d'emploi, il y a toujours un contrat entre le fabricant et l'utilisateur, mais le mode d'emploi ne se confond pas avec ce contrat.

253 C'est ce système d'attentes, de présupposés et de capacités inférentielles que Umberto Eco analyse d'une manière remarquable dans les sept premières parties de *Lector in fabula*, sous la forme d'une coopération entre lecteur et auteur. Le livre doit produire la compétence de son lecteur modèle, tandis que le lecteur amène ses capacités d'anticipation, sans lesquelles il n'y a pas de roman. Mais rien là-dedans n'oblige à penser qu'il existe autre chose auquel le lecteur devrait accéder, un monde possible d'objets pensé par l'auteur, qui serait au-delà des inférences du lecteur et qui témoignerait d'une structure référentielle à mettre au jour dans le roman. Peut-être la catégorie d'interprétation, en faisant croire que le lecteur doit en quelque sorte sortir des phrases du livre afin de pénétrer un monde qui se tient au-delà, est-elle porteuse de cette idée d'une référence au-delà des inférences. Mais c'est alors le mot même d'interprétation qu'il faudrait peut-être davantage questionner.

254 On sait en effet qu'un acte de langage a besoin de conditions empiriques de validité pour être effectif. « je vous déclare mari et femme » n'est un acte de langage valide que sous la condition qu'il ait été prononcé par la personne légitime dans les lieux et le contexte adéquat. Ces conditions définissent ainsi un contexte de l'énonciation.

La possibilité de parvenir à mes fins en le mettant en œuvre ne s'épuise pas dans un engagement réciproque. Il dépend de manière essentielle à la fois de ma capacité à le suivre sans me tromper et de la bonne construction de la machine fabriquée. Or mon accès au monde romanesque relève lui aussi de ces deux dimensions. Il relève à la fois de l'aptitude du lecteur à étendre ce qui lui est dit vers d'autres phrases, les possibilités du monde fictif offertes par le roman, et de la capacité du livre lui-même à proposer ces possibilités²⁵⁵.

Or, cet implicite qui me permet de faire surgir à partir des phrases du livre une multiplicité d'autres phrases n'a nulle part besoin de faire intervenir une relation de référence à des objets fictifs. D'une certaine manière, l'engagement pris par le lecteur comporte au contraire le fait de ne jamais faire usage d'une démarche qui le conduirait à avoir besoin de cette relation de référence.

Et pourtant cette relation de référence est-elle vraiment contournable ? Sans doute pourrions-nous nous ranger dans le camp des logiciens ségrégationnistes, et affirmer que les termes désignant des entités non existantes ne réfèrent à rien, qu'ils sont des mots ayant une signification et non une référence, ou qu'ils doivent être paraphrasés en des descriptions définies remplies par nul objet du monde. Les mondes fictionnels parlant d'êtres non existants relèveraient de ce cas de figure. Mais une semblable réponse aurait peu de portée. Car les romans entremêlent en vérité dans leurs récits les personnages fictionnels et d'autres qui ne le sont pas. Nous y croisons en permanence des choses existantes, la ville de Paris, Napoléon ou la bataille de Waterloo, de telle sorte qu'il nous arrive ensuite parfois, renversant les liens de la fiction et du réel, devant une rue de Paris, de voir d'abord en elle le lieu de telle ou telle scène romanesque. Le roman glisse parfois parmi ses personnages imaginaires des hommes de l'histoire du monde ou du présent. Les espèces naturelles qu'il évoque renvoient elles aussi à des choses du monde que nous avons rencontrées : des chats, des mouches, des arbres et des chevaux. Et on a souvent remarqué à quel point le roman mêle le registre de la fiction et du réel en incluant parmi ses phrases des descriptions, des jugements, toute une foule d'affirmations par lesquelles le narrateur nous dit des vérités sur notre monde.

Par cette seule dimension, le roman semble bien être porteur de références reliant ces phrases à des choses. Mais faut-il alors opposer dans le déroulement de ses phrases les termes référentiels portant sur des objets (ceux qui parlent des choses ayant existé) et une grande masse de noms qui ne parlent de rien, de tous ces riens que désignent les noms d'Amadis et d'Astrée, de Jean Valjean ou Moll Flanders ? A partager ainsi deux systèmes dans le récit, on heurte le sentiment du lecteur qu'une fois acceptée la convention romanesque, les noms de Napoléon et de Fabrice del Dongo jouent pour lui dans le texte un rôle sémantiquement identique, et qu'il découvre de l'un et de l'autre les actes et les gestes dans le récit de la même manière, que la différence du personnage réel présent dans le roman et du personnage fictif est une différence d'épaisseur plutôt que de nature, Napoléon intervenant dans le roman en amenant avec lui l'arrière-plan historique qui constitue pour le lecteur tout un fourmillement

255 Cette question de la fiction abordée à partir de la dimension performative du langage a donné lieu à de nombreuses discussions. On sait que John Searle, dans le troisième chapitre de *Sens et expression*, rejette l'idée que la fiction donne lieu à des actes de langage spécifiques, et soutient que le discours fictionnel consiste à feindre des actes de langage ordinaires en se déliant des contraintes et des conditions que ces actes de langage impliqueraient dans la vie réelle. L'auteur se contente ainsi de feindre des actes déclaratifs, et donc de feindre de faire référence à des objets ou des personnages : John Rogers SEARLE, *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 1982. Genette fait cependant remarquer que les énoncés littéraires peuvent être des énoncés feints tout en étant en même temps autre chose du point de vue pragmatique. « Il était une fois » feint une assertion, mais est en même temps à un autre niveau un acte illocutoire tout à fait sérieux, qui peut se paraphraser en « veuillez imaginer que » ou « je décide fictionnellement et sans y croire que » : « la fiction narrative, comme la fiction mathématique et sans doute quelques autres, peut donc être raisonnablement décrite dans son état primaire et sérieux comme une déclaration au sens searlien, et donc comme un acte illocutoire *sui generis* », Gérard GENETTE, *Fiction et diction; précédé de Introduction à l'architexte, cité.*, p. 129. Même si je pense qu'en tant qu'énoncé déclaratif, l'expression « je décide fictionnellement » aurait besoin d'être clarifiée davantage, je partage l'idée de Genette du statut multiple de l'énoncé de fiction, qui peut sans contradiction être en même temps un énoncé feint, un acte sérieux et le fragment d'un mode d'emploi. Je note par ailleurs avec plaisir le rapprochement avec la fiction mathématique.

de phrases virtuelles, sur lesquelles les phrases écrites du livre s'appuient. Mais ce partage strict donne lieu en outre à paradoxe. Il installe en effet le personnage réel intervenant dans la fiction dans un vacillement qui inquiète à chaque instant son statut. Chaque infraction, chaque liberté prise par le romancier à l'égard de la vérité historique le menace en effet de passer au statut d'être fictif. Et si on refuse, comme la convention de la fiction nous y invite, de faire de l'écart avec la vérité historique une erreur du romancier²⁵⁶, si on refuse l'idée que les phrases du livre disent d'un être réel une chose fausse et qui doit être prise comme telle par le lecteur, il faut supposer alors que son nom aussitôt ne désigne plus personne. Napoléon dans la *Chartreuse de Parme* est-il un terme référentiel ? Et Bajazet dans la tragédie de Racine ? Et Hitler dans le roman *Pompes funèbres* de Genet ? Et Dublin dans *l'Ulysse* ? La tentative de tracer une ligne de partage fait retomber tout le monde du même côté, celui de la fiction sans référence. Mais n'est-ce pas pourtant cette référence qui permet au lecteur d'attacher aux noms de Napoléon ou de Paris l'arrière-plan de son savoir. C'est d'une certaine manière afin de clarifier ce type de récit mélangé que la sémantique modale s'est construite et a éprouvé le besoin d'une théorie de la référence dans les mondes possibles, les énoncés contrefactuels exigeant une référence qui ne soit pas fondée sur les seules propriétés des individus existants : désignation rigide kripkéenne ou lignes de monde hintikkiennes.

Mais en vérité, ne faut-il pas prendre à rebours ce partage qui oppose un discours courant fondé sur la référence à un régime fictionnel où celle-ci devient douteuse ? Ne pêche-t-il pas encore par son autre versant : non plus par son approche du récit fictif, mais par le présupposé qu'il partage sur le discours ordinaire ? Il se donne en effet un discours véridique dont la référence serait le pivot, à partir duquel sont construites les différentes dimensions du langage et des phrases. Si la référence nous semble un concept fondamental pour l'intelligence de la sémantique du langage ordinaire, c'est parce qu'elle est ce qui relie les noms à des objets, et que nommer les choses apparaît comme la forme la plus élémentaire du langage. Il semble naturel que la sémantique parte des noms désignant des objets. Elle définit ensuite ce qu'est l'attribution d'un prédicat à un objet, les relations entre ces objets, les subordinations des prédicats les uns aux autres : constantes, prédicats, relations, puis variables et quantification. À partir de là, elle construit les conditions de vérité des phrases. Dans son usage non fictionnel où nous l'employons pour parler du monde, le langage apparaît ainsi comme un édifice composé à partir d'une relation de référence qui est la brique fondamentale avec laquelle le reste est fabriqué. C'était au fond la position de Frege, qui fait alors apparaître le discours fictionnel comme appuyé sur du vide. Les plus conséquents furent ici ceux qui nièrent que ce discours dise quelque chose.

Mais les philosophes analytiques savent bien, depuis Frege lui-même, que le langage doit être pensé au niveau de ce qui, en lui, est porteur du vrai et du faux. Du point de vue épistémologique, la phrase est première par rapport au nom, la vérité par rapport à la référence. C'est à partir d'une phrase conçue comme la seule partie du discours qui soit une totalité close, que Frege invente l'opposition de l'objet et du prédicat, et fonde la logique moderne. C'est à partir d'une analyse des conditions d'assertion de phrases élémentaires que Quine met en place, dans *Le mot et la chose*²⁵⁷, sa théorie de la signification. C'est l'interrogation de la vérité d'une phrase qui établit le lien du langage et du monde. Seules les phrases se confrontent à l'épreuve de l'expérience et du monde réel, qui établit leur vérité ou fausseté. La plupart des théoriciens du langage n'en ont pas moins pensé que l'analyse du langage devait, à partir de l'analyse empirique des conditions de vérité des phrases, atteindre une structure référentielle sous-jacente, et que cette structure nous expliquait pourquoi nous pouvons dire que telle phrase est vraie ou fausse. La référence, bien que nécessairement découverte après-coup, n'en serait pas moins le plus fondamental. Si je peux dire que le chat

256 C'est-à-dire de considérer que l'énoncé dit quelque chose de faux d'un objet existant, ce qui permet de conserver au nom le désignant son caractère référentiel.

257 Willard Van Orman QUINE, *Le mot et la chose*, traduit par Joseph DOPP, Paris, France, Flammarion, 1977.

est sur le paillason, c'est parce que le mot « chat » fait référence à un chat. La référence est nécessaire à la compréhension des constituants élémentaires des phrases, et celle-ci rend compte de la phrase dans sa globalité.

Telle est ce que le philosophe Donald Davidson appelle la théorie des briques empilées. Mais à cette dernière il fait en même temps de solides objections, en défendant l'idée que nous devons abandonner l'idée de faire jouer un rôle à la référence dans l'analyse du rapport du langage à la réalité. Il faut au contraire penser « la réalité sans la référence », pour reprendre le titre d'un article de 1977²⁵⁸. Nous parlons un langage, et nous nous comprenons, sans que nous soyons pourtant en mesure de fixer la référence des mots de ce langage. Nous disons que nous parlons la même langue non parce que nous attribuons aux mots le même contenu référentiel, ce qui est invérifiable, mais dans la mesure où nous nous accordons sur les conditions empiriques de la vérité de nos phrases, pour une grande part au moins. Cet accord nous conduit à expliciter nos phrases et ainsi à mettre en œuvre une « théorie de la vérité »²⁵⁹, qui nous conduit de phrase en phrase dans une série d'inférences. Mais cet accord et cette « théorie de la vérité » sont toujours partiels et ambigus, car ils sont inséparables des croyances que nous partageons sur le monde et ses lois. L'analyse sémantique des phrases portée par une étude des conditions de vérité ne peut donc être séparée des croyances que nous supposons partagées. Se trouvent inextricablement mêlés le sens que nous donnons aux mots de notre langage à travers les phrases que nous prononçons, et la masse immense des choses crues sur le monde, les hommes et la nature, les petites vérités ordinaires et les lois de la science. La sémantique ne peut se séparer de l'analyse de nos croyances : telle est la conséquence que tire Davidson des thèses quiniennes de l'impossibilité de la distinction entre l'analytique et le synthétique, et de l'indétermination de la traduction.

Que faire alors de la référence ? Pour mener à terme une « théorie de la vérité », nous avons besoin d'analyser la structure logique des phrases jusqu'à l'intérieur de phrases logiquement élémentaires et, ainsi, nous faisons intervenir des termes singuliers, variables et constantes. Pour expliquer ce qui fait la vérité ou la fausseté d'une phrase élémentaire, pour donner une raison aux conditions de vérité de ces phrases, nous devons entreprendre d'ancrer nos termes et nos prédicats aux choses du monde, en construisant une relation que nous pouvons bien appeler référence. C'est cette opération que réalise la théorie sémantique la plus classique, celle inventée par Tarski, qui définit les relations de satisfaction pour les formules ouvertes et d'assignation pour les variables, et définit à partir de là la vérité d'une phrase. Cette opération nous conduit à établir en ce sens des liens entre les mots et les choses, les termes du langage et un monde d'objets. Elle justifie l'ancrage empirique d'une phrase élémentaire. Mais elle n'a pas elle-même de raison empirique. Elle ne nous conduit jamais à pouvoir dire quelle relation, parmi toutes celles qui sont possibles entre les mots que nous parlons et les choses (sans changer les conditions de vérité des phrases), est véritablement la référence de nos termes²⁶⁰. La référence, selon l'expression de Quine, est inscrutable. Ainsi, dans le langage ordinaire, la référence est une fonction que nous utilisons pour décrire les conditions de vérité de nos phrases sans qu'elle soit pourtant donnée avec elles, et sans que cette détermination ait véritablement de l'importance. Elle n'est pas une relation première, elle n'est pas une fonction présente dans nos phrases à chaque occasion de leur usage, mais une association que nous choisissons lorsque nous voulons justifier la mise à l'épreuve de la vérité empirique de nos énoncés à l'intérieur d'une théorie de la vérité. Telle est la place, limitée et dérivée, de la

258 *Dialectica*, 21 (1977). Repris dans Donald Davidson, *Inquiries into truth and interpretation*, Oxford, Etats-Unis, Clarendon press, 1984.

259 C'est-à-dire, dans la conception de Davidson, des règles récursives.

260 « Nous n'avons pas besoin du concept de référence, ni de la référence elle-même, quoi que ce puisse être. Car s'il y a une manière d'assigner des entités aux expressions (ce qui caractérise la relation de « satisfaction ») qui donne des résultats satisfaisants eu égard aux conditions de vérité des phrases, il y en aura d'innombrables autres qui le feront tout autant », Donald DAVIDSON, *Inquiries into truth and interpretation, citée.*, p. 224.

« référence » dans le langage ordinaire. La référence, comme le conclut Davidson dans son article, « ne joue aucun rôle essentiel dans l'explication du rapport entre langage et réalité »²⁶¹

Or le propre de la fiction est tout simplement, c'est là une évidence, de ne pas demander au lecteur, face à telle ou telle situation, de mettre à l'épreuve ses énoncés, d'en rechercher la vérité et la fausseté. Il est la singularité d'une suite d'énoncés qui n'attend pas que soit testée la vérité de ses phrases. A dire cela, on dit un truisme : que le fictif n'est pas le vrai. Mais en ce truisme réside en vérité tout ce qu'il y a à dire sur la sémantique de la fiction. Il ne faut pas chercher sous lui un socle sous-jacent, dans une relation plus fondamentale comme la référence. Si la référence trouve seulement sa fonction dans le langage comme justification de nos mises à l'épreuve de l'expérience, alors la disparition, non pas de la référence, mais de la question ou du problème de la référence est la conséquence et non la cause de la suspension de la vérité du récit.

Dans le discours de la fiction cette fonction s'évanouit en même temps que l'objectif de l'épreuve du vrai. Puisque le récit romanesque est fiction, il n'a en réalité pas besoin de cette fonction-référence que le discours sur le monde réel nous conduit à supposer sans pouvoir en même temps la déterminer ou, suivant l'expression quinienne, la « scruter ». Mais il s'installe pourtant dans le prolongement et la continuité du langage ordinaire, duquel il tire ses pouvoirs sémantiques, en reprenant à la fois sa théorie de la vérité et la grande masse des croyances sur le monde. Si nous entrons dans le monde de la comédie humaine en suivant le parcours du cousin Pons ou du colonel Chabert, ce n'est pas parce qu'il y aurait une fonction qui associerait leurs noms à un être existant quelque part ou à un être non existant. C'est parce que les règles que nous avons apprises de notre monde, règles qui relèvent inextricablement d'une « théorie de la vérité » et de ce que nous tenons pour vrai, nous permettent de tirer des phrases écrites sur les pages du livre toutes sortes d'inférences obviées. Nous pouvons dire ce que veut dire pour chacune des phrases du livre le fait qu'elles soient vraies, en quoi réside le sens d'une « théorie de la vérité ». Ces inférences à ras des choses concernent tantôt les lois de la logique : de ce que Balzac écrit « Vers le coucher du soleil, les trois voyageurs arrivèrent à Saint-James », et de ce que Mlle de Verneuil fait partie de ce groupe, nous concluons qu'elle arrive elle-même à Saint-James. Elles concernent encore les significations que nous pensons partager avec le narrateur de l'ouvrage. Elles concernent enfin et surtout, sans que la ligne de partage soit strictement fixée, toutes nos connaissances des choses. De ce que le cousin Pons est un homme, nous en déduisons, sauf affirmation du contraire, qu'il doit avoir un cœur et un cerveau. De ce que la cousine Bette est une femme âgée et qu'elle n'a pas d'enfant, nous concluons qu'elle mourra sans en avoir.

Le discours de la fiction peut alors reprendre la structure du discours ordinaire et jusqu'à ses noms propres. Il nous présente un monde en lequel les liens entre les phrases relèvent des mêmes règles, qu'il s'agisse des règles récursives d'une théorie de la vérité, des lois de la nature ou de la société, qui induisent elles aussi des formes d'explicitation. La vérité s'y propage de la même manière. Le lecteur est alors invité à suivre le régime de l'implicite du récit. Mais à aucun moment il n'a besoin d'assigner une référence²⁶². La référence ne joue donc aucun rôle en tant que fonction métalinguistique, ce qui ne nous interdit pourtant pas de parler librement du contenu romanesque comme s'il s'agissait d'objets et d'êtres existants, de dire

261 *Ibid.*, p. 225.

262 Au début du chapitre des *Limites de l'interprétation* qu'il consacre à l'idée d'univers fictionnel (« Petits mondes »), Umberto Eco justifie l'usage prudent de la sémantique modale par la nécessité de distinguer les descriptions de ces univers de ce qu'ils sont. Il reprend une critique par Barbara Partee de la théorie des descriptions d'état développée par Carnap dans Rudolf CARNAP, *Signification et nécessité: Une recherche en sémantique et en logique modale*, Paris, Gallimard, 1997. Les descriptions d'état étant des descriptions d'énoncés, elles se distinguent des mondes possibles qui « sont une partie des structures modèles en termes desquelles sont interprétés » les énoncés. « Les mondes possibles sont des modes alternatifs selon lesquels les choses auraient pu être, et non des descriptions de ces modes. Sinon, dire qu'un texte narratif détermine un ou plusieurs mondes possibles serait seulement une manière plus sophistiquée de dire que tout texte narratif raconte des histoires sur des événements irréels » (p. 212). Mais y a-t-il véritablement autre chose à dire que cela précisément ?

qu'Eugénie Grandet est une femme, et même que son nom fait référence à une femme. Nous savons que ces manières de parler ne désignent que des formes d'explicitation verbales, et ne nous font pas sortir du discours vers des ensembles d'objets véritables. En vérité, c'est ainsi que nous parlons depuis le début de l'ouvrage, et il n'y a pas de raison de s'arrêter de tenir un semblable langage.

Le contrat romanesque impose au lecteur de ne pas s'enquérir de la réalité de ce qui est raconté. Il n'a donc pas à chercher à le mettre à l'épreuve de l'expérience, aller demander un extrait d'acte de naissance de Robinson Crusoé ou des traces de l'existence d'Astrée. Et s'il peut être conduit à se plonger dans des livres d'histoire à la suite de la Chartreuse de Parme, c'est en sachant parfaitement que les informations qu'il y trouvera l'aideront simplement à situer le cadre d'une action dont il n'apprendra rien en eux. C'est pourquoi il peut, lisant Conan Doyle, y découvrir un Sherlock Holmes dont il sait qu'il a eu des ancêtres sans qu'il puisse connaître d'eux les propriétés que nous pouvons connaître d'ordinaire des êtres humains de notre monde : la question de savoir qui furent ces parents, quels ont été leurs prénoms et leur vie, en l'absence d'indication de l'auteur, est dénuée de sens. Et de Sherlock Holmes lui-même il est permis de dire, en l'absence d'indication contraire, qu'il a une structure anatomique complète, un cœur et un cerveau, sans que la question de savoir quel fut le poids chez lui de ces organes, qui sont pesants chez tous les hommes n'ait un sens. Le régime de l'implicite présent dans le roman comporte des points d'arrêt de droit. Ces points d'arrêt ont conduit à l'idée d'une incomplétude essentielle des mondes fictionnels. Dans la réalité, il y a pour n'importe quelle chose une réponse à la question : cette chose a-t-elle la propriété P ? Toute proposition y est soit vraie soit fausse. Dans l'univers fictionnel certaines de ces questions n'ont pas de réponse. Cela conduit à l'idée que les choses de la fiction sont incomplètes et que leurs propriétés demeurent en partie indéterminées, cette incomplétude étant défendue, avec des réserves, par un théoricien de la littérature comme Lubomir Dolezel²⁶³.

Mais ces points d'arrêt de la connaissance n'impliquent en vérité aucune incomplétude des êtres. Là encore, nous croyons pouvoir analyser au niveau des objets et de la référence un problème qui se tient tout entier au niveau des phrases, et nous faisons surgir des faux problèmes et des faux concepts. Il n'y a pas plus d'êtres complets dans le langage non fictif que d'êtres non complets dans le langage de la fiction. La notion d'être complet est une idée métaphysique. Faudrait-il penser les individus sur le mode de la substance individuelle leibnizienne, qui contient l'ensemble des prédicats du sujet passés, présents et à venir ? Faut-il se donner un tel concept de complétude individuelle bien difficile à déterminer ? Dans le monde, nous rencontrons des êtres auxquels nous accordons telles ou telles propriétés, c'est-à-dire dont nous parlons, dont nous glissons les noms dans nos phrases ; mais nous ne rencontrons pas d'être complets, car nous ne saurions dire ce que cela voudrait dire. Au niveau des phrases en revanche, il y a des inférences et des expériences. De ce que nous voyons un homme, ce qui est une expérience exprimée par une phrase, nous déduisons que cet homme a très probablement un cœur, ce qui est une inférence à partir de ce que nous avons appris de ce que nous savons des hommes. De ce qu'il a un cœur nous déduisons que ce cœur a un poids, parce que nous avons appris des choses matérielles qu'elles sont des choses pesantes. Mais pour savoir quel est le poids du cœur de cet homme, il nous faudrait une autre expérience. Il en va de Sherlock Holmes comme de tous les hommes, à ceci près que le récit de fiction nous barre par son contrat l'accès à l'expérience. Sherlock Holmes n'est donc ni plus ni moins complet que tous les hommes réels et l'arrêt que nous impose le texte romanesque n'est pas du à une propriété des êtres dont il parle, mais aux conditions qui nous sont refusées de la mise à l'épreuve de ses phrases par l'expérience.

263 Lubomír DOLEŽEL, *Heterocosmica, cité.*, p. 22-23. Cf. aussi Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit, des mondes possibles aux univers parallèles » dans Françoise LAVOCAT (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, France, CNRS éd., 2010.

S'agit-il alors de défendre l'idée, comme le fait Marie-Laure Ryan en s'opposant sur ce point à Lubomir Dolezel, que l'incomplétude des mondes fictionnels est épistémologique et non ontologique, qu'elle est celle de notre connaissance plutôt que de l'univers fictionnel en tant que tel²⁶⁴ ? Ce ne serait en vérité pas plus satisfaisant. Marie-Laure Ryan argumente d'une étrange manière, en critiquant l'idée que parce que Madame de Lafayette ne nous décrit pas ses héroïnes, elles devraient être privées de visage :

« Nous n'imaginons pas que les héroïnes de Madame de Lafayette manquent de visage ou que Lady Macbeth a un nombre radicalement indéterminé d'enfants, mais comme le texte ne précise pas ce nombre et que le texte est la seule source d'information que nous possédons sur Lady Macbeth, cette information nous est inaccessible »²⁶⁵.

Mais bien évidemment, l'idée de l'incomplétude ontologique ne nous conduit pas à penser que les héroïnes de *La Princesse de Clèves* seraient des créatures sans visage. Aucune théorie ne suppose une telle chose. L'incomplétude ontologique n'implique pas un monde en lequel manqueraient des objets ou des parties d'objets, mais postule seulement des propriétés qui demeureraient indéterminées. La princesse de Clèves a un visage, une bouche et des yeux, même si l'auteur ne nous en dit rien, et ces yeux ont une couleur, puisque telle est la propriété de ces parties du corps humain. La théorie de l'incomplétude ontologique nous dit que ces yeux ne sont en même temps d'aucune couleur déterminée. Or cette propriété des créatures littéraires ne peut se ramener à la simple ignorance du lecteur. Elle n'est pas simplement l'indétermination de son savoir. Car il s'agit d'une inaccessibilité de droit, non seulement pour toute personne existante, mais aussi pour toute personne possible dans notre monde. Nous ne pouvons concevoir ce que serait dans notre monde accéder à la connaissance de la couleur des yeux de Madame de Clèves, alors qu'une incomplétude épistémologique suppose que nous puissions avoir l'idée de ce que serait connaître cette chose que nous ignorons. En réalité toutes ces possibilités sont fermées au lecteur dans le cas du personnage de fiction. Appartenant à la fiction, nous pourrions rencontrer le personnage. Mais nous en sommes exclus. Nous pourrions imaginer trouver un passage qui donne accès depuis notre monde au monde fictionnel, comme dans le fameux récit de Woody Allen dans lequel un lecteur a une aventure avec Madame Bovary. Mais cela ne peut avoir lieu qu'à l'intérieur d'un autre univers fictionnel, et non dans le monde où nous sommes. Nous pourrions aussi retrouver des brouillons de Madame de Lafayette où cette dernière aurait décrit le visage de son héroïne. Mais ce ne serait plus alors le même livre, et bien d'autres éléments demeureraient encore indéterminés.

Que veut donc dire en vérité l'indétermination de certaines propriétés ? Il faut imaginer que le récit de la fiction substitue à l'expérience les phrases explicites du livre, que nous n'avons pas à mettre à l'épreuve, mais qu'il nous est demandé par contrat d'accepter. A l'origine du roman il y a bien comme un contrat, qui se limite à cette acceptation première. Mais ce contrat ne saurait par lui-même donner accès au monde imaginaire du roman, dont il n'est que le point d'origine. Nous y entrons par le grand réseau des énoncés qui s'adosent à ces phrases premières, la trame de l'implicite qui me permet d'avancer au-delà de ces phrases, et qui s'appuie elle-même en même temps sur un règlement de vérité et sur les inférences d'un savoir partagé. Nous savons alors de Sherlock Holmes tout ce que nous pouvons tirer de ces phrases à partir de notre savoir, et de notre théorie ou notre régime de la vérité. Là encore, si certaines choses nous demeurent en droit inconnaissables, ce n'est pas parce qu'il y aurait dans le roman des êtres incomplets. C'est que le jeu de la fiction ne nous permet jamais de faire les expériences nécessaires. A nouveau le paradoxe se dissipe en une évidence, sitôt que nous

264Cf. Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit, des mondes possibles aux univers parallèles » dans Françoise LAVOCAT (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, cité., p. 56-57.

265 *Ibid.*, p. 57.

renonçons à poser le problème au niveau de la référence. Le roman ne fait pas référence à des êtres au dehors de lui qui seraient différents de ce qu'il nous fait connaître. La référence ne joue dans notre accès à la fiction aucun rôle, mais elle ne joue pas plus de rôle dans les mêmes opérations que nous réalisons dans le langage ordinaire. Il n'y a donc pas à prendre pour point de départ le mode fictionnel du discours, comme discours mettant en suspens la vérité de ses énoncés, pour interroger ensuite le statut de ses termes, se demander s'ils ont ou non une référence, et si en ce sens ils fonctionnent bien alors sur un mode identique au discours référentiel du langage ordinaire. L'absence d'épreuve du vrai fait d'elle-même s'évanouir toute fonction possible pour la référence.

Quant à ces personnages réels qui font parfois irruption dans le récit romanesque, ils relèvent du même régime. Les termes qui les désignent dans le récit ne sont porteurs d'aucune référence, mais ils invitent le lecteur à se remémorer ces autres phrases des livres d'histoire sur lesquelles le lecteur peut prendre appui pour déplier le livre. Ces autres phrases, les historiens ont dû auparavant les mettre à l'épreuve, interrogeant les sources et recherchant des documents. Sans doute, le logicien qui voudrait faire la théorie de cette mise à l'épreuve devrait construire des relations d'assignation pour les variables et des interprétations des constantes, qu'il pourrait appeler références des termes. Mais cette opération que l'expérience rend possible n'a pas sa place dans les phrases du roman et ne nous apprend pas quelque chose qui serait contenu en elles.

Le monde du roman est donc en vérité lié à l'horizon du savoir partagé plutôt qu'à des opérations sémantiques générales. Le romancier s'appuie sur ce qui fait à son époque l'ordre des choses et du monde, le jeu des significations de son langage, et les règles en lesquelles se propage le vrai. Le socle des identités et des êtres, la manière dont sont distribuées les propriétés des choses, les modes historiques de l'individuation des choses, déterminent le régime d'explicitation qui ouvrira un monde imaginaire pour le lecteur. C'est à ce savoir partagé qu'il faut donc s'attacher, et en lequel se tiennent à la fois ce qui fait déborder le livre vers un monde, et ce qui le lie à l'*épistémè* de son temps. De ce point de vue, les deux exemples donnés par Marie-Laure Ryan tout à l'heure, celui d'une héroïne de *La Princesse de Clèves* qui serait privée de visage, et celui de Lady Macbeth qui aurait un nombre indéterminé d'enfants, ne sont pas du même ordre. De ce que les héroïnes de Mme de Lafayette sont des êtres humains, notre savoir nous permet de déduire qu'elles ont un visage, une bouche, un nez et des yeux avec une forte probabilité. Mais des propriétés que me donne le roman de Lady Macbeth, je ne peux inférer le nombre de ses enfants, qui est donc indéterminé en droit.

Le roman est alors deux fois noué aux savoirs de son époque. Il l'est par toutes les autres phrases que ces savoirs font surgir en lui. Il l'est aussi parce que ces savoirs se donnent comme des systèmes en lesquels se retrouvent à nouveau les pouvoirs d'un monde possible. Les textes de la science et des savoirs sur le monde ouvrent aussi en effet sur le même régime de l'implicite. Dans *Les limites de l'interprétation*, Umberto Eco opposait les mondes possibles de la fiction artistique aux théories scientifiques. Il faisait remarquer que les univers des racines carrées et des nombres complexes, ceux où vivent les figures des géométries non-euclidiennes, celui de la gravitation universelle et de l'électromagnétisme, ne sont pas des mondes possibles, mais « des descriptions abstraites du monde actuel »²⁶⁶ et que le monde des créations de la science se distingue radicalement à cet égard des mondes des récits fictionnels. Mais la différence tient sans doute à deux choses essentielles. En premier lieu évidemment, nous sommes invités, face à une théorie scientifique à la mettre à l'épreuve en la confrontant à l'expérience ou en la déduisant d'axiomes préalables. Ses énoncés demandent à faire l'épreuve du vrai et du faux et, par là, s'attachent au monde réel. Ils font ainsi l'objet d'une contrainte expérimentale. Mais la spécificité du récit scientifique tient aussi à la solidarité profonde qu'il entretient à l'égard de l'ensemble du système entier de la science. La théorie des racines

266 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, cité., p. 216.

carrées s'inscrit dans celle plus générale des nombres irrationnels qui présuppose elle-même celle des nombres entiers. Le texte de toute théorie scientifique doit se glisser dans un ensemble beaucoup plus vaste en lequel elle apparaît comme un micro-récit. Quelques révolutionnaires qu'ils soient, les *Principia* de Newton se sont insérés dans la science qui était celle de son temps, physique, algèbre et géométrie, même si ce fut parfois pour en contester radicalement certains présupposés et de nombreux énoncés. Le texte scientifique s'appuie sur la grande masse des textes antérieurs qu'il prolonge et rectifie en même temps qu'il les commente et réinterprète toujours. Si bien qu'une science apparaît comme un unique grand récit qui va bien au-delà de chaque texte scientifique, non parce que les textes scientifiques auraient tous à un moment donné des objets qui demeurent les mêmes, mais parce qu'ils ne peuvent construire leurs propres objets que dans ce processus infini de réinterprétation et de réinvention des textes antérieurs. Il en va autrement des romans, qui se donnent toujours dans une certaine clôture qui les fait faire monde à eux seuls. Même si le roman lui aussi s'appuie sur les propriétés du monde réel et donc sur les théories sur le monde qu'il partage avec le lecteur, et qui constitue une masse immense d'énoncés implicites sans lesquels le roman ne saurait ouvrir un monde, même s'il peut avoir besoin de s'appuyer sur un texte premier dont il fait le fonds de toutes ses histoires, comme l'était le récit de Geoffroy de Monmouth pour les romans de chevalerie, il est libre de se donner ses propres lois qui contreviennent sans justification à celles de la science, et d'inventer les individus sans les appuyer toujours sur les êtres du monde réel. Si la science se développe, explique et étend notre monde alors que le roman nous semble ouvrir comme un monde qui lui est propre, c'est ainsi à la fois à cause de ce système de contraintes expérimentales et de ce fait que chaque texte de la science se donne comme l'explicitation d'un texte antérieur, ce que le roman ne fait pas de manière aussi radicale. La science est en quelque sorte plus irréductiblement historique que le roman : chaque concept présent dans un texte scientifique, chaque objet construit en lui, n'est intelligible que par le processus historique ayant conduit jusqu'à lui, dans une succession de réinterprétations du passé.

Mais le régime d'explicitation de la théorie scientifique est peut-être plus solidaire de celui du récit fictionnel que ne le pense Umberto Eco. Nous apprenons dans la fiction à découvrir à quels êtres « font référence » Tristram Shandy, Manon Lescault ou Utopie en avançant dans les romans, en suivant le fil de la description de ces êtres par le narrateur et par les autres personnages. Les êtres du monde romanesque se révèlent peu à peu dans les phrases. Dans ce déroulement tous les rebondissements sont possibles : les personnages qui déambulent, les gens à gauche qui « s'espacent, parsemant le reste de la plage ; un garçonnet, encore en robe [qui] n'est pas sage et subit le reproche amer, silencieux, d'une femme montrant simplement les grands yeux, ouvrant très hautes les deux paupières, pour faire un regard glacial, terrifiant, sévère »²⁶⁷, tout cela peut s'avérer n'être plus par le pouvoir merveilleux du récit que des figures peintes sur l'image minuscule d'un porte-plume. *La Vue* de Raymond Roussel est la mise en œuvre la plus radicale d'une possibilité qui est en vérité à l'œuvre dans toute fiction, et qui maintient toujours dans une indécision relative la référence de ses termes²⁶⁸. Nous avons le sentiment d'atteindre par le récit des choses et des êtres lorsque nous parvenons à expliciter les phrases du roman, décrire autrement les choses dites, trouver nous-mêmes d'autres points de vue et tirer des conséquences des phrases mêmes du romancier ; et nous faisons tout cela à la fois avec les moyens que nous donnent les textes et avec tout l'arrière-plan des savoirs

²⁶⁷ Raymond ROUSSEL, *La vue*, Paris, France, J.J. Pauvert, 1963.

²⁶⁸ On peut se demander comment une sémantique logique des mondes possibles pourrait rendre compte de la structure référentielle de *La Vue*. Rappelons que dans ce poème Raymond Roussel décrit longuement une succession de petites scènes et d'événements sur une plage où des gens se promènent. Le récit se termine dans l'obscurcissement du spectacle : « En ce moment l'éclat décroît au fond du verre, et tout devient plus sombre ; Sur la plage s'étend partout égale une ombre ; Mon bras levé retombe, entraînant avec lui Le porte-plume et son paysage enfoui Dans l'extrémité blanche aux taches d'encre rouge », *Ibid.*, p. 73.

partagés. Mais cette possibilité demeure en permanence sous la menace d'une affirmation explicite du texte qui pourrait à tout moment nous révéler qu'Ursule Mirouet est un robot rempli de roues dentées et de ressorts, ou que la scène de la noyade de Celadon n'était qu'une pièce de théâtre à l'intérieur de l'histoire. L'identité des êtres du roman est ainsi tout entière l'effet de ce régime de l'implicite et, lorsque nous sommes sous l'effet de ce genre de surprise, celle-ci porte ses effets partout dans les lignes antérieures du texte, nous contraignant à nous retourner en arrière, nous remettre à l'ouvrage, réévaluer et réinterpréter toutes les phrases déjà lues. C'était donc ça !

Or les objets de la science n'ont pas d'autre existence dans les textes scientifiques. Les cercles et les hyperboles, les intégrales et les nombres imaginaires, n'existent pour le lecteur que dans un tel régime d'explicitation. On peut imaginer le lecteur devant le roman à la manière de l'historien des sciences ou du savant face à un texte scientifique du passé, ou devant les pages d'un vieux traité de mathématiques. L'historien interrogerait le savoir qui a été, un jour, déposé en ces textes. À travers ce texte, comment accéder à la théorie du passé ? Sous la succession finie des phrases, des tableaux et des figures que l'on voit sur les pages du livre, de quelles choses parlaient-ils ? Dans quel espace théorique les faisaient-ils jouer ? Une « théorie », cela ressemble quand même un peu à un monde, ses visages et ses lieux habités, et l'historien pose en vérité ses questions comme le lecteur devant le roman. C'est un monde qu'il voudrait percer dans un livre. À quel moment alors l'historien croira-t-il avoir accès à cette théorie qui semble comme enfouie dans le texte ? Lorsqu'il aura appris, à partir des phrases écrites, à construire de nouveaux énoncés ; lorsqu'il saura manier des règles qui, des vérités du texte, en dégageront d'autres, établissant de nouvelles relations entre les identités présentes, faisant apparaître d'autres êtres nécessaires. Il pensera avoir enfin compris de quoi parle la *Géométrie* de Descartes lorsqu'il aura explicité une argumentation en faisant apparaître une étape intermédiaire ou lorsqu'il saura faire intervenir un point sur une ligne dont Descartes ne parle pas mais qui éclaire son raisonnement ; lorsqu'il tiendra, en fin de compte, le régime de la preuve à l'œuvre dans le texte, enchaînant une phrase à une autre, dépliant les pages écrites. Cela, il le fera plus ou moins au moyen de son propre savoir, celui qu'il tient de la science qui lui est familière, et il inscrira alors dans son propre savoir le langage encore obscur des vieilles pages. S'il est lui-même un scientifique à la recherche d'une idée dans le récit passé, il inscrira de part en part le texte du passé dans son savoir contemporain et il y retrouvera ses identités familières, celles qu'il connaît dans le savoir qu'il manipule tous les jours. Et s'il est véritablement historien, il se méfiera de cette lecture rétrospective et il s'efforcera, en reliant le texte à d'autres qui lui étaient contemporains, de montrer que ses pages ne parlaient pas tout à fait en vérité des mêmes objets que ceux que nous projetons aujourd'hui en lui depuis notre savoir actuel. À ce moment-là il saura, à travers le texte, dégager la forme des identités d'une science passée, le régime de leur existence, et l'espace qu'elles habitent. Comme si tout cela se tenait, en quelque sorte, dans le dépli du texte, non pas dans une phrase, non pas dans un texte, mais dans l'écart entre plusieurs phrases, dans l'écart entre plusieurs textes, sans qu'il soit possible de séparer la question des identités et des êtres, l'espace théorique dans lequel on les pense, et les règles de l'enchaînement et du dépli des phrases. Comme dans le roman, les identités mises au jour par le récit scientifique surgissent peu à peu dans l'explicitation des phrases, et un énoncé ultérieur peut toujours tout d'un coup les faire basculer. C'est le cas dans le livre d'une science ancienne qu'interroge l'historien, au moment où celui-ci découvre que les objets dont parlait l'auteur n'étaient pas ceux qu'il croyait, et où il lui faut alors dénouer les liens qu'il avait déjà établis. Mais c'est aussi ainsi que se transforme la science, montrant dans les récits ultérieurs de nouveaux objets qui effacent les vieilles identités des textes plus anciens et conduisent alors à les réinterpréter et à les insérer au milieu de nouveaux objets. Dans les *Principes* de Descartes, elle découvre un jour qu'il y avait cette loi d'inertie à laquelle Newton donnera une place où elle trouvera un sens et une identité nouvelles, et dans la loi des aires chez Kepler elle fait apparaître à l'œuvre un siècle plus tard l'effet des forces

gravitationnelles. Dans les séries divergentes infinies qui prolifèrent dans les traités mathématiques d'Analyse à la fin du XVIII^e siècle, au bout de quelques décennies au début du XIX^e siècle le mathématicien Cauchy découvre qu'il n'y avait rien que des jeux vides d'écriture sans objet. De même notre Ursule Mirouet que nous découvrons robot tout d'un coup, ou notre petit garçon encore en robe qui n'est plus à la fin de *La Vue* qu'une trace de peinture. Une science est ainsi dans son ensemble comme un unique et immense roman dont chaque traité est un épisode et qui comporte toutes sortes de rebondissements²⁶⁹. Même si, bien sûr, elle est loin de n'être que cela.

La science ainsi construit bien d'une certaine manière un monde possible qui s'ouvre pour son lecteur, même si elle ne le fait pas de la même manière que le roman puisque ce monde vise idéalement à être unique, refusant les contradictions que les divers romans comportent les uns envers les autres, et puisqu'il n'entretient pas le même rapport avec le monde qui nous entoure. Il est donc difficile de soutenir, comme Umberto Eco dans les *Limites de l'interprétation*, que la science ne fait que produire « des descriptions abstraites du monde actuel ». Elle ne prend pas les objets familiers de notre monde pour en proposer de nouvelles descriptions. Elle reconstruit le monde, les mouvements, la chute des corps, au moyen d'objets hautement conceptualisés : des forces, des trajectoires, des dérivées secondes, des champs de vecteurs, etc... Mais reconstruction est bien construction et donc invention : que cette construction doive se mettre en permanence à l'épreuve du monde qui nous entoure, qu'elle définisse pour nous en fin de compte ce que veut dire être réel, n'en fait pas moins une invention forgée de toutes pièces. Et par là le savant partage avec le romancier quelque chose d'essentiel : tous deux sont des fabricants de mondes. Et du monde de la science comme de celui de la fiction, les identités demeurent fragiles et indécises, menaçant toujours de s'évanouir en faisant voir d'autres visages. Il n'y a donc pas de clé.

Et comme le monde du roman, le monde de la science a affaire à la pluralité des voix. Se pose d'abord en lui la question de la place de celui qui parle, questionne, calcule, décrit ce qui a lieu et fait ses expériences. Se pose la question de l'autorité de cette voix. La forme du commentaire en laquelle s'est longtemps donnée la science médiévale est une manière de régler un partage des voix essentiel au récit scientifique, en faisant du récit du savoir l'exégèse d'une parole de vérité dont le sens demeure pour une part en question, et à laquelle le savant pose ses questions en trouvant dans un texte déjà là une réponse à faire surgir. À quelles conditions en vérité, à partir de là, la science pourra-t-elle donner la parole à une voix parlant toute seule depuis son lieu singulier, voix centrée, perspectivement située ? Dans quelle mesure pourra-t-elle concilier les versions du monde vu d'une multiplicité de lieux différents ? Comment peut-elle donner une autorité à une voix qui, parlant depuis son lieu, parle en vérité en partie de ce lieu même en croyant parler d'autre chose ? D'une certaine manière, les

269 On peut de ce point de vue regretter que Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, n'ait abordé la science que sous la forme d'un vis-à-vis irréductible de ces pratiques du temps narratif que sont pour lui l'histoire et le roman. Ricœur reproche à Heidegger sa légèreté dans l'analyse qu'il conduit du « concept vulgaire de temps » dans *l'Être et le temps*. En identifiant par cette expression le temps courant des horloges et le temps de la science, Heidegger a, considère Ricœur, méconnu la complexité de la question du temps scientifique et cosmique. Mais Ricœur n'analyse le temps de la science qu'à travers des concepts très généraux, celui de l'échelle des temps géologiques et paléontologiques ou celui de l'irréversibilité thermodynamique, dont il efface totalement l'ancrage et le lieu d'émergence dans des textes particuliers. Le temps de l'évolution des espèces, c'est celui de la descendance des espèces depuis l'origine de la vie. Mais il existe d'abord à travers le texte de *l'Origine des espèces* de Darwin, qui le fait apparaître dans une forme narrative nouvelle qui accompagne son lecteur, et à travers tous ces autres textes scientifiques qui, depuis, ont prolongé la théorie de l'évolution. En conduisant des analyses des formes narratives du temps dans l'histoire et le roman, et en les confrontant à des concepts scientifiques hors texte, il est facile au philosophe de montrer que « ce sont finalement les concepts d'action et de récit qui sont non transférables de la sphère humaine à la sphère de la nature » (Paul RICŒUR, *Temps et récit*, tome 3: *Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 168). Mais l'opération témoigne peut-être d'une légèreté analogue à celle dénoncée chez Heidegger. La temporalité du récit scientifique n'en est pas moins narrative, faisant jouer le temps cosmique et le partage par l'instant de l'avant et de l'après avec le « présent vivant » du lecteur amené par le texte à avancer dans son savoir partiel. La confrontation entre « monde du texte » et « monde du lecteur » (*Ibid.*, p. 284-328) y est tout aussi essentielle. Pour s'en convaincre, il suffit de ne pas oublier que la science elle aussi est racontée, et qu'elle est elle aussi invention.

transformations de la science entre la Renaissance et l'âge classique sont liées aux réponses qu'elle donne à ce genre de questions.

Et c'est pourquoi le récit de la science a bien une voix narratrice. Il est souvent admis dans la théorie littéraire que la distinction de l'auteur et du narrateur n'a de sens que pour le discours fictionnel, le narrateur étant lui-même une fiction créée par l'auteur. Mais c'est que cette théorie se donne naïvement le réel comme ce qui est déjà là et n'a pas besoin d'être fabriqué. La philosophie des sciences nous a appris depuis longtemps que la fabrication du monde de la science se construit dans une différence : entre le donné immédiat et l'objet scientifique, entre l'expérience première et celle de ce monde réel forgé par le savant et qui la disqualifie : un monde fait de choses comme des forces ou des accélérations, des champs électromagnétiques, des ondes et des corpuscules. La dissociation de l'auteur et du narrateur n'a besoin de rien d'autre que cette différence. Il faut alors construire la voix qui raconte, qui sait et qui ignore, dans ce monde réel qui est lui aussi construction, et non pas fiction.

Cette voix narratrice rencontre en son récit celle de personnages. Elle se multiplie. Bien sûr, roman et science ne traitent pas ces problèmes avec les mêmes exigences ni les mêmes objectifs. Le roman peut offrir au lecteur un monde qui est fait en vérité de plusieurs mondes possibles, plusieurs versions qui ne sont pas développables les unes à partir des autres, renvoyant aux univers de croyances de chaque personnage, ces versions n'ayant donc nulle part une matrice unique qui les contiendrait toutes, et demeurant ainsi porteuses d'une certaine incompatibilité. Il serait difficile de trouver semblable pluralité dans la science classique. Même s'il ne s'agit là que d'une prescription idéale et si dans la réalité les divergences sont nombreuses, il faut ainsi dans la science que les versions sachent ouvrir sur un unique monde, comme – mais ce n'est qu'un cas de figure parmi d'autres – plusieurs images en perspective du monde dont on peut déduire un même géométral. Mais la question des voix qui donnent accès à une description du réel croise semblablement les mondes de la science et du roman.

Mikhaïl Bakhtine a montré comment le plurilinguisme était au cœur de la pratique romanesque au point d'en constituer à la fois l'essence et l'acte de naissance²⁷⁰. Le roman est né pour Bakhtine à un moment où l'univers social s'est retrouvé traversé par plusieurs langues incompatibles qui se sont mises à se contester les unes les autres. Dans les très belles analyses de son *Esthétique et théorie du roman*, le linguiste russe montre comment le roman suppose un univers social dans lequel les langues hétérogènes que parlent toujours les individus à l'intérieur des différents espaces qu'ils habitent se mettent soudain à entrer en concurrence. Les différents langages du paysan russe analphabète, le langage de la famille et du travail, celui de l'Église, celui des chants traditionnels, celui de l'administration et des requêtes aux autorités du district, renoncent un beau jour à « leur équilibre serein et amorphe »²⁷¹, et entrent en conflit les uns avec les autres :

Dès que dans la conscience de notre paysan les langages commencèrent à s'éclairer et à se critiquer mutuellement, dès qu'il se révéla qu'ils étaient différents, voire multiples, que les systèmes idéologiques et les attitudes à l'égard du monde indissolublement liés à ces langages se contredisaient au lieu de rester sagement côte à côte, c'en fut fait de leur caractère péremptoire et prédéterminé²⁷².

Bakhtine distingue dans son ouvrage plusieurs moments historiques de ce plurilinguisme social qui rendent alors possible une écriture romanesque, « dans un monde plurilingue et polyphonique, à l'époque hellénistique, dans les marges de la Rome impériale de Pétrone ou d'Apulée, et au cours de la désintégration et de la chute de la centralisation idéologique de

270 Mikhaïl Mikhaïlovitch BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, cité. On sait que l'ouvrage, paru en URSS en 1975, est composé de textes écrits pour la plupart dans les années 20 et 30.

271 *Ibid.*, p. 117.

272 *Ibid.*

l'église médiévale à l'époque des romans de chevalerie »²⁷³. A chacun de ces moments historiques, une société fermée sur elle-même voit son noyau interne se désintégrer dans une relation de tension avec d'autres groupes sociaux. Alors le plurilinguisme envahit les consciences et le langage des hommes, et avec lui émerge l'image d'un monde à plusieurs centres, porteur de contradictions et d'incompatibilités. Ce sont ces transformations sociales qui ouvrent à un moment la possibilité de formes embryonnaires des techniques romanesques :

Le plurilinguisme extérieur affermira et approfondira le plurilinguisme intérieur de la langue littéraire elle-même, affaiblira le pouvoir des légendes et des traditions qui paralysent encore la conscience linguistique, décomposera le système du mythe national organiquement soudé au langage et, somme toute, détruira le sentiment mythique et magique du langage et de la parole.²⁷⁴

Dans ce régime social naissent d'abord dans l'Antiquité les deux grandes lignées stylistiques des origines du roman européen d'après Bakhtine : une lignée satirique introduisant directement en elle la diversité des parlers des classes inférieures, lignée à peine ébauchée et alors encore en gestation et isolée ; et une lignée à la parole plus stylisée, noble et idéalisée, celle des romans des sophistes grecs qui constituera un modèle pour les romans de chevalerie. Dans cette seconde tradition, la parole demeure pour une grande part uniforme et unifocale : dans les romans de chevalerie tout le monde parle de la même manière. Mais leur invention a lieu dans un monde traversé de discours étrangers : « littérature antique, légendes chrétiennes, "récits directs" bretons et celtes »²⁷⁵. Le roman de chevalerie occupe ainsi pour Bakhtine une position intermédiaire entre le roman véritable, plurilinguiste et multifocal, et l'épopée qui déploie seulement pour le linguiste russe un unique point de vue²⁷⁶ qui est celui du narrateur et de la société qu'il habite. Comme l'épopée, le roman de chevalerie jusqu'à *Amadis* ne mêle pas des voix de styles et de milieu différents. Mais il fait valoir en même temps un langage sans attache et désorienté, sans fondement idéologique, empruntant à des matériaux étrangers et construisant son récit par des traductions de textes antérieurs.

À partir de là, le roman ne cessera de mettre en scène l'éclatement des voix. Ces différentes voix du roman apparaissent comme autant de mondes possibles dans le monde de la fiction, ou comme autant de versions éclatées de ce monde. Mais le roman portera cet éclatement jusqu'au cœur de la voix des personnages, en divisant chacune d'elles. Bakhtine donne à entendre en de nombreux exemples comment le romancier, à l'intérieur même de la parole d'un seul personnage, fait surgir plusieurs langues hétérogènes, dans une sorte de discours indirect libre : la voix de la rumeur, celle d'un autre qui n'est pas celui qui parle, ou celle des valeurs d'une classe sociale. Dans le troisième chapitre du livre, il cite par exemple deux passages de Tourguéniev et de Dickens : « Kallomeïzev était venu passer deux mois dans le gouvernement de S. pour s'occuper de la gestion de ses biens, c'est-à-dire pour faire peur à l'un et serrer les pouces à l'autre. Sans ces procédés-là, rien pourrait-il marcher ? » ; « Mais Monsieur Tite Bernicle était un homme boutonné jusqu'au menton et, en conséquence, un homme de poids »²⁷⁷. Dans la première citation, la dernière phrase laisse surgir dans la voix narratrice celle du personnage et de ses jugements. Dans la seconde, la conjonction « en conséquence » est ici l'expression d'une voix qui n'est pas celle du narrateur, mais plutôt de l'opinion publique vis-à-vis de laquelle la voix narratrice marque son ironie. Les deux mots

²⁷³*Ibid.*, p. 186.

²⁷⁴*Ibid.*, p. 185.

²⁷⁵*Ibid.*, p. 192.

²⁷⁶« la position idéologique du héros épique est signifiante pour le monde épique tout entier. Il n'a pas une idéologie particulière, à côté de laquelle il peut y en avoir d'autre. » (p. 154).

²⁷⁷Respectivement Tourguéniev, *Terres vierges*, chap. V et Charles Dickens, *La petite Dorrit*, II-12, cités par Mikhaïl Mikhaïlovitch BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, cité., p. 126.

sont ainsi l'intervention directe, dans la parole du narrateur, d'une voix étrangère. Et à travers cette voix c'est une autre image du monde qui fait irruption dans l'histoire, l'image de l'univers superficiel et étriqué des évaluations bourgeoises des choses, où la hauteur du boutonnage fait la respectabilité de l'homme. Comme toutes les voix, la voix romanesque n'est homogène qu'en apparence. En elle se croisent sans cesse les voix des autres et, avec elles, autant de mondes qui s'ouvrent au lecteur. La multiplicité des personnages qui parlent et apportent chacun leurs versions ou leurs fragments de monde est ainsi redoublée à l'intérieur de la voix de chacun par les paroles étrangères qui les traversent tous.

Le romancier a affaire à cette confusion des voix qu'il doit régler et organiser. La voix du narrateur nous présente ce monde en se diffractant elle-même en voix hétérogènes. Mais l'opération se redouble dans la parole des personnages. La voix des personnages du roman n'est donc pas immédiatement accès à une intériorité ou une psychologie. Elle n'est pas une voix qui naîtrait à l'intérieur d'un univers fictionnel déjà constitué, et qui ferait apparaître en lui l'expression d'une psyché ou d'une pensée. Elle participe d'abord de la construction de ce monde. Elle y prend part en apportant à ce monde un complément d'information, l'ensemble de tout ce que le personnage profère depuis un point de vue singulier ; et elle y appartient d'autant plus qu'elle montre à travers sa voix une divergence même minuscule : la marque d'une appréciation différente, d'un autre système de valeur à travers lequel se découvrent autrement les choses, ou d'une contradiction et d'un conflit vis-à-vis duquel le lecteur est amené à trouver sa place. Ces décalages dans la présentation de l'univers fictionnel sont en même temps ce qui y donne accès au lecteur. L'idée d'un personnage dont la parole aurait pour vocation de mettre au jour les replis d'une intériorité, gardée cachée par une âme toujours en elle-même secrète, cette idée-là n'est pas inévitablement au cœur de l'idée de personnage fictionnel. Elle n'a pu émerger qu'à un moment particulier de l'histoire de la fiction, et a elle-même ses conditions historiques. « Parle afin que je te voie », l'injonction faite au personnage par Georges de Scudéry dans la préface *d'Ibrahim* est en vérité solidaire des bouleversements de la rationalité du XVII^e siècle. « Parle afin que je te voie », c'est-à-dire pour le romancier : « Écris la parole de ton personnage, non plus désormais parce que celle-ci est dans le monde une inflexion du monde, une valeur, la marque d'une tension qui traverse le corps social, une appartenance à un clan, une famille, une classe, mais parce que ce qu'il dira fera surgir le secret d'un espace privé, et tu lui donneras accès, à lui, ce familier et secret à la fois, cette connaissance en elle-même inconnaissable, cette âme ».

« IL FAUT SAVOIR QUE TOUTES LES CHOSES DU MONDE SE REPRÉSENTENT RÉCIPROQUEMENT » : CHARLES SOREL

Les historiens de la littérature se sont interrogés sur l'importance qu'il fallait accorder à l'émergence au XVII^e siècle d'une nouvelle forme de roman parodique bien différente du roman picaresque, bien qu'elle en soit en partie l'héritière. Les romans de Charles Sorel ou de Furetière, romans de la vie triviale où se succèdent des épisodes désordonnés, appartiennent sans aucun doute à cette tradition mineure. Certains critiques, comme Thomas Pavel dans *La Pensée du roman*, lui dénie toute importance véritable dans l'histoire de la littérature romanesque. Ces romans auraient eu à cette époque une place marginale, et n'ont exercé qu'une influence en réalité presque nulle sur les contemporains et sur l'évolution ultérieure de la littérature, contrairement au roman picaresque du XVI^e siècle espagnol. Ils appartiennent au même lignage de « réussites sans lendemain » que les romans de Rabelais :

l'importance de cette tradition est indéniable, et pourtant la singularité des œuvres qui la représentent est telle qu'elles ont rarement engendré une véritable postérité. Ni Rabelais, ni Sorel, ni même Scarron n'ont eu sur leurs contemporains et successeurs immédiats l'influence

qu'ont pu exercer les traductions du roman hellénistique, les pastorales de la Renaissance ou les romans picaresques²⁷⁸.

Mais est-ce une raison de l'écartier d'une histoire du genre ? L'importance d'une forme historique ne vient pas seulement de l'influence qu'elle exerce sur son temps ou un autre, mais de ce qu'elle révèle sur ce qui devient à un moment possible. Il arrive qu'une forme romanesque nouvelle témoigne d'une possibilité à l'intérieur des formes antérieures, en laquelle d'autres formes ensuite se glissent sans qu'elles n'aient subi pourtant l'influence de cette nouvelle forme qu'elles méconnaissent ou ignorent. En reprenant dans une sorte de décalage parodique les grandes formes romanesques de son temps, en particulier celle du roman pastoral, en les interrompant, en empêchant leur développement normal, en les renvoyant dans le domaine de la trivialité et de la vie ordinaire, les romans parodiques de la première moitié du XVII^e siècle nous montrent de quelle manière à un moment donné cesse d'être naturel le régime de prolifération des histoires dans les romans. Par là ils ont bien une importance historique essentielle dans notre compréhension de l'émergence du roman classique. Peut-être l'histoire du roman n'eût-elle pas été fondamentalement différente sans eux. Mais son évolution n'aurait sans doute pas été intelligible de la même manière. La princesse de Clèves n'est pas la fille de *Francion*²⁷⁹ et du *Berger extravagant*, mais ces romans nous disent ce qui ne pouvait plus avoir lieu en ce moment de l'âge classique. Et par là même ils nous révèlent pourquoi est devenu possible alors *La princesse de Clèves*.

Charles Sorel est un étrange personnage, romancier, érudit, savant, moraliste : polygraphe, dit-on souvent de lui. Son œuvre s'étend sur quatre décennies du XVII^e siècle, de ses premiers romans (*l'Histoire amoureuse de Cléagénor et de Doristée* paraît en 1621, *l'Histoire comique de Francion* en 1623) aux derniers tomes de sa *Science universelle*, encyclopédie proclamée de la science de son temps, et aux derniers opuscules moraux). Seul le roman de *Francion* eut véritablement du succès, mais Sorel, qui le publia sous pseudonyme, en renia ensuite la paternité. Il rêvait d'être reconnu pour des œuvres pour lui plus sérieuses : « il vaut mieux avoir fait cela que de s'être adonné aux débauches », écrira-t-il simplement²⁸⁰. L'homme n'appartient en vérité ni à la grande histoire de la littérature, ni à celle des sciences. Furetière, qui ne l'aimait guère, le caricatura dans le *Roman bourgeois* sous le pseudonyme transparent de Charoselles, romancier pédant et obscur. Personnage solitaire, un temps historiographe du roi, il perdit sa charge en 1663 et termina sa vie dans la gêne, « occupé à d'obscurs travaux de librairie, et complètement oublié »²⁸¹.

Et pourtant, la place de Sorel est critique, à la charnière entre deux mondes. Son œuvre encyclopédique propose une vision du monde qu'il croit être celle de la science de son temps. Il nous y parle de la philosophie nouvelle, de Descartes, de l'astronomie et des propriétés de la matière, des animaux, des plantes et de la technique. Mais il le fait en s'appuyant sur les vieux principes de la ressemblance et des analogies qui sont ceux du siècle passé. Et il cherche à montrer le lien des nouvelles conceptions de l'univers avec celles des anciens, en refusant l'idée d'une rupture entre le nouveau et l'ancien monde. Par là, il occupe sans doute dans le savoir nouveau qui émerge à ce moment-là une position un peu énigmatique, lisant en quelque sorte le passé dans le présent et faisant du présent l'image ou la représentation du passé, en montrant la vérité du premier dans la répétition du second.

278 Thomas G. PAVEL, *La pensée du roman*, cité., p. 99.

279 Charles SOREL, *Histoire comique de Francion: fac-similé de l'éd. originale de 1623*, Genève, Suisse, 1982. Le livre sera par la suite cité dans l'édition de poche des 7 livres publiés en 1623 : Charles SOREL, *Histoire comique de Francion, Livres I à VII*, Paris, France, GF Flammarion, 1979.

280 Charles SOREL, *La bibliothèque française, de M. C. Sorel. Ou Le choix et l'examen des livres français qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion, & de la conduite des mœurs ; et de ceux qui contiennent des harangues, des lettres, des oeuvres meslées, des histoires, des romans, des poésies, des traductions, & qui ont servy au progrès de nostre langue. Avec un traité particulier, où se trouue l'ordre, le choix, et l'examen des histoires de France*, Paris, France, Compagnie des libraires du Palais, 1664.

281 Émile ROY, *La vie et les œuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674)*, Paris, France, Hachette, 1891, p. 351.

Ses œuvres littéraires présentent la même ambiguïté. Dans ses romans il tente de mettre en cause les formes anciennes des romans pastoraux et de la chevalerie. Mais ses parodies retombent en réalité dans les formes qu'il critique, la caricature se transformant peu à peu en la reprise des codes du roman parodié. Ainsi, dans le *Berger extravagant*, Lysis imagine qu'il vit dans le monde des bergeries des romans, comme Don Quichotte croit dans sa folie habiter celui des chevaliers. Il parle aux bergers de son temps comme à ceux d'Arcadie. Il leur prête la même noblesse de caractère et les mêmes vertus. Mais au contraire du roman de Cervantès, il communique son extravagance à ses compagnons, tandis que d'autres afin de lui plaire se font passer pour des héros de *L'Astrée*. Et voilà qu'ils l'entraînent dans une série d'aventures romanesques en laquelle chacun joue son rôle de héros de fiction. Si bien que, à rebours de Don Quichotte, le héros sorelien ne se heurte jamais à une réalité que tous conspirent à dissimuler. Et tout se passe en fin de compte pour le lecteur comme s'il lisait vraiment un roman pastoral. Sorel dans son avant-propos affichait sa volonté de lutter contre romans et romanciers, « vicieux, insupportables, et si dépourvus de sens commun que des gens de métier leur apprendraient à vivre »²⁸². Contre eux, il proposait d'écrire « le tombeau des romans »²⁸³. Mais en mettant en scène des personnages imitant et jouant dans la fiction critique la fiction parodiée, le récit perd très vite sa vocation parodique et s'égaré dans les intrigues du genre. Il devient indiscernable des vieilles histoires de bergerie dont il se gausse.

Ainsi la critique par Sorel des romans réalise sur le roman une opération d'un type nouveau. On s'en souvient, *Alector* dressait un constat : il prenait acte de l'impossibilité pour le roman de chevalerie de mettre en ordre un monde fictionnel cohérent. Et il se retrouvait alors devant les fragments d'un texte et d'un monde auxquels il lui fallait trouver un ordre et des attaches nouvelles. Afin de rendre à nouveau possible une histoire, Aneau était conduit à repenser la relation du personnage à sa propre voix en tant qu'elle est aussi voix narratrice. Et la construction qu'il proposait rompait ainsi avec l'ancienne. Charles Sorel ne fait lui aucun constat de rupture, au contraire. Il montre une ressemblance essentielle entre l'avant et l'après. Le roman qu'il appelle de ses vœux est à la semblance de ceux du passé. Le roman de Sorel ne se construit pas à travers un autre régime de liaison du monde et de fabrication du personnage, mais au moyen d'une imitation qui pénètre à l'intérieur de l'univers fictionnel et fait de ce dernier une fiction dans la fiction elle-même.

Il retourne ainsi les pouvoirs de la ressemblance afin de les faire jouer au cœur de la matière narrative. C'est désormais le roman qui devient pure ressemblance, et non plus les personnages qui sont métamorphosés en images. Dans les romans pastoraux et dans *L'Astrée*, les héros se faisant représentations, il arrivait qu'ils acquièrent à l'intérieur de l'histoire la forme de réalité qui est celle qu'ils ont pour le lecteur au dehors de l'histoire. Sous l'effet des paradoxes de la narration, les Bergeries mettaient en scène des héros porteurs à l'intérieur du récit de la fictionnalité que le romancier leur attribuait, et se faisant images amoureux d'autres images : Celadon adorant le portrait d'Astrée, ou travesti en Alexis image pour Astrée de son ancien amant. Cette étrange propriété des personnages avait pour origine les paradoxes en lesquels se trouvait encore le roman, autour de la relation de l'auteur, du narrateur et du lecteur. En se tenant à la charnière des deux univers, celui de la fiction et le monde réel, le narrateur, personnage pour le lecteur et s'adressant pourtant à lui dans son monde, établissait un lieu commun entre l'auteur et les personnages. Les créatures du roman, ces êtres de papier, étaient ainsi invitées à conserver à l'intérieur de l'histoire une part de ce caractère qu'elles ont dans le monde du lecteur, ce qui introduisait dans le monde fictif leur irréalité. Et ils déambulaient ainsi à la manière des images dans un univers romanesque étendant néanmoins autour d'eux sa solide réalité. Car malgré tout, l'univers du roman était pour eux de la même réalité que pour nous le monde où nous nous tenons, et sa nature fictionnelle n'existait que

282 Charles SOREL, *Le berger extravagant*, Genève, Suisse, Slatkine Reprints, 1972, p. 13. Paru en trois volumes en 1627-1628, le roman sera republié en 1633 par Sorel sous le nom d'*Anti-roman*.

283 *Ibid.*, p. 15.

pour le lecteur. Sorel s'appuie en vérité sur cette opération. Mais il en retourne les effets. Désormais, elle ne porte plus sur les êtres du monde fictif, mais sur l'univers fictionnel à l'intérieur de lui-même. Si la fiction met en scène des personnages fictionnels à l'intérieur de son monde propre, c'est que le monde qu'elle représente est lui-même fiction pour qui se tient en lui et que cette nature fictionnelle doit être représentée en son sein. Pour le lecteur, elle n'est pas alors semblance de la réalité, mais fiction à la ressemblance d'une autre fiction. Et les romans et leurs fables deviennent des représentations d'univers qui sont eux-mêmes des représentations.

Par là, le roman entretient avec les formes anciennes un rapport singulier. D'une certaine manière il est le même. Il dit la même chose et inlassablement il les répète. Il est indiscernable de ces vieilles mises en récit qu'il dénonce. Il est fait des mêmes morceaux et fragments rassemblés de la même façon. Ce qui le distingue d'eux n'est pas l'ordre en lequel il recompose les anciens fragments. Mais il tient la supériorité qu'il revendique sur eux de la marque de fictionnalité qu'il met en scène à l'intérieur de lui-même. Or cette marque transforme profondément la nature du monde fictionnel. Celui-ci ne construit plus les règles de sa clôture à partir des phrases décrivant le monde réel, comme si le monde romanesque se tenait à côté de lui et dans son prolongement. En pointant vers d'autres fictions, il affirme en même temps qu'il est fait d'une autre denrée que ce qu'il imite. Il ne tient pas sa cohérence de sa ressemblance au réel, mais de sa nature même de semblance qui le renvoie à un autre semblant de même texture. Et en fin de compte, en faisant jouer cette ressemblance à l'intérieur de la fiction, en figurant des personnages jouant à ressembler aux personnages d'un autre roman pour montrer l'irréalité essentielle de leur univers propre, Sorel, par là, fait apparaître le monde du roman comme celui d'une âme qui rêve.

Quelques années avant le *Berger extravagant*, paraît *Francion*, le chef d'œuvre du polygraphe. L'ouvrage, paru en 1623, récit paillard et comique, aura un grand succès pendant tout le XVII^e siècle. Roman de la trivialité, mettant en scène des hommes ordinaires bien loin de l'héroïsme romanesque, il est possible de le lire de bien des manières : comme un récit réaliste avant l'heure, comme un divertissement fantaisiste, comme la farce potache d'un jeune homme d'une vingtaine d'années, comme une critique sociale. Mais il est aussi le récit d'une représentation qui se construit, de bout en bout, à partir d'elle-même et sans dehors. À travers les aventures du héros, l'auteur met en scène un nouveau régime de la fiction qui tente de se défaire des anciens paradoxes en refermant sur soi la représentation de l'histoire, et qui désormais tente de construire ses tableaux à la ressemblance de ses propres séquences.

Le premier livre de *l'Histoire de Francion* est en quelque sorte la description de la fabrication progressive d'une série d'images ou de tableaux vivants. Valentin, un vieillard, doit épouser une jeune fille, Laurette. Le livre s'ouvre sur le bain du vieil homme, inquiet de manquer de la vigueur dont il lui faudra faire preuve pour satisfaire la belle. Laurette attend quant à elle le jeune Francion à la fenêtre d'un château. Se méprenant, elle recevra dans la nuit un cambrioleur, tandis que Francion prend pour Laurette un autre cambrioleur déguisé en femme. A la suite d'une succession de péripéties, l'un se retrouve au matin les fesses à l'air attaché à un arbre, un autre se tient au même moment accroché d'une main à une échelle de corde sur la muraille du château, tandis que le troisième déguisé en femme se montre assis sur la fenêtre les jambes en l'air. Ces trois scènes disparates et néanmoins en résonance apparaissent au petit matin à la vue des villageois qui s'esbaudissent. La succession de ces événements grotesques semble avoir été mise en place par Sorel afin de parvenir à la mise en scène finale de ces trois tableaux vivants, qui constituent ainsi dans l'histoire une sorte de scène dans la scène du livre, ouvrant sur un triple spectacle pour un public. L'intrigue du récit est ainsi dirigée par des images vectrices, porteuses dans leur caractère hétéroclite d'une secrète ressemblance. Trois figures en trop dans l'ordinaire de la vie villageoise, trois scènes, immobiles, points d'arrêt du récit qui se ressemblent de manière énigmatique et témoignent d'une secrète similitude, marquant en quelque sorte la dimension de représentation de

l'histoire elle-même. Et le récit d'abord bien décousu trouve en elles ce qui en rend en fin de compte raison.

Le lecteur se retrouve ainsi dans une situation ambiguë. Invité à rire de ces aventures il entend dans les rires des villageois l'écho de sa propre voix. Ces jeunes gens qui rient devant la scène et que le prêtre du village admoneste, c'est lui, devant le livre de *Francion*. Mais en se projetant par là dans l'histoire, non seulement il voit celle-ci se dérouler devant lui, mais il découvre aussi sa machinerie. L'élément de l'histoire qui le représente lui donne en même temps à voir la fabrique de l'histoire, par cette chose en trop qui en est comme le foyer.

On pourrait rapprocher ce dispositif de celui d'un grand roman du XXe siècle. Dans *Cosmos*, Witold Gombrowicz nous raconte une histoire en laquelle surviennent une série d'événements qui se répondent : la bouche étrange d'une servante, qui ressemble à celle de la jeune fille de la maison ; un bout de bois pendu à un fil de laine, puis un moineau et un poulet pendus ; une flèche marquée sur le mur, un chat pendu encore et pour finir un pendu véritable. Ces séries improbables conduisent le héros narrateur à la recherche d'une parenté secrète entre tous ces événements, parenté qui donnerait en quelque sorte son sens et sa clôture à ce qui lui arrive, mais qui demeure toujours instable. Tout cela n'est-il pas simplement le fait du hasard ? L'hypothèse revient, rassurante :

Non, ce n'était qu'un hasard, cette concordance, légère du reste, entre un bout de bois pendu à un fil de laine et un moineau pendu à un fil de fer. D'accord, un bout de bois accroché à un fil, cela ne se voit pas tous les jours..., mais après tout celui-là pouvait pendre pour mille raisons n'ayant rien de commun avec le moineau, nous avons exagéré son importance parce qu'il nous était apparu à la fin de nos recherches comme un résultat, en fait ce n'était pas un résultat du tout, c'était simplement un bout de bois pendu à un fil... Donc un hasard ? Oui... mais une certaine tendance à la symétrie, une sorte de signal confus se laissait deviner dans cette série d'événements (...). Dans tout cela transparaisait l'effort d'une signification, tout comme dans les charades où les lettres commencent à s'arranger pour essayer de former un mot. Oui il semblait bien que tout voulait s'ordonner vers la pensée... vers une certaine pensée... Laquelle²⁸⁴ ?

La question du héros est celle du monde fictionnel. Comment cette série de choses que raconte l'histoire fait-elle monde ? Comment se rassemble-t-elle dans un univers cohérent qui peut se clore sur lui-même. Comment devient-elle *cosmos* ? On se rappelle que c'était bien à une telle exigence que Franc-Gal était sommé de répondre par Croniel dans *Alector*. À cette fin, il faut pour le narrateur de *Cosmos* que certains événements aient comme une double existence : celle d'un élément de l'histoire parmi d'autres, et d'un signe ou d'une marque en trop qui pointe vers sa secrète unité. C'est le même problème qui agite le premier livre de *Francion*. L'univers fictionnel ne trouve sa clôture qu'en traçant des liens et des flèches entre événements hétérogènes. Sorel prend sur ce point les choses à sa manière. Il commence par exposer une suite d'événements décousus et hétéroclites. Au commencement se tient donc une sorte de désordre narratif. Puis il fait culminer tous ces événements dans la série des trois tableaux vivants qui, par leur dimension d'anomalie dans le monde des villageois, mais aussi par leur ressemblance secrète qui les fait résonner entre eux, ouvre le monde du roman et est au cœur de la fabrication de la fiction²⁸⁵.

284 Witold GOMBROWICZ, *Cosmos*, Paris, Éditions Denoël, 1966, p. 50.

285 Dans un roman qui paraîtra à peine une dizaine d'années plus tard, et qui relève d'un genre tout à fait différent, on retrouve une semblable scène originaire. Avec *Polexandre*, Martin de Gomberville écrit ce qui est le prototype même du roman héroïque, où Polexandre et Iphidamante vont d'exploit en exploit et d'aventure en aventure, en renouant ainsi par-delà la fin du XVIe siècle avec le style des romans d'aventure (Marin Le Roy de GOMBERVILLE, *La première partie de Polexandre*, A Paris, France, chez Augustin Courbé, 1637). Mais celui-ci s'appuie désormais sur une indécision fondamentale : celle que manifeste la scène énigmatique au début de l'ouvrage. Dans les premières pages du roman, un bateau commandé par un jeune Turc (il s'agit d'Iphidamante, jeune homme très beau et héroïque qui mourra assez tôt dans l'ouvrage – mais celui-ci ne sera nommé que bien plus tard dans le roman) sauve de la noyade deux hommes qui se sont jetés dans la mer depuis un rocher. L'un d'eux lui raconte qu'il a surpris dans le tombeau du « prince inconnu » son compagnon de noyade en train d'égorger un homme et de lui arracher le cœur avec tous les signes de la plus grande

Dans le roman de Gombrowicz, il appartient au narrateur de mener l'enquête et déchiffrer les signes, dans une sorte de roman policier. Son regard lie pour le lecteur les événements hétérogènes, et les referme sur un monde. Dans le récit de Sorel, le narrateur se tient en retrait de l'histoire et la raconte en pénétrant dans l'esprit et les intentions de chaque protagoniste. C'est alors le lecteur qui assiste tout seul à l'édification du triptyque. En s'installant lui-même parmi les villageois, il voit comment la succession des événements, au-delà des motivations des acteurs, les fait converger vers une scène régie par une ressemblance secrète. Le moteur de l'histoire, c'est cette ressemblance, qui transforme chaque événement en l'imitation d'un autre, et finalement en fiction à l'intérieur de la fiction.

Le récit romanesque se construit alors dans une imitation qui se déploie à l'intérieur de lui-même. Il est son propre fictionnement. Et c'est à partir de ce dernier que se déploient l'histoire et le fil conducteur des événements du récit de Francion, empêchant que ce dernier ne se donne comme l'imitation d'une réalité. Ainsi, dans le deuxième livre, Francion, toujours amoureux de Laurette, écoute le récit d'une vieille femme, qui raconte ses aventures et s'avère être une maquerelle. Par ce récit dans le récit, qui occupe une quarantaine de pages du roman, la vieille Agathe lui révèle que Laurette a été une prostituée. Mais la vérité de sa narration s'avère indécidable :

Comme cette gentille vieille fut partie, laissant ceux qui l'avaient entendu discourir tout satisfaits des facétieux contes dont elle les avait entretenus, il arriva dans la taverne un carrosse²⁸⁶.

Le discours de la maquerelle s'avère pour les personnages du même ordre que celui du narrateur pour le lecteur : un conte facétieux. Agathe a raconté une histoire, mais son insertion dans celle du récit fictionnel de *Francion* apparaît comme inassignable. Son récit n'est sans doute qu'une fiction dans la fiction. Contrairement aux situations des romans du XVI^e siècle où était mise en place la même duplicité narratrice, il n'y a pas ici de paradoxe. Franc-Gal affirmant l'inconnaissabilité de ce dont il avait connaissance, rendait contradictoire sa propre position dans l'histoire. Ici, le narrateur principal de l'histoire affirme simplement le caractère indécidable, en deçà du vrai et du faux, du récit d'un autre personnage-narrateur. Mais cette indécidabilité ne devrait pas être accueillie par le narrateur avec une telle indifférence. Car en faisant de son récit sur Laurette une fiction, elle transforme profondément le sens de l'histoire principale. L'interprétation de la bonne fortune de Francion dans le premier livre en dépend. Sans donner lieu à contradiction, la voix neutre et indifférente du narrateur inquiète sa position à l'égard de l'histoire qu'elle narre. Car il faut qu'entendant la voix narratrice, le lecteur de roman feigne de croire à sa véridiction. Elle doit donc se présenter comme telle, et dissimuler sa propre feintise. Mais si cette voix narratrice peut affirmer comme en passant la fictionnalité d'un discours qui raconte une partie du roman, c'est qu'elle cesse de jouer le jeu. L'histoire qu'elle énonce n'est plus à l'imitation d'une vérité. La vieille femme nous raconte du faux dans du faux.

douleur et affliction. Il a vu l'homme embrasser ce cœur et l'enfermer dans une boîte. Dans une deuxième boîte, il y a le portrait d'une jeune reine inconnue. Le lecteur jusqu'à la fin ignorera le sens de cette scène abominable et incompréhensible. Les dernières pages du roman au cinquième et dernier volume, après d'innombrables aventures donneront la clé de l'énigme. Le roman se tiendra dans l'indécision, en laquelle il glissera les aventures et les rebondissements de l'histoire : les voyages en Afrique et dans les Amériques, les abordages et les conquêtes, les enlèvements et toutes les batailles se tiendront ainsi dans les plis de cette scène primitive indécidable, toujours à l'horizon de chaque scène et comme en suspens en chacune d'elles, dans la confusion et l'incompréhension des sentiments qu'elle montre, entre le meurtre accompli et les signes d'amour à l'égard de celui même qu'on éventre. Là encore, mais sous la modalité du tragique au lieu du comique, le roman s'ouvre par une scène en trop qui est la condition du déploiement de l'histoire, mais qui la maintient pour le lecteur dans une forme de confusion. Comme nous le verrons, c'est cette confusion première que le roman précieux s'efforcera de mettre en scène peu après, d'une tout autre manière. Charles Sorel exprimera plus tard son admiration pour le roman de Gomberville.

286 Charles SOREL, *Histoire comique de Francion*, cité., début du livre troisième.

Les livres qui suivent seront focalisés autour de la vie de Francion. Le troisième est consacré au récit que fait d'un rêve notre héros à un gentilhomme, puis à celui de son enfance, qui se prolonge au quatrième livre. Le rêve de Francion est fait d'une série d'épisodes tout à fait extraordinaires. Leur contenu est sans doute d'un genre inouï dans toute la littérature classique : il est question d'un voyage dans le ciel, où lui est révélé le mécanisme qui fait tourner le monde ; de la rencontre de monstres que le héros doit faire rire après avoir coupé le sexe de leur chef, d'un arbre à caquet dont les feuilles sont des langues qui parlent sans fin, et dont un géant furieux coupe les branches à grands coups de cimeterre, de peur que ces langues qui parlent ne révèlent son secret. Et Francion chute sur une place couverte de tétons ; il se retrouve poursuivi par « vingt belles femmes toutes nues », puis rencontre Laurette enfermée dans un tube de verre. Et finalement la belle et inconstante Laurette insuffle son haleine par un long tube introduit dans l'anus de notre héros, « de quoi, dit Francion, je reçus un plaisir incroyable »²⁸⁷. Mais ces épisodes fantasmatiques répètent tous la même scène glacée : l'instant de la déception du désir qui, sur le point de se réaliser, s'évanouit et se change en horreur. L'épisode, au début du rêve, de Francion qui nage vers une île qui semble proche et qui « était fort éloignée, comme si elle se reculait à mesure que j'avançais », de sorte qu'il finit par se noyer, conte la scène première qui alors se répète sans fin. Les derniers instants du rêve révèlent alors la substitution de la réalité à la fiction : au moment où Laurette sort de sa cage de verre et où Francion s'apprête à l'embrasser, il se réveille, et découvre à sa place une vieille femme revêche.

La discussion porte alors sur les rapports de la vérité et de la fiction. Car Francion dit au gentilhomme qui l'a réveillé sa déception quant à la piètre réalité qui se substitue au songe, mais aussi sa reconnaissance à l'égard de celui qui l'a décillé :

« Car certes il me fut advenu un mal en effet, tandis que le bien ne me fut arrivé qu'en songe. »

Le gentilhomme insiste quant à lui sur le tort qu'il lui a fait :

« Je suis mari maintenant que je vous reveillai, d'autant que votre songe eut été plus long, et que le plaisir que je reçois à vous l'ouir raconter eut été de même mesure : Mes oreilles n'ont jamais rien entendu de si agréable. Mon Dieu, que vous êtes heureux de passer la nuit parmi de si belles rêveries : si j'étois que de vous, je passerais plus des trois quarts de ma vie à dormir. Car pour le moins j'aurais par imagination tous les bien que la fortune me dénierait. »²⁸⁸

Tandis que le Francion habitant du réel du roman embrasse une vieille femme, le Francion personnage fictif de son rêve prend dans ses bras la belle qu'il aime. Ce Francion personnage du rêve est celui du récit que Francion raconte au gentilhomme. Et ce dernier l'incite à prolonger son jeu de personnage à la fois parce que ce jeu lui propose une existence meilleure que celle de la réalité, mais aussi parce que lui-même est l'auditeur d'un récit dont il regrette l'interruption. Le gentilhomme invite donc Francion à préférer son existence fictive dans le rêve, parce qu'elle est le meilleur des récits qu'il peut entendre et dont Francion peut être le personnage. Il l'invite donc à refuser la différence de nature entre la vérité et la fiction.

A la fable du rêve interrompu, Francion substitue cependant alors le récit de sa vie depuis sa petite enfance jusqu'au moment présent. Il devient narrateur de lui-même, et fait coïncider ainsi sa double position de narrateur et personnage en retombant tout entier dans la réalité qu'il partage avec son auditeur. Il tente ainsi de refuser la proposition du gentilhomme, en s'installant sur le sol d'une réalité partagée. Mais cette opération est fragile, et tout au long de son récit ce sol demeure incertain, contaminé en permanence par la fiction. Un des premiers

²⁸⁷ Charles SOREL, *Francion*, citée., p. 151.

²⁸⁸ *Ibid.*

épisodes de son existence, celui du singe qui pénètre dans sa chambre d'enfant, et qui l'habille au hasard en lui mettant ses chaussures à ses mains et sa cotte à ses jambes, le transformant en une sorte d'Arlequin, peut ainsi être lu de manière métaphorique comme la mise en scène première de l'incohérence du personnage qu'il constitue et de l'impossibilité pour lui de s'installer dans un niveau de réalité qui lui donnerait quelque intégrité que ce soit.

Les épisodes des troisième et quatrième livres qui concernent la vie de Francion à l'école seront l'occasion pour lui de nouveaux échanges entre la fiction et le réel du roman. Francion raconte son histoire en disant qui il est « vraiment ». Mais cette vérité est ambiguë. Comme Don Quichotte ou le héros du *Berger extravagant*, le jeune Francion découvre des romans qui perturbent son jugement. Mais ils ne le conduisent pas, contrairement à Lysis dans le roman précédent de Sorel, à vivre dans la réalité comme s'il était dans la fiction, mais à rêver à une réalité qui égalerait la fiction :

Je n'avais plus à l'esprit que rencontres, que tournois, que châteaux, que vergers, qu'enchantements, que délices, qu'amourettes ; et lors que je me représentais que tout cela n'était que fictions, je me disais que l'on avait tort néanmoins d'en censurer la lecture et qu'il fallait faire en sorte que dorénavant l'on menât un pareil train de vie que celui qui était décrit dedans mes livres²⁸⁹.

Mais cette haute exigence cède à la facilité. Rêvant de chevalerie, il ne se battra pas contre des moulins à vent, mais contre ses camarades quand la nuit ils s'en vont au cabinet. Le destin de Francion sera d'être toujours confronté à cette substitution de la fiction à la réalité. À l'école, le jeune Francion est confronté à un maître ridicule, Hortensius, qui lui apprend d'étranges étymologies : *luna* vient de *Quasi luce lucens aliena*, « comme qui dirait en français que chemise se dit : quasi sur chair mise : n'est-ce pas là une belle doctrine pour abreuver une belle âme ? ». Dans ces étymologies qui font penser à celles de Jean-Pierre Brisset étudiées par Foucault²⁹⁰, les mots nous racontent une histoire, l'histoire de leur origine. Mais celle-ci ne renvoie qu'à d'autres mots qu'elle fait apparaître comme secrètement repliés dans les premiers. La langue ne tire pas son origine d'une langue antérieure, par la transformation de laquelle elle est née. Elle se déploie à partir d'elle-même et ne provient de rien qui soit d'une autre nature. Elle est une étymologie sans dehors, qui renvoie le langage à la fiction qui le constitue au cœur de sa texture même. Les mots racontent des histoires qui sont les histoires des mots.

Hortensius se flatte d'écrire des poèmes et des pièces de théâtre, dont les vers sont en vérité recopiés dans tous les livres qu'il a lus. Il en compose des fables grotesques, en lesquelles on rencontre un Jupiter qui a mal à la tête et se fait donner un bouillon. Et il fait jouer ses compositions par ses élèves. Un jour, l'un d'eux ne parvenant pas à prononcer son texte, Hortensius monte sur la scène pour lui faire la leçon. Mais un autre élève poursuit sa tirade qui soudain s'adresse à lui comme s'il passait du statut d'auteur à celui de personnage :

Que viens-tu faire ici animal sans raison ?
Eloigne-toi de nous, va et nous laisse faire²⁹¹.

Un peu plus loin, Francion, jouant une de ses comédies, feint de prendre Hortensius pour le comédien qu'il doit assassiner afin de le molester. C'est alors la représentation fictionnelle qui fait sortir les personnages de leur statut fictionnel pour les faire passer dans la réalité. Et enfin, Hortensius tombe sur les romans de chevalerie de Francion, qu'il lui confisque pour ensuite les lire en secret. Échauffé par les histoires d'amour qu'il découvre, il s'éprendra d'une jeune

289 *Ibid.*, p. 173.

290 Michel FOUCAULT, *Sept propos sur le septième ange*, St Clément la Rivière, France, Editions Fata morgana, 1986.

291 Charles SOREL, *Francion, cité.*, p. 188.

femme qui, comme la Laurette du premier livre, est sans doute une fille de joie. Pour lui plaire il portera l'épée et tentera de se faire passer pour noble. Une pièce de théâtre qu'il organisera pour elle sera à nouveau l'occasion d'une substitution du réel à la fiction : la pièce met en scène le principal du collège, et ce dernier arrive en chair et en os pour faire le constat de l'état pitoyable du maître de Francion.

La scène du dépucelage de Francion, au début du cinquième livre, est une nouvelle occasion d'une semblable substitution. Notre héros amoureux d'une belle est trompé par elle et se retrouve au lit avec une vieille femme en se croyant dans les bras de celle qu'il aime. Ce sera l'occasion d'une terrible déception, mais aussi du constat désabusé de l'équivalence du réel et de la fiction :

Néanmoins, conclura-t-il son aventure, il n'en faut point mentir, je pris par aventure autant de contentement avec la vieille que j'eusse fait avec une jeune²⁹².

Dans le deuxième livre, le gentilhomme conviait Francion à préférer l'illusion agréable au réel. Francion le remerciait pourtant de lui avoir ouvert les yeux. Il racontait alors son histoire, dans une revendication de la supériorité du réel. Mais paradoxalement, ce réel nous apprend en fin de compte qu'il a déjà vécu cette aventure que le deuxième livre mettait en scène à la charnière de la réalité et du rêve, et qu'alors l'illusion avait pris le dessus, à nouveau substituée à la réalité.

*

La publication des traités qui seront intégrés dans la *Science universelle* commencera près d'une décennie après l'*Histoire de Francion*. Elle s'étalera sur plus d'une trentaine d'années, de la première édition du premier livre en 1634, *La science des choses corporelles*, au quatrième tome en 1668, dans une réédition d'ensemble sous le nom de *Science universelle*²⁹³. L'œuvre encyclopédique ou scientifique de Sorel rencontre par de nombreux traits son œuvre littéraire. Elle le fait d'abord par sa proclamation morale. Quand *Francion* est précédé d'une préface dénonçant l'immoralité du roman, *La Science universelle* commence par une longue « Remontrance sur les erreurs et les vices ». La science universelle qu'il propose se donne d'abord comme un remède à ces vices :

Il est à souhaiter qu'il y ait un livre pour nous instruire, qui nous délivre de toutes ces peines. Il faut qu'il contienne la vraie science de toutes choses, qui soit conforme à la droite raison. Et qui par un chemin aisé et certain, nous mène à une parfaite tranquillité d'esprit.

Faire le tableau des connaissances humaines afin d'améliorer l'homme et de le décourager de s'adonner à ses mauvais penchants. Mais cet objectif est tout aussi ambigu que celui des romans de Sorel.

De quelle science au fond parle en effet l'auteur de *Francion* ? Entre la première édition du premier volume de ce qui sera la *Science universelle* et la somme de 1668, la science s'est transformée : il y a les grands écrits cartésiens, les *Méditations* et les *Principes*, le *Discours concernant deux sciences nouvelles* de Galilée, les *Expériences nouvelles touchant le vide* de Pascal. Sorel écrit son encyclopédie à un moment où la science se renouvelle profondément. Il est l'exact contemporain du bouleversement de la physique classique. Mais à l'intérieur de cette histoire, il occupe une place ambiguë.

D'une certaine manière, il se réclame de la modernité. Comme les grands classiques, il dénonce les vaines spéculations de la scolastique, et toute science qui s'appuierait sur la

²⁹²*Ibid.*, p. 216.

²⁹³Charles SOREL, *La Science universelle de Sorel divisée en IV tomes*,..., Paris, France, Th. Girard, 1668.

lecture des Anciens ou sur la métaphysique plutôt que sur les observations et expériences. D'Aristote, il remarque qu'« il s'est montré fort habile en la Morale, en la Politique, en la Rhétorique et en la Logique et même en la connaissance de la nature des animaux »²⁹⁴ ; mais qu'il s'est beaucoup trompé en physique, en voulant la régler sur la logique au lieu de « se rapporter à l'épreuve des choses »²⁹⁵. Il affiche une épistémologie qui met en avant la connaissance expérimentale. Plusieurs fois il se réclame de Francis Bacon et, dans le quatrième tome, évoque avec bienveillance la science cartésienne, dont il cite *Les météores* plutôt que le *Discours de la méthode*. Il discute la critique cartésienne du vide dans les *Principes* et critique l'argumentation du philosophe. Mais il défend plutôt la philosophie cartésienne : « Nous aurons toujours une pensée favorable de Descartes et d'autres personnes de la sorte, dont les écrits n'ont point montré qu'ils n'eussent autre intention que de parler des choses naturelles comme l'on les aperçoit »²⁹⁶. On retrouve dans ses analyses une préférence pour les explications mécanistes : des corps qui se poussent, se déplacent et se frottent, des pores emplis de fluides. Les historiens de la littérature qui se sont intéressés au grand œuvre « scientifique » de Sorel se sont appuyés sur cette dimension de son œuvre pour mettre en avant cette modernité²⁹⁷. La valorisation des progrès techniques des hommes et l'éloge des expériences sensibles, la référence, dans les écrits placés en appendice du quatrième livre, au *Traité de la dignité et de l'accroissement des sciences*²⁹⁸ a fait voir en outre en Sorel l'élève de Francis Bacon, solidaire par là des révolutions scientifiques du siècle. La *Science universelle* a sans doute d'abord été lue à partir du dernier tome, qui tente de faire le bilan des connaissances scientifiques du siècle et vient en partie après elles, et qui donne sans doute de l'historiographe l'image la plus moderne.

Et moderne Sorel l'est sans aucun doute. Mais il cherche dans le même temps à faire revivre dans les savoirs de ses contemporains novateurs d'anciennes formes du savoir et il apparaît par là plutôt comme un homme du passé. Dans l'édition de 1668 du premier tome de sa *Science*, Sorel développe une théorie de la matière fondée sur les quatre éléments, eau, terre, air, feu. Il rend compte de la nature du vide dans une longue analyse qui s'étend de la page 40 à 85 de l'ouvrage. Il y évoque et défend les expériences de Torricelli et de Pascal, sans nommer leurs auteurs. Mais celles-ci se trouvent mêlées à une foule d'autres expériences aux comptes rendus et aux objectifs incertains. Et l'explication pascalienne au moyen de l'équilibre des fluides et de la pesanteur est étrangement absente de son analyse. Bien au contraire, il finit par défendre l'idée de l'existence d'une matière subtile distincte des quatre éléments, l'Éther, présent dans les pores des corps, qui est pour lui ce qu'on nomme vide. Plus loin dans le même volume, Sorel rapporte les opinions des coperniciens concernant le mouvement de la Terre, et les objections des tenants de la science ancienne. Mais il défend l'immobilité de la Terre avec des arguments fondés sur la symétrie et l'harmonie. Si la Terre est en mouvement, la théorie exige l'existence d'immenses intervalles dépourvus d'astres : « on s'étonne qu'il n'y ait aucun astre et qu'une grande partie du monde demeure inutile et obscure »²⁹⁹. Et il réfute les réponses des coperniciens aux arguments terrestres contre la mobilité : le boulet de canon qu'on lance vers l'Est ou vers l'Ouest, la pierre qui tombe du haut du mat³⁰⁰, etc. Le cosmos sorélien est ainsi plus proche de l'univers aristotélicien que du monde galiléen : la Terre demeure au centre de l'univers, et les corps cherchent à rejoindre

294 *Ibid.*, p. 363.

295 *Ibid.*, p. 364.

296 *Ibid.*, p. 424.

297 C'est en particulier le cas des auteurs qui étudient *La science universelle* dans l'ouvrage d'Emmanuel BURY et ÉRIC VAN DER SCHUEREN (dir.), *Charles Sorel polygraphe*, Sainte-Foy, Québec, Canada, les Presses de l'Université Laval, 2006.

298 L'ouvrage de Bacon est cité en particulier à la page 493 du tome IV dans l'édition de 1668.

299 Charles SOREL, *La Science universelle, citée.*, tome premier, p. 160.

300 *Ibid.*, p. 183.

leurs places naturelles, auxquelles ils ont été arrachés. Car « les corps aiment à se tenir les uns aux autres »³⁰¹.

En vérité, même lorsqu'il se réclame des modernes, ceux-ci ne sont pas tout à fait les nôtres. Dans le tome quatre de *La science universelle*, avant de renvoyer à Copernic, Kepler ou Galilée, Sorel désigne de ce nom des savants comme Telesius, Patritius, Cardan (celui de la *Variété des choses* et de *De la subtilité*, plutôt que le mathématicien algébriste), Ramus (« un des premiers qui ont commencé de déniaiser les esprits et de leur faire voir que c'est une servitude de s'attacher inséparablement aux opinions des anciens auteurs »³⁰²). Car pour Sorel, ce qui se tient en vérité au cœur de la nature est un principe d'imitation qui provient de la Renaissance. La nature imite et s'imité elle-même ; l'homme crée la technique en imitant la Nature, et il invente la science en imitant les Anciens. D'abord, le monde que la science sorélienne vise à expliquer est tout entier tramé par les anciennes similitudes du savoir de la Renaissance, celles de Cardan, Belon et Aldrovandi. Il est partout traversé de ressemblances à déchiffrer et de choses qui toutes s'imitent les unes les autres. Sorel réactive au milieu du XVIIe siècle le vieux vocabulaire des sympathies à la recherche desquelles le savant doit partir. Il continue à relier le microcosme et le macrocosme, la terre, le ciel et l'homme, le proche et le lointain. Il y a ressemblance et imitation entre les corps élémentaires et les astres, l'air, les pierres et les plantes, les animaux et les hommes. C'est bien Cardan autant que Bacon qui est le maître du polygraphe, et ce qu'il emprunte à Bacon vient de ce qui en ce dernier relève encore de l'ordre ancien.

Mais cette imitation ne tient plus d'elle-même son pouvoir. Elle requiert pour Sorel une explication. Sous l'imitation de la Nature, il y a l'ordre des mécanismes de la science nouvelle, celle de Descartes, Boyle et Gassendi : les corps élémentaires qui se heurtent et transmettent leur force, les fluides qui passent dans les pores minuscules. Et dans le tome IV, Sorel critique en fin de compte les sympathies quand elles supposent une action à distance, à laquelle il substitue l'action de proche en proche par attouchement ou par contiguïté. Dans la deuxième partie du tome III, il met en doute l'idée des signatures des choses. Les images ou les ressemblances ne sont pas ce qui agit : « ce sont d'autres qualités qui font la chaleur et la froideur ou quelque autre cause plus cachée »³⁰³.

Cet entremêlement des vieilles sympathies et du mécanisme nouveau est au cœur de son éloge de la technique. L'application du savoir scientifique, la technique, qui ouvre comme chez Bacon sur l'amélioration de l'homme et constitue pour Sorel la fin ultime de la science, est elle-même imitation, imitation par l'homme d'une nature qui s'imité elle-même. Le troisième tome de la *Science universelle* (« De l'usage, amélioration et perfection et de l'imitation de toutes choses ») développe effectivement un discours inspiré par l'éloge baconien de la technique. Mais Sorel rabat en même temps le lien de la nature et de l'art sur cette théorie générale de l'imitation qui réactive les vieilles pensées des similitudes. Si l'homme sait améliorer la nature par les arts, c'est qu'il a le pouvoir de fabriquer des ressemblances en s'appuyant sur les ressemblances naturelles des choses. Il imite une nature qui agit elle-même par l'imitation. Il reprend et il amplifie une imitation qui est déjà là dans les choses. Au début de ce troisième tome, Sorel découvre chez l'homme le pouvoir d'imiter jusqu'aux astres. Mais c'est à la condition de se faire mécanicien et d'imiter lui-même la mécanique des astres. De la même manière que l'action mécanique des parties dans les astres produit leur lumière et leur chaleur, de même l'homme peut construire des machines produisant de la chaleur par effets mécaniques. Dans les premières pages de ce volume, Sorel imagine ainsi une succession d'engrenages mus par un poids et produisant de la chaleur par la friction de plaques métalliques³⁰⁴.

301 *Ibid.*, p. 69.

302 *Ibid.*, tome quatrième, p. 392.

303 *Ibid.*, tome troisième, p. 392.

Par sa capacité à imiter, l'homme va au-delà de la Nature. Sorel recense dans ce troisième tome, à partir de la page 192, les « artifices des hommes », c'est-à-dire tout ce qu'ils sont capables de fabriquer : la nourriture et les exercices du corps, les vêtements, les architectures et les navires. Mais ce dépassement de la Nature se fait dans le même sens qu'elle : il s'agit de faire mieux ce que font les autres êtres vivants, et non vraiment de faire autre chose. Car les hommes ne réalisent tout cela qu'en imitant : par l'imitation, leurs bâtiments surpassent les nids des oiseaux, leurs composés chimiques le miel des abeilles, leurs arquebuses le venin que crachent les serpents. L'homme peut en outre représenter les animaux, en imitant leurs cris et en les leurrant, ou en fabriquant des automates.

Et « de même que l'homme contrefait les bêtes, il se contrefait aussi lui-même ». Et c'est en cette contrefaçon que consiste la science, le neuf réinventant le vieux en l'imitant. Il y a, nous dit-il, « aujourd'hui des philosophies qui ont gagné l'esprit de beaucoup de gens », « quoiqu'elles ne fassent que déguiser les anciennes propositions sous de nouveaux termes ». Il n'y a pas de rupture entre l'ancienne et la nouvelle science, entre les analogies de la Renaissance et les innovations cartésiennes. La seconde n'a jamais fait que reprendre et travestir la première. Ce que disent les modernes était déjà chez les Anciens. Mais comme les nouvelles pensées ont en réalité déjà été énoncées, elles ont en même temps déjà été réfutées. On peut donc trouver dans les anciens discours de quoi réfuter les nouveaux. Les innovations dans les sciences ne sont donc jamais que l'assemblage de choses déjà dites et toujours déjà réfutées. Sorel, tout en se réclamant lui-même de la modernité, tient là-dessus un discours qui est plutôt conservateur : les modernes répètent les anciens, ils ne font que reprendre de vieilles erreurs, et d'une certaine manière *nihil novi sub sole*.

Or c'est en des termes identiques déjà que le jeune Sorel présentait en 1927 son *Berger extravagant*, roman parodique des romans pastoraux à la mode. En lui, expliquait-il, vous ne trouverez rien qui n'ait déjà été écrit :

Mon berger représente en beaucoup d'endroits de certains personnages qui ont fait des extravagances semblables aux siennes, il ne lui arrive point d'aventure qui ne soit véritablement dans les autres auteurs : tellement que par un miracle étrange, de plusieurs fables ramassées j'ai fait une histoire véritable.³⁰⁵

« De plusieurs fables ramassées j'ai fait une histoire véritable ». La proclamation se renverse au début de la science universelle en une réflexion sur le savoir moderne. Le roman de Sorel fait du nouveau avec du vieux, comme les philosophies nouvelles, auxquelles par là même l'auteur ne s'identifie qu'en découvrant en elles l'imitation des anciennes, et donc d'une manière en vérité très ambiguë.

Le discours de la science acquiert ainsi un bien étrange statut. Il parle d'un monde en lequel les choses s'imitent les unes les autres. Pour mettre en scène ce monde, il lui faut réactiver en partie les formes d'un savoir périmé, celui des vieilles similitudes de la Renaissance. Les différentes sortes de choses se représentent ainsi les unes les autres : « Il faut savoir que toutes les choses du monde se représentent réciproquement », fait dire Sorel à l'un de ses personnages en 1659. Mais cette représentation est une fiction. Le monde que décrit la science est une sorte de mascarade dont elle doit en même temps montrer le mécanisme sous-jacent. Le récit de la science réalise cette injonction paradoxale en se faisant lui-même imitation et parodie : il reprend et répète le vieux récit de la ressemblance, tout en le dénonçant. Il critique les sympathies tout en les montrant à l'œuvre dans le monde. Et de ces sympathies qui sont les masques du mécanisme, la science peut reprendre alors le vieux discours, et ramasser les

³⁰⁴Charles SOREL, *La Science universelle, cité.*, p. 6. Dans le troisième livre de *l'Histoire de Francion*, Francion rêve qu'il est envoyé dans le ciel, d'où il découvre la mécanique qui fait tourner la Terre et les astres : Charles SOREL, *Francion, cité.*, p. 140.

³⁰⁵Charles SOREL, *Le berger extravagant, cité.*, p. 15.

fables qui parlaient d'elles, pour en faire une histoire qui est celle de la fiction qui traverse le monde même. Cette fiction est la vérité des sciences anciennes qui peuvent désormais se répéter, se rassembler et se recomposer dans la science du temps de Sorel, affirmées comme des fictions.

Il y a dans l'œuvre prolifique de Sorel un petit livre à part. Il est le récit d'une étrange utopie, en laquelle se tient au fond la même ambiguïté que dans les premiers romans. Sorel y invente une satire qu'il transforme imperceptiblement en un tableau d'un monde idéal.

Dans la *Description de l'île de portraiture*³⁰⁶, Charles Sorel imagine une île dont tous les habitants sont des peintres qui vivent de la peinture. Le récit commence sous la forme d'une satire qui dénonce un univers qui est fondamentalement illusion et falsification. Dans ce monde tout est semblance de beauté, et tout est couvert de peintures : les chaussures et les charpentes, les habits et les pâtisseries. Car le peintre est dans ce monde celui qui donne toute valeur aux choses. Les hommes qui viennent en cette île n'y ont d'autre ambition que d'être peints et courent après les meilleurs peintres pour se faire faire des portraits avantageux. Mais alors la peinture se fait fondamentalement déréalisation du monde, les hommes tentant d'être pour la représentation de peinture les images vivantes de ce qu'ils aimeraient être. L'île merveilleuse est un monde où les hommes s'avancent masqués :

Il y en avait aussi dont les masques étaient si bien faits, et si adroitement attachés ou collés, qu'on les prenait pour leur vrai visage. Ils les avaient choisis les plus beaux qu'ils les avaient pu trouver ; ils avaient encore eu soin de se faire accommoder leur chevelure avec un artifice merveilleux, plusieurs portant des perruques de cheveux empruntés qui semblaient être naturels. Il y en avait même qui, ayant eu les yeux crevés, portaient de faux yeux. Ils voulaient qu'on crût qu'ils voyaient fort clair, encore qu'ils ne vissent goutte. J'en remarquais un qui avait de beaux bas de soie, et de beaux canons à ses jambes, lequel, à ce qu'on disait, n'avait dedans que des jambes de bois et se soutenait sur une béquille. Un autre n'avait que des bras postiches et sans mouvement, comme les géants des carroussels³⁰⁷.

L'île s'avère alors un univers de mensonge dans lequel les hommes se font eux-mêmes masques ou représentations, jusqu'au point d'annuler l'acte même de peindre qui devient inutile. Tous ces gens-là n'ont pas besoin de peintre, fait remarquer le narrateur, tant ils se sont eux-mêmes faits les images factices de ce dont ils voulaient donner aux autres l'image : « mais je dis donc qu'ils prenaient beaucoup de peine superflue de venir chez les peintres, et qu'il n'y avait qu'à leur envoyer leurs masques, leurs membres postiches, leurs habits et leurs autres déguisements et ornements avec lesquels ils voulaient qu'on les représentât »³⁰⁸. Leur désir d'être représentés les transforment eux-mêmes en représentations.

Le texte de Sorel apparaît donc comme une dénonciation de la vanité des hommes qui tentent de donner une image factice d'eux-mêmes, dans une visée morale conforme à celle que proclamait l'auteur trente-six ans auparavant dans l'avertissement aux lecteurs de *Francion* : peindre le vice pour faire aimer la vertu, « imiter les apothicaires qui sucent par le dessus les breuvages amers afin de les faire avaler »³⁰⁹. Mais l'opuscule est en même temps le produit d'une plus secrète inquiétude. Ces hommes promenant ici et là leurs habits, et qui fabriquent une image qui dissimule leur nature, répondent à ceux que Descartes contemple dans la deuxième *Méditation* comme des habits en promenade³¹⁰ : des chapeaux et des vêtements dont on ne sait ce qu'ils recèlent par en dessous, pièces de bois ou œil de verre, et dont on finit par découvrir sous les couleurs le mécanisme. L'inquiétude du narrateur ne vient pas tant de la

306 Charles SOREL, *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits*, 1659, Genève, Suisse, Droz, 2006. Cette édition reprend celle parue en 1659 chez Charles de Sercy.

307 *Ibid.*, p. 77.

308 *Ibid.*

309 Charles SOREL, *Francion*, cité., p. 46.

310 Descartes, *Méditations*, AT, IX,25.

laideur cachée sous la belle apparence ; il n'est pas seulement la reprise du geste platonicien de condamnation de mimesis picturale, même si Sorel s'en inspire sans doute. Ce que Sorel découvre d'abord derrière l'apparence fonctionnelle, c'est le manque, le vide, et le dysfonctionnement : « de manière que ces deux hommes n'étaient pas capables d'agir en toutes sortes d'actions, quoiqu'il semblât à la première apparence que rien ne leur manquât »³¹¹. Et ce qu'il dénonce est l'écart du sensible et du mécanique.

Michel Janneret dans la préface de l'édition citée de l'opuscule, fait remarquer le lien de la description de Sorel avec les analyses cartésiennes sur les animaux-machines³¹². Mais il voit à cette allusion une signification d'abord morale. En décrivant dans l'île de portraiture les clients des peintres vivant dans la seule obsession du paraître, Sorel montrerait des hommes s'identifiant à leur corps et oubliant, parce qu'elle ne se laisse pas représenter par la peinture, qu'ils ont aussi une âme. Ils se tiendraient ainsi sur un versant seulement du dualisme cartésien, celui du corps, en devenant des animaux. Mais s'il est vrai que Sorel ajoute une page plus loin la peinture de l'âme à celle du corps, celle-ci ne semble pas rendre les hommes moins grotesques et moins mensongers : ils veulent ainsi qu'on donne la représentation de leur âme, mais c'est, comme le dénonce encore le narrateur « par des écrits remplis d'une éloquence vaine et pompeuse »³¹³. L'allusion aux animaux-machines cartésiens relève sans doute davantage d'une critique du sensible que de la dénonciation d'hommes oubliant leur âme. Elle répond plutôt aux propos de Descartes interrogeant l'apparence du monde et découvrant derrière l'univers bigarré de couleurs et d'odeurs qui est celui de notre perception un monde incolore de figures et de mouvements en lesquels se résout et s'explique tout le fonctionnement des choses. Les clients des peintres de l'île sont d'abord des hommes qui dysfonctionnent, parce que leur structure intérieure ne correspond pas à ce qu'on voit à leur surface, des hommes aux belles jambes qui ne peuvent marcher, comme des montres qui ne donneraient pas l'heure. Ils sont ainsi des êtres qui se tiennent sur deux plans. Sur l'un, ils n'existent qu'en imitant leur image ou leur fiction. Ils ressemblent au tableau qu'ils ont commandé d'eux-mêmes. Mais ce qui les fait agir de la sorte et les empêche en même temps d'agir comme leur image nous le laisse prévoir, c'est la mécanique qui les compose. La fable de Sorel se présente alors comme une entreprise de démystification, qui ramène les belles apparences à leur mécanisme caché, comme un ouvrier qui démonte une montre faite pour faire illusion au chaland.

Mais comme le fait remarquer Martine Debaisieux dans *Le Procès du roman*³¹⁴, la satire se retourne très vite en son contraire au fil du texte de Sorel. Au tableau des peintres héroïques recherchés par les hypocrites fait suite celui des peintres satiriques arrachant les masques des passants pour les peindre tels qu'ils sont en dessous, des peintres comiques et censeurs. Le narrateur Périandre écoute alors le discours de son guide Egemon, qui lui fait visiter l'île de Portraiture. Le guide lui tient des propos sur la peinture qui sont en même temps un récit du monde comme représentation généralisée, monde d'images en lequel « toutes les choses du monde se représentent réciproquement »³¹⁵. Notre Egemon reprend alors dans son propos le vieux discours de la Renaissance sur les correspondances entre les ordres du monde, la mer et les fleuves qui représentent le feu et les astres, la moindre goutte d'eau qui représente le soleil. Il nous raconte les affinités et la ressemblance des choses, il montre en toute chose la peinture d'une autre, pour dire enfin qu'il y a partout de la peinture. Partout des images, elles volent en tous sens et le soleil continuellement les envoie vers les corps. Le récit d'Egemon ici est bien loin de la *Dioptrique* cartésienne et renvoie à la fois aux théories anciennes de la vision, celles d'Épicure et Lucrèce, et à l'âge révolu des similitudes, le vieux monde des ressemblances et

311 Charles SOREL, *Description de l'île de portraiture, cité.*, p. 77.

312 *Ibid.*, p. 15.

313 *Ibid.*, p. 78.

314 Martine DEBAISIEUX, *Le procès du roman: écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Orléans, France, Paradigme, 2000.

315 Charles SOREL, *Description de l'île de portraiture, cité.*, p. 93.

des signatures de la Renaissance. Le peintre, l'homme peintre, ne fait ainsi que rajouter des images aux images dans un monde d'images, en essayant de les faire toujours plus belles encore. L'île de portraiture n'est plus désormais l'espace où le romancier brosse une satire de ses contemporains, qu'il a installée prudemment dans un lieu éloigné. Son image elle-même se brouille pour le lecteur, et elle apparaît désormais comme le lieu d'un ordre perdu, celui d'une représentation à l'œuvre dans les choses mêmes et établissant entre elles un grand réseau qui fait d'elles les images partout répandues de Dieu, comme le monde ancien du siècle précédent, celui de l'âge des similitudes.

Or dans ce monde où la peinture est la nature même des choses, l'île apparaît sous un nouveau visage. Périandre découvre alors que l'île est gouvernée de manière plus ordonnée que le laissaient entendre les descriptions des premières pages. Une justice méticuleuse y règne, les mauvais peintres sont punis et les meilleurs récompensés. Mais dans cette justice encore, tout n'est qu'image et représentation. Ce ne sont pas les hommes, mais ce sont les mauvais tableaux qu'on apporte au gibet et qu'on brûle « pour faire honte à ceux qui les ont peints »³¹⁶. Et quand ce sont les peintres eux-mêmes qui sont condamnés, leur châtement n'a jamais lieu qu'en représentation :

Car le bourreau les fouetta si doucement qu'il semblait que ce fût seulement pour chasser les mouches de dessus leurs épaules. Le peuple disait même que ce n'était pas leurs épaules qu'on voyait, mais quelque camisole de couleur chair, et que l'on les épargnait beaucoup³¹⁷.

Le système pénal mis en œuvre dans l'île de Portraiture ressemble à cette cité punitive dont Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*, décrit le projet formulé par les réformateurs du XVIIIe siècle, et en vérité jamais réalisé : le rêve d'une pénalité s'appuyant tout entière sur le jeu des représentations. Les réformateurs des Lumières imaginaient des punitions qui ne viseraient ni à susciter la crainte, ni à corriger les coupables, mais à produire dans l'esprit des spectateurs du châtement des représentations incitant au respect de la loi. La punition doit être un signe adressé à la société et suscitant chez tous l'idée qu'il est préférable d'être honnête plutôt que criminel. Mais, en tant que signe, elle n'a pas besoin d'être réelle et tient toute sa force de ce que ses destinataires se représentent, indépendamment de la vérité de ce qui a lieu. Il suffit que celui qui fouette donne au public l'impression que le fouet frappe vraiment le corps. Sorel imagine ainsi la cité punitive à l'intérieur d'un monde entièrement voué à la représentation et où les représentations de châtements agissent sur des êtres qui sont eux-mêmes représentations. C'est donc par les images et en image et quasiment sur des images seulement que l'ordre règne en l'île de Portraiture. L'île a un bon gouvernement qui ne gouverne plus que par et sur les images, dans la mesure où ce sont les images qui règnent sur les hommes et qui seules importent pour eux.

Dans le monde de Charles Sorel désormais s'est dissipée la ligne de partage entre le réel et ses images. Les représentations le parcourent d'un bout à l'autre. Elles le peuplent sur le mode du faux, du factice, du fictif : faux visages, fausses jambes, faux bergers, faux discours novateurs qui ne font qu'imiter les Anciens. Dans ce monde, le paradoxe du narrateur des romans de la Renaissance s'évanouit en grande part. Celui qui met en relation le monde du lecteur et l'autre monde des personnages du roman peut désormais importer sans dommage sa fictionnalité à l'intérieur de l'univers fictionnel, puisque tous y participent sans vergogne. Comme les héros de la littérature pastorale, les héros des romans de Sorel n'existent qu'à titre d'images et souffrent de ne savoir être autre chose que des images. Leur revendication de réalité est toujours contrariée par la fiction qui les traverse dans leur existence même. Mais c'est que le monde qu'ils habitent est désormais tout entier tramé par cette fiction, monde de choses qui se représentent réciproquement. La petite saynète en laquelle une fausse victime

³¹⁶*Ibid.*, p. 106.

³¹⁷*Ibid.*, p. 107.

est faussement fouettée par un simulacre de bourreau a pour spectateurs des êtres aussi fictionnels que la scène qu'ils regardent³¹⁸.

Mais Sorel ne parvient à clore sur elle-même la scène où coexistent lecteurs, narrateurs et personnages qu'en la déréalisant. Derrière cette scène, il y a en effet pour lui le mécanisme de la science classique, et c'est lui qui fait de tout le reste fiction et faux-semblant. Derrière la représentation en laquelle consiste le monde, il y a les corps qui se choquent et communiquent leur mouvement, les pièces qui s'entraînent, les engrenages et les chaînes qui font marcher la machine. Tout cela reste dissimulé, et ce qui est visible est irréel. Mais le raccord entre les deux niveaux demeure chez Sorel inexpliqué. Si Sorel est au fond un mauvais scientifique, s'il ne comprend pas la science moderne, c'est qu'il décrit le monde à la manière d'un décor de carton-pâte, dont il énonce les lois merveilleuses, les sympathies et le réseau des similitudes

318D'une certaine manière, une des leçons de la critique sorélienne du roman est de nous montrer qu'il n'y a pas de réflexion sérieuse sur la nature de la fiction et sur la différence du fictionnel et du réel sans interrogation sur la fiction qui traverse la réalité elle-même. Ainsi, dans *Pourquoi la fiction ?* (éditions du Seuil, 1999), Jean-Marie Schaeffer tente de délimiter strictement l'usage du concept de fiction. La fiction exige pour lui une série de conditions. Elle implique une imitation, c'est-à-dire la production d'une ressemblance causée par ce à quoi elle ressemble : imitation d'un comportement par l'enfant qui joue au cow-boy ou par l'acteur d'une pièce de théâtre, imitation d'un compte rendu historique dans un roman, etc. Mais ce doit être une imitation qui relève d'un jeu partagé dont les protagonistes ne sont pas dupes : dans la fiction la feintise est ludique et n'est donc pas illusion véritable, cet accord préalable entre les partenaires constituant pragmatiquement la fiction. Il y a fiction lorsqu'il y a feintise partagée, mais cette dernière n'implique pas que les protagonistes s'illusionnent. Jean-Marie Schaeffer est alors conduit à supposer entre le réel et la fiction une frontière infranchissable et indéplaçable, dans la mesure où nous ne croyons pas vraiment que la fiction soit véritablement ce qu'elle imite : nous ne pensons pas que le tableau d'un peintre soit effectivement une fenêtre ouvrant sur un univers matériel existant, que le roman que nous lisons soit bien un compte rendu d'événements ayant eu lieu, que l'indien sur lequel nous tirons, enfant, avec un bout de bois dont nous faisons un revolver, soit effectivement un indien et non notre petit frère. La feintise ludique ne brouille pas le partage du fictionnel et du réel, elle le met au contraire à l'épreuve afin de toujours mieux retrouver ce réel finalement inentamé.

De ce point de vue alors, rien de nouveau sous le soleil. Les nouvelles formes fictionnelles inventées par les nouvelles technologies, jeux vidéos et techniques inédites d'immersions fictionnelles actives et multisensorielles, demeurent en continuité avec les formes anciennes et ne changent rien à la nature et aux pouvoirs de la fiction. Le jeu vidéo par exemple fait la synthèse entre les jeux des enfants qui se donnent des identités fictives et les récits fictionnels du cinéma ou du roman, en inscrivant en eux des variations partielles déterminées par les comportements fictionnels des joueurs. Mais cette synthèse ne change rien, et ne fait pas courir le risque d'une perte du réel. La « réalité têtue » ne s'en trouvera jamais atteinte, et tout restera comme avant...

Mais le réel est-il si entêté ? M. Schaeffer se donne pour sa démonstration un réel qui demeure un monde de choses brutes, qu'elles soient naturelles ou fabriquées par l'action humaine. Mais le réel dans lequel se meut l'homme ne se limite pas à un monde de corps matériels plus ou moins comestibles, comme il semble parfois le penser. Il est un réel lui-même tramé de part en part par son action. Il est le réel de ses univers familiaux, et celui où il trouve les objets de ses désirs liés à ses fantasmes. Il est le monde des univers professionnels et l'espace des rôles en lesquels il doit prendre place. Il est le réel de ses investissements pulsionnels en lesquels il se projette de manière complexe et instable. Ce réel est en vérité profondément traversé par les univers fictionnels. Le réel, quand il est celui, non des atomes ou des corpuscules de la physique, mais de la comédie humaine et des différents jeux de rôle que comporte la vie, est sans doute lié profondément aux formes de la fiction. Les rôles que jouent les êtres humains dans leurs univers professionnels, dans leur famille, ou parfois dans des scénarios érotiques en lesquels ils peuvent aimer se trouver pris, ont tous les caractères de la fiction dans la mesure où chacun sait, alors même que la pièce est jouée, que l'autre n'est pas sincère. Ils sont pour une grande part de l'ordre de la feintise partagée. C'est peut-être « ce réel-là » qui se voit inquiété par des fictions qui se substituent à ses investissements. En permettant au joueur de trouver dans le jeu une identité fictionnelle plus gratifiante, en lui ouvrant la possibilité de vivre en même temps dans des espaces simulés des aventures plus fortes et excitantes que celles qu'il pourrait trouver dans le monde réel, en le conduisant à faire dans la fiction la rencontre d'autres joueurs aussi réels que lui dont il est susceptible de recueillir l'estime et la non moins réelle admiration (cas des jeux multi-joueurs), joueurs qui se donnent à lui sous des rôles fictifs comme dans le réel, les fictions du jeu vidéo n'ouvrent-elles pas la possibilité de se substituer à toute une part du réel ? Conduire une voiture de sport dans un jeu de simulation ne peut-il se substituer, sous de multiples points de vue, à la conduite de la même voiture dans la réalité, où les possibilités d'action sont infiniment moindres ? Et le rôle de justicier que le jeu nous propose ne vaut-il pas celui de bon contremaître que le métier nous invite à jouer ? Ne peut-il se substituer effectivement à lui ? Bien sûr, la voiture virtuelle ne nous transportera pas vraiment. Mais elle réalisera en partie ce que nous demandons aussi parfois à une voiture réelle : construire de nous-même une certaine image. Bien sûr, mon rôle de justicier ne me permettra pas de gagner mon pain quotidien. Mais il rendra peut-être inutile pour moi de vouloir gagner autre chose que ce dernier. Et tout cela est aussi réel que possible.

Ajoutons que ce que M. Schaeffer appelle feintise partagée ne l'est pour lui qu'en tout petit comité, puisque la relation est toujours présentée comme duelle : relation d'un auteur avec son lecteur ou avec son public, relation de deux joueurs. Mais le concept de feintise partagée se trouble à partir de trois protagonistes. Lorsqu'un homme joue un rôle pour en tromper un second sous le regard complice d'un troisième qui apprécie la comédie jouée (situation par exemple qu'on peut imaginer dans une relation commerciale, ou dans un centre de démarchage téléphonique supervisé, c'est-à-dire dans une expérience

qui courent à sa surface, pour ensuite prétendre montrer le processus de fabrication des images. Et ainsi, il ne fait au fond que remplacer un partage inintelligible par un autre qui l'est tout autant. Le roman déploie sa fiction devant un lecteur qui se tient dans un monde qui est tout aussi fiction, et ainsi, le narrateur peut librement se déplacer d'un côté et de l'autre. Mais il lui faut supposer en dessous de tout cela un autre monde en lequel est réactivé le partage du réel et de la fiction, celui du mécanisme cartésien, dont il ne sait en vérité que faire, et dont les effets sur le premier sont incompréhensibles, si bien qu'ils se réduisent au fond à le déréaliser. La mécanique cachée sous les images n'a d'autre objet que leur contestation.

Antoine Furetière, grand adversaire de Sorel dont il était cependant si proche à certains égards, met en scène dans le *Roman bourgeois* le personnage de Jean Bedout, amoureux de la jeune et jolie Javotte, « gros et trapu, un peu camus et fort large d'épaules »³¹⁹. L'homme écrit à sa belle une lettre d'amour, qui répète à sa manière les lettres des amants des romans pastoraux. Comme les héros amoureux de *L'Astrée*, il se dépeint lui-même tel une peinture ou une image de l'être aimée :

Je vous offre un cœur tout neuf, tout pur et tout net, et qui est comme un parchemin vierge où votre image pourra se peindre à votre aise, n'ayant jamais été brouillée par aucun autre crayon ou portrait qu'il ait reçu. Mais que dis-je ? C'est plutôt une planche d'airain sur laquelle, par le burin et les pointes de vos regards, votre belle figure a été desseinée ; et puis, y ayant versé l'eau-forte de vos rigueurs, elle y a été gravée si profondément que vous pouvez désormais en tirer tant d'épreuves qu'il vous plaira. Je voudrais en revanche que je me pusse voir sur le vôtre gravé en taille-douce ; et pour ne pas pousser plus loin mon allégorie, je voudrais que nos deux cœurs, passant sous la presse du mariage, reçussent de si belles impressions qu'ils pussent être après reliés ensemble avec des nerfs indissolubles³²⁰.

Les héros de *L'Astrée* vivaient dans un univers d'inscriptions et d'écritures. Les lettres parcouraient l'espace et troublaient l'identité des êtres et des signes. Les bourgeois du roman de Furetière ne vivent pas moins dans un espace qui est fondamentalement un lieu d'inscriptions, de textes et d'images. Mais les marques de l'écriture relèvent désormais d'une mécanique. Cette gravure du visage de Javotte dans le cœur-parchemin du bon père Bedout engage désormais toute la mécanique de sa production, le burin et les pointes, l'eau-forte, la presse qui imprime, et même, en forçant un peu le sens littéral du texte, les filets nerveux qui relient les impressions. L'amoureux en appelle au gris et incolore mécanisme en lequel se font désormais la production et le transport de l'image et des signes. Furetière appartenait on le sait aux cercles cartésiens. Est-ce un hasard si l'image, désormais, est pensée dans des termes qui font penser à ceux du quatrième discours de la *Dioptrique* : impression, taille-douce et filets nerveux ? Le monde de la littérature pastorale, ce monde d'images qui tenaient tout leur être de leurs renvois d'image en image et de ressemblance en ressemblance, est désormais contesté par le procès de sa production. Les métaphores amoureuses se déploient dans l'espace des animaux-machines et des impressions cérébrales. Mais chez Furetière comme chez Sorel, le mécanisme n'a d'autre fonction que de produire du grotesque et du ridicule, et d'enlever toute réalité aux images.

qui relève pleinement de la réalité), il y a feintise partagée entre le premier et le troisième, et feintise sérieuse entre le premier et le second. La même situation est fiction pour l'un, et tromperie à l'égard de l'autre. Doit-on en conclure qu'il ne faut pas se demander « qu'est-ce que la fiction ? », mais « quand y a-t-il la fiction ? », selon une distinction établie à propos de l'art ?

319 Antoine FURETIÈRE, *Le roman bourgeois*, cité., p. 85.

320 *Ibid.*, p. 94.

Le narrateur effacé

LA VRAISEMBLANCE ET LA CATASTROPHE

Dans le monde de la fiction, cet être que la parole narratrice fait surgir tout d'un coup en décrivant ses manières, ses habits et ses actes demeure encore pour le lecteur opaque. Il ne le connaît pas. Il s'agit désormais pour Georges de Scudéry :

D'imprimer fortement l'image des héros en l'esprit du lecteur, mais en façon qu'ils soient comme de sa connaissance... Or pour les faire connaître parfaitement ... il faut juger par leurs discours... On est en droit de dire : Parle afin que je te voie³²¹.

Le personnage doit se faire personnage familier, il doit être quelqu'un avec qui le lecteur ait l'impression qu'il est « de sa connaissance », quelle que soit la différence de classe ou d'univers social. Sans la parole le personnage demeure inconnu et opaque. Silencieux il n'est encore, en somme, qu'un chapeau et des vêtements, selon l'expression cartésienne³²². Mais par cela il paraît bien vide à ce nouveau lecteur auquel s'adresse au XVII^e siècle le romancier, et qui, à travers les pages du texte, exige que le personnage ouvre désormais pour lui vers ce qu'il recèle en son âme. Le personnage ne doit plus simplement être l'expression des valeurs et des usages de sa classe, mais l'accès à une âme qui est son appartenance. Que le romancier lui prête quelques phrases, et aussitôt le langage ouvre dans le monde de la fiction vers cette substance nouvelle, qui est son être propre.

Mais ce nouvel accès à la psyché n'est pas la simple découverte d'un continent de l'intériorité jusqu'alors inconnu et soudain dévoilé. Il est solidaire d'une réorganisation de l'ordre romanesque en ce milieu du XVII^e siècle. Le roman n'a jamais eu au XVII^e siècle le prestige de la tragédie. Il reste un genre tenu pour mineur. Mais les romanciers précieux revendiqueront pour lui une capacité à déployer les mêmes règles et la même raison. Ils lui attribueront la même rationalité que celle que Corneille accorde à peu près au même moment à la fable tragique dans ses trois célèbres discours. Les deux règles que le théâtre classique reprend à Aristote, celles du vraisemblable et du nécessaire, seront également mises en avant par les romanciers précieux, pour qui en vérité le roman appelle la même raison, assurée par l'exigence d'une vraisemblance qui vaut plus que toute vérité, et d'une nécessité qui fait de l'enchaînement du récit une machine avec ses ressorts et ses rouages en laquelle le mouvement de l'un entraîne celui de tous les autres. Dans la préface d'*Ibrahim*, Georges de Scudéry imagine une science du roman, analogue à celle de la mécanique ou de l'architecture.

321 Georges de SCUDÉRY, *Ibrahim ou L'illustre Bassa*, Fasano, Italie ; Paris, France, Schena, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 83. Il est difficile de parler des romans des Scudéry sans que se pose la question de l'attribution des ouvrages à Georges ou Madeleine. Dépourvu de toute compétence sur cette question, je fais de Georges l'auteur d'*Ibrahim* et de Madeleine l'auteur de la *Clélie* et d'*Artamène* du seul fait que des éditions récentes de référence publient ces ouvrages sous ces noms.

322 Descartes, *Deuxième Méditation*, AT, IX, 25. On sait que pour Descartes, c'est la parole seule qui assure de l'existence de l'âme d'autrui.

Comme dans la tragédie, il pense l'histoire romanesque comme une totalité en laquelle une action principale fait tenir entre elles toutes les parties, à la manière d'une machine :

Mais il est toujours nécessaire que l'adresse de celui qui les emploie les fasse tenir en quelque façon à cette action principale, afin que par cet enchaînement ingénieux toutes ces parties ne fassent qu'un corps et qu'on n'y puisse rien voir de détaché ni d'inutile³²³.

Par là, il reprend l'exigence aristotélicienne de l'unité d'action qui fait de l'œuvre un tout « qui a commencement, milieu et fin », et doit subordonner tous les événements à cette fin unique, faisant ainsi de l'œuvre l'analogie d'un corps dont toutes les parties dépendent fonctionnellement. « L'être vivant » que voyait Aristote dans la tragédie s'éclaire alors dans la pensée cartésienne de l'animal machine. Le roman sera donc l'objet d'une sorte de mécanique : « Souffrez donc que je vous découvre, annonce le romancier, tous les ressorts de cette machine »³²⁴.

Et pourtant, ces principes de la tragédie que les romanciers précieux s'efforcent d'introduire dans l'art du roman donnent lieu en vérité ici et là à des mises en œuvre profondément différentes. Là où dans la tragédie la règle ouvre sur les trois unités, elle conduit en revanche dans le roman à la dispersion et à l'éclatement de l'histoire. Pour Scudéry en effet, c'est précisément la vraisemblance qui impose aux différents événements de ne pas affecter le même personnage, si bien qu'il faut multiplier les personnages et les histoires emboîtées :

Entre toutes les règles qu'il faut observer en la composition de ces ouvrages, la vraisemblance est sans doute la plus nécessaire. Elle est comme la pierre fondamentale de ce bâtiment, et ce n'est que sur elle qu'il subsiste.

Mais de cette affirmation, le romancier tire une conséquence paradoxale :

Le même dessein a fait aussi que mon héros n'est point accablé de cette prodigieuse quantité d'accidents qui arrivent à quelques autres d'autant que selon mon sens cela s'éloigne de la vraisemblance : la vie d'aucun homme n'ayant jamais été si traversée, il vaut mieux à mon avis séparer les aventures, en former diverses histoires, et faire agir plusieurs personnes³²⁵.

Il faudra donc que le récit multiplie les histoires secondaires. Les aventures seront interrompues par d'autres narrations qui s'envelopperont les unes dans les autres. D'autres en seront les héros. La vraisemblance romanesque ouvre sur l'emboîtement des récits, la dispersion et l'éclatement.

Le roman n'est donc pas au XVII^e siècle l'envers de l'ordre classique. Il n'est pas l'ombre de la tragédie, le lieu où on délie les liens du carcan des règles, l'abandon à la fantaisie à l'abri d'un genre mineur. Il appartient à la même configuration du savoir que la tragédie classique. L'éclatement et la dispersion de ce qui dans la tragédie est unifié et rassemblé est l'effet d'un même dispositif et du même système de règles qui produit ici ou là des effets différents. Le roman est une pièce de la même machinerie générale. Ici, elle conduit à l'unité, là, à la divergence et à la multiplicité.

A cette divergence dans l'usage de la vraisemblance, il y a assurément plusieurs raisons. D'abord, le dramaturge et le romancier ne donnent pas le même sens à l'exigence de vraisemblance. Pour Corneille, la vraisemblance du théâtre n'est pas celle du sujet de l'histoire, mais concerne l'enchaînement d'actions qui relie des événements eux-mêmes tout

³²³Georges de SCUDÉRY, *Ibrahim ou L'illustre Bassa*, citée., p. 78.

³²⁴*Ibid.*, p. 77.

³²⁵*Ibid.*, p. 81.

à fait invraisemblables : « On en est venu jusqu'à établir une maxime très fautive, écrit-il, qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable ». Au contraire, les grands sujets,

doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs s'ils n'étaient soutenus ou par l'autorité de l'Histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation des auditeurs qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tout persuadés³²⁶.

Ce qui arrive sur la scène tragique est chose bien souvent peu croyable. La vraisemblance est celles des actions qui préparent ces choses presque invraisemblables, ou qui découlent d'elles. Elle donne aux actions secondaires leur dépendance à l'égard de l'action principale, dépendance d'abord fonctionnelle, qui nécessite telle ou telle péripétie afin de conduire à un dénouement rendu naturel par le nœud de l'histoire.

Pour Scudéry en revanche, la vraisemblance est en quelque sorte une vraisemblance statistique : il ne serait pas raisonnable qu'un trop grand nombre de prodiges soient survenus à la même personne, parce que cela n'arrive jamais dans la vie d'aucun homme réel. Bien sûr, il arrive au héros des choses extraordinaires, qui paraissent invraisemblables. Chaque événement principal est profondément improbable : tremblement de terre, enlèvement par des pirates, victoires surhumaines. Mais à cela Scudéry donne la même réponse que Corneille : il n'y a pas à s'en étonner, car le roman recherche précisément dans le grand livre de l'Histoire ces récits d'événements rares. Il les raconte parce qu'il les a trouvés dans les récits des comptes rendus historiques, et le propre de ces récits est de retenir seulement les événements les plus remarquables et les moins ordinaires. Ils ne sont dans son livre qu'après avoir été déjà « marqués » dans un livre antérieur :

Et pour donner plus de vraisemblance aux choses, j'ai voulu que les fondements de mon ouvrage fussent historiques, mes principaux personnages marqués dans l'Histoire véritable, comme personnages illustres, et les guerres effectives. Car c'est sans doute par cette voie que l'on peut arriver à sa fin. Car lorsque le mensonge et la vérité sont confondus par une main adroite, l'esprit a peine à les démêler et ne se porte pas aisément à détruire ce qui lui plaît³²⁷.

Le récit romanesque s'appuie ainsi sur cet autre récit qu'est l'Histoire. Car ce qu'il y trouve est ce que les hommes ont jugé bon de retenir, l'invraisemblable et l'extraordinaire. L'invraisemblable cesse de l'être à partir du moment où il a été auparavant déposé dans le grand livre de l'Histoire, car ce dernier est composé de tout ce qui est susceptible d'étonner les hommes et de les conduire à laisser une trace. La marque dans l'histoire efface l'invraisemblance de son contenu, puisque cette dernière est ce qui rend vraisemblable le fait qu'il ait été marqué.

Le propos de Scudéry rejoint celui de Corneille. L'invraisemblance de l'action principale se justifie en effet pour ce dernier par l'existence d'un récit antérieur où cette histoire est marquée. Le soutien par « l'autorité de l'histoire » évoquée au début du *Discours du poème dramatique* est ainsi explicité dans le *Discours de la tragédie* en des termes très proches de ceux de Scudéry. Corneille écrit, à propos d'Œdipe :

Ces entreprises contre des proches ont toujours quelque chose de si criminel, et de si contraire à la nature, qu'elles ne sont pas croyables à moins que d'être appuyées sur l'histoire ou sur la fable, et jamais elles n'ont cette vraisemblance, sans laquelle ce qu'on invente ne peut être de mise³²⁸.

³²⁶ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes. III*, cité. p. 118.

³²⁷ Scudéry, *Ibid.*, p. 79

³²⁸ Pierre Corneille, *Œuvres complètes. III*, cité., p. 156.

Il ajoute quelques lignes plus loin :

Cette circonstance de tuer son père ou son frère sans le connaître est si extraordinaire et si éclatante qu'on a quelque droit de dire que l'Histoire n'ose manquer de s'en souvenir quand elle arrive entre des personnes illustres, et de refuser toute croyance en de tels événements quand elle ne les marque point. Le théâtre ancien ne nous en fournit aucun autre exemple qu'Œdipe ; et je ne me souviens point en avoir vu aucun autre chez nos historiens. Je sais que cet événement sent plus la fable que l'histoire, et que par conséquent il peut avoir été inventé, ou en tout ou en partie ; mais la fable et l'histoire de l'Antiquité sont si mêlées ensemble que pour n'être pas en péril d'en faire un faux discernement nous leur donnons une égale autorité sur nos théâtres³²⁹.

L'existence du texte antérieur de la chronique de l'Histoire neutralise l'in vraisemblance première du récit. La marque de l'événement dans le texte de l'historien la retourne en quelque sorte comme un gant en transformant pour le lecteur la nature de ce qu'elle marque. Elle rend l'in vraisemblable vraisemblable parce qu'il est invraisemblable, puisque c'est cette invraisemblance qui fait de l'événement l'indice de son écriture nécessaire. Il ne peut pas ne pas avoir été écrit.

Mais elle plonge en même temps le lecteur dans un espace où le vrai et le faux deviennent indiscernables. Dès lors, l'Histoire dans la fiction n'apparaît pas comme le lieu du vrai, mais comme le vecteur d'un brouillage du vrai et du faux, chez Scudéry comme chez Corneille qui là encore se rejoignent. Par elle notre œil s'égaré à vouloir débrouiller l'un et l'autre. Les deux discours sur le roman et sur le drame ici à nouveau semblent proches, en découvrant dans l'Histoire déjà écrite un lieu où vient se brouiller le partage.

Comment est-il alors possible qu'une même analyse conduise à des organisations dramatiques aussi différentes : au resserrement de l'action dans les trois unités pour le poème dramatique cornélien, et à sa dispersion dans le roman précieux ? En vérité, il faut sans doute prendre garde. Les deux auteurs ne disent pas la même chose, parce que leurs arts respectifs ne se rapportent pas de la même manière au récit historique.

Le romancier met en œuvre une représentation qui est homogène à celle en laquelle il puise son matériau. Comme l'historien, il propose au lecteur un récit. L'histoire qu'il raconte en est en quelque sorte le prolongement, rentrant dans un détail qui n'a pas été retenu par l'histoire³³⁰. La pièce de théâtre change en revanche de régime. Elle n'est pas de l'ordre du récit, elle est, si on suit les analyses de Genette dans « Frontières du récit », présentation plutôt que représentation³³¹. Le récit de l'historien se donne alors comme une autre forme vers laquelle pointe la pièce de théâtre, mais dont elle ne peut être le prolongement. Même si la pièce que l'on joue reprend les fragments d'un récit antérieur, elle n'est pas l'explicitation d'un récit déjà là : elle est par rapport à lui une autre manière de faire, hétérogène à celle du récit. D'où chez les deux auteurs la différence dans le lieu de la confusion. Pour Corneille, c'est en cette scène de l'Antiquité, lieu où il puise par excellence ses histoires, qu'il y a confusion, et que demeurent indiscernables vérités et mensonges : dans cet espace lointain « la fable et l'histoire

³²⁹Corneille, *Ibid.*, p. 157.

³³⁰Ségrais dans ses *Nouvelles françaises* développe cette idée dans un texte au début de l'ouvrage, en lequel cinq demoiselles invitées chez la princesse Aurélie dialoguent sur le roman. La conversation porte sur la question de savoir s'il convient de n'écrire jamais que sur des temps et des lieux éloignés. C'est la position d'Uralie : « comme l'éloignement des lieux l'antiquité du temps rend les choses plus vénérables. Outre que si on nous racontait des choses de ce temps-ci qui fussent un peu mémorables, il y aurait à craindre que personne n'en voulut rien croire parce que si on décrivait ces héros comme des gens que nous voyons dans ce monde, on s'étonnerait de n'en avoir point ouï parler. » À quoi Aplanice répond que toutes les histoires qui ont lieu à la cour ne sont pas connues, et qu'il demeure loisible de parler des hommes ordinaires dont l'Histoire ne retient rien : Jean Regnault de SEGRAIS, *Les nouvelles françaises ou Les divertissements de la princesse Aurélie*, I, Paris, France, Société des textes français modernes, 1990, p. 20-21. Le roman se donne là encore sous la forme d'une part glissée dans les lacunes et les trous de l'Histoire. Le débat entre la princesse et ses invitées porte sur ce qui ménage au mieux ces intervalles et ces vides.

³³¹Gérard GENETTE, *Figures, II, cité.*, p. 54-55.

de l'Antiquité sont si mêlées ensemble », tandis que le théâtre est plutôt un lieu de vérité, conformément à la leçon d'Aristote³³². Pour Scudéry au contraire c'est en son roman même que la confusion est délibérément portée : « car lorsque le mensonge et la vérité sont confondus par une main adroite, l'esprit a peine à les démêler. » En glissant dans la fable des fragments de l'Histoire du monde, le romancier brouille le jugement du lecteur. Il faut imaginer ainsi ce dernier abordant sa lecture avec l'espoir d'un pacte clair qui lui permettrait de savoir où il est. Devant une fiction il s'engage par devers soi à n'ajouter aucune créance au récit qu'il va lire, devant l'histoire au contraire, il veut pouvoir prendre pour vrai la chronique qu'il lit ou la mettre à l'épreuve du vrai. En mêlant l'Histoire à la fable, le romancier déçoit l'attente de ce pacte, et il fabrique un piège pour le lecteur, les fragments de vérité amenés dans le roman par l'Histoire le conduisant à juger vrai le reste. Il faut ainsi considérer que le roman précieux, loin de s'appuyer sur un pacte avec le lecteur, tire sa créance du brouillage du pacte que le lecteur croit contracter avec le romancier.

Dès lors, quand l'hétérogénéité protège la scène du théâtre, la contiguïté menace celle du roman. D'où l'éclatement du récit au moment où se met en place, en cette première moitié du XVII^e siècle, le dédoublement constitutif de la représentation classique. Pour le théâtre, la scène antique est ainsi l'horizon sur lequel s'appuient toutes ses scènes. Elle est un lieu où se confondent les partages fondamentaux, mais un lieu éloigné en lequel la représentation de théâtre ne pénètre pas en tant que telle car il est fait d'une autre texture : celle du récit, le grand récit déposé dans les textes historiques qui ont conservé jusqu'à nous les événements remarquables de ce passé lointain et incertain, alors que le théâtre lui-même n'est pas récit. Pour le roman en revanche, l'histoire de l'Antiquité est en quelque sorte le sol depuis lequel émergent ses histoires, mais c'est un sol toujours brouillé, creusé, incertain et mouvant, parce qu'il n'y a en vérité pas moyen de tracer la limite entre ses phrases et celles du récit d'Histoire sur lequel il s'appuie, et que le roman se construit dans ses trous et ses interstices. C'est la pénétration de l'Histoire en personne dans les phrases du roman qui conduit à l'éclatement du récit.

De là le rôle dans le roman précieux des cataclysmes initiaux. Au point de départ du roman, formant en quelque sorte son appui paradoxal, un tremblement de terre, une inondation, un incendie vient brouiller l'espace premier. Le problème que le roman s'attache à résoudre, la réunion des amants, est l'effet de ce brouillage primordial qui inscrit en quelque sorte dans l'histoire l'égaré qui doit être celui du lecteur face à l'incertitude du vrai et du faux en laquelle il est plongé, et où le vrai n'est là que pour contaminer le faux. Le roman construit sa structure à partir d'un lieu de brouillage qui doit attirer le lecteur et le piéger. La description de l'incendie dans les premières pages du *Grand Cyrus* est à cet égard exemplaire : elle est le tableau premier d'un désordre en lequel :

Ces flammes étant agitées par un vent assez impétueux, se courbaient quelquefois vers la plus grande partie de la ville qu'elles savaient déjà toute embrasée et de laquelle elles n'avaient presque plus fait qu'un grand bûcher. L'on les voyait passer d'un lieu à l'autre en un moment et, par une funeste communication, il n'y avait quasi pas un endroit en toute cette déplorable ville qui n'éprouva pas leur fureur. Tous les cordages et toutes les voiles des vaisseaux et des galères, se détachant toutes embrasées, s'élevaient affreusement en l'air et retombaient en étincelles sur toutes les maisons voisines³³³.

332 Aristote, de son côté, bien sûr, ne pouvait pas faire de l'Antiquité ce lieu de l'indiscernable qu'y trouvent les Classiques. Cette fonction donnée à la scène antique comme lieu d'un éloignement qui tient le vrai et le faux en suspens est sans doute un des points par lesquels la pensée classique de la fiction est la plus éloignée d'Aristote. Là même où elle s'appuie sur sa lecture de la *Poétique*, l'existence de cette autre scène lointaine l'en sépare radicalement.

333 Madeleine de SCUDÉRY, *Artamène ou le Grand Cyrus*, Genève, Suisse, Slatkine, 1972, p. 5-6. Dans l'adresse au lecteur qui figure en en-tête de l'ouvrage, l'auteur renvoie à la préface d'*Ibrahim*.

Spectacle de la communication et de la contamination qui parcourt la structure et requiert sa présence en partie virtuelle :

Parmi ces feux et parmi ces flammes, l'on voyait pourtant encore quelques temples et quelques maisons qui faisaient un peu plus de résistance que les autres et qui laissaient encore assez voir de la beauté de leur structure pour donner de la compassion de leur inévitable ruine³³⁴.

Au début de l'histoire la catastrophe originare laisse un monde de fragments et de restes. Le héros Artamène se tient tout interdit devant la ville qu'il voulait prendre avec son armée, déjà en proie aux flammes. L'espace qu'il s'agit d'occuper, le quadrillage et la répartition première des choses, il les découvre d'emblée brouillés. A partir de là il ne cessera plus d'avancer vers des leurres dans un système de permutations. Dans la tour qui semble épargnée par les flammes, il s'imagine qu'est gardée la princesse Mandane qu'il aime. Il y rencontrera son ennemi le roi d'Assyrie tandis que, sur une galère, seul navire épargné par les flammes, s'éloigne la princesse déjà hors de portée. Les deux objets sont posés en quelque sorte sous les yeux du lecteur :

Phéraulais vit presque en même temps deux choses qu'il fit remarquer au même instant à son cher maître : seigneur lui dit-il ne voyez-vous pas en mer une galère qui vogue et qui semble faire beaucoup d'efforts pour quitter cette malheureuse ville ? Et ne voyez-vous pas encore comme quoi on ne songe qu'à éteindre le feu qui s'approche de cette haute tour³³⁵ ?

Le prince est ainsi placé devant les données d'un problème à résoudre. La scène en décomposition, le monde en train de s'effondrer, recèle un ordre secret dont il lui faut comprendre la clé. La tour ou la galère ? Artamène choisit la tour, la princesse est sur le navire.

Au début de la *Clélie*, le tremblement de terre, qui sépare les amants dès la quatrième page du premier livre, est précédé d'une première catastrophe, le débordement du fleuve, qui a l'effet paradoxal de faire apparaître, une fois l'eau retirée, « les ruines de divers tombeaux magnifiques dont les inscriptions étaient à moitié effacées »³³⁶. Ces ruines englouties porteuses d'écritures devenues indéchiffrables, qui répondent dans la *Clélie* à la tour et au navire du *Grand Cyrus*, marquant dans un espace qui doit d'emblée être détruit la nostalgie d'un ordre ancien perdu, sont comme les fragments de la grande histoire déjà écrite, prélevés par les historiens sur un réel passé dont le détail lui-même est perdu, et que le romancier glisse dans son récit en les mélangeant aux produits de son imagination. Ainsi est mis en place le commencement d'un monde fictionnel qui ne peut naître qu'en se nouant à ces inscriptions antérieures, celles de toutes les traces de l'histoire marquées par la chronique des hommes, commencement qui ne trouve de lieu où se glisser en elles que du fait même de leur nature lacunaire: C'est dans ces ruines que le mariage d'Aronce et de Clélie est programmé, avant d'être compromis pour longtemps par la seconde catastrophe, qui le relègue à la fin du roman quelques milliers de pages plus loin.

Ainsi se trouve résolu le problème posé un siècle plutôt dans les premières pages du roman d'*Alector*. Le monde imaginaire du roman faisait briller en son origine les fragments rompus d'un texte antérieur dont la clé s'était perdue : toutes les bribes des récits emmêlés de la légende arthurienne. L'espace de la fiction, prolongement des phrases du roman, s'appuyait sur ce socle incertain dont il ne pouvait faire en son origine que le constat de la perte d'ordre. Il ne savait comment se glisser dans l'interstice de ces fragments, et il les laissait là, en vrac, « propos rompus » déposés dans ses toutes premières pages. Le lecteur ne pouvait alors

334 *Ibid.*, p. 6.

335 *Ibid.*, p. 10.

336 Madeleine de SCUDÉRY, *Clélie: histoire romaine*, Paris, France, H. Champion, 2001, première partie.

accéder véritablement à l'être des personnages. Ceux-ci n'appuyaient leur identité sur aucune histoire assurée. Un héros sans passé et sans mémoire ne parvenait pas à commencer ses affaires, la femme qu'il aimait mourait aussitôt dans ses bras et il fallait alors une étrange rhétorique du mensonge pour lui donner de l'épaisseur. Les bergeries de la fin de la Renaissance relayaient ce statut incertain. Les héros de *L'Astrée* affichaient dans le roman même leur irréalité et leur être d'image. Le roman ne parvenait pas à penser en eux des voix porteuses d'une vérité propre. Leur parole et leur être étaient ainsi contaminés par le mensonge de la fiction narratrice.

En pensant les phrases du roman depuis un brouillage premier qui les mêle au récit véridique de l'Histoire dont elles explicitent le détail, le roman précieux rompt avec cette confusion. Il la dissipe en l'introduisant paradoxalement au milieu même de ses phrases. En brouillant les repères du lecteur, en l'empêchant de partager le vrai du faux, il lui donne accès à un monde désormais porteur de sa propre vérité, et en lequel est déposé un héritage qui va bien au-delà des phrases dites, et sur lequel le lecteur peut faire fond. L'Histoire mêlée à la fable ouvre et limite à la fois l'espace des explicitations possibles. Elle fixe l'horizon d'anticipation du lecteur. Le roman redevient véritablement monde.

Commence alors à se dissiper et à se reconfigurer autrement le partage du réel et du fictionnel qui déterminait jusque là les paradoxes en lesquels se débattait le roman. Le seizième siècle a fait un problème de la coexistence du monde réel et du monde fictionnel. Il fallait imaginer les deux face-à-face, et le narrateur était là pour faire communiquer un monde avec l'autre : il parlait au lecteur de ce avec quoi il était en connivence. Il se tenait à la charnière, opérateur en même temps d'une répartition et d'une exclusion. Désormais, le lecteur se tient devant un monde en lequel ce qui est réel et ce qui est fictionnel n'est plus donné. Ce que lui donne le roman, c'est un problème, une énigme à déchiffrer. En elle il lui faut débrouiller le vrai de la fiction en sachant que l'un s'appuie sur l'autre et que cette élucidation ne le fait pas sortir du plan où il se tient à l'origine. Le roman, c'est une fiction qui n'est pas un autre monde que le monde réel, mais qui se tient au même lieu que lui, dans l'interstice des pages déjà là de l'histoire, et en partie indiscernable d'elles. Rentrer dans l'univers fictionnel, c'est prolonger les phrases racontant le vrai vers d'autres phrases qui complètent un récit du vrai suspendu, et se tenir en un lieu labyrinthique où deux types de phrases s'enveloppent l'un par l'autre. Tel est l'effet de ce dispositif nouveau qui renvoie un récit à un autre plus ample dans les blancs duquel il se tient.

Mais alors, qu'en est-il désormais du personnage et du narrateur ? Le statut du personnage en est lui aussi profondément transformé. Les phrases qu'il prononce ne sont plus désormais parasitées par le mensonge de la fiction. Elles ne sont plus fabriquées dans la même texture que la parole narratrice, ni mensongères comme elle. La voix narratrice des romans du XVI^e siècle était désemparée face à celle des personnages. L'intention de fiction que le lecteur avait à percevoir en elle se propageait en ces dernières, faisant de toutes ces autres voix l'écho dans le roman de sa nature fictive. Désormais, la voix du personnage cesse de faire de lui un être voué à affirmer sa nature de tromperie et d'image. Lui aussi est désormais porteur d'une vérité nouvelle qu'il hérite de celle des historiens dispersée dans la fable. Entre la voix narratrice qui raconte une fable au lecteur dans un contrat fictionnel accepté, et la voix du personnage, il y a désormais une dénivellation nouvelle.

Mais à ce moment-là l'accès à sa psyché trouve de nouvelles issues. La voix narratrice des récits de la fin de la Renaissance ne savait en effet par quelle voie accéder à l'intériorité du personnage. D'où les acrobaties et les jeux par lesquels le romancier essayait de faire apparaître depuis les paroles dites par chacun quelque chose comme une vision subjective, un regard pris sur les événements depuis un lieu particulier, une sorte d'image en perspective naissant depuis l'espace même des choses, dans un dépli ou une charnière qui n'avait pas encore de lieu pensable.

LES EFFETS DE LA PAROLE

« Parle afin que je te voie ! ». L'indéchiffrabilité des personnages et du monde qu'ils habitent n'est désormais plus celle des siècles précédents. La narratrice Hélisenne vivait dans un monde où demeurait opaque l'esprit de l'homme aimé. Le héros du roman de chevalerie se tenait interdit face à une scène inaccessible et dépourvue de sens, tel Perceval devant le Graal. Hélisenne voyait vaciller sa place de narratrice. Sortant de la prison de son intériorité, elle devait parler directement par la voix de son personnage, dans une sorte de contradiction narrative qui rendait en fin de compte la place du narrateur impossible, narrateur mort d'un ouvrage posthume. La scène inintelligible du Graal laissait Perceval en attente d'une intériorité qui lui était donnée par d'autres personnages. Désormais, le sens de cette opacité du héros a changé. Ce sont les personnages entre eux qui se trouvent pris dans le jeu d'un déchiffrement réciproque, en lequel s'articulent les savoirs partiels qu'ils ont les uns des autres et les signes qu'ils expriment et qui produisent des effets divers dans le monde.

Cette pratique peut relever d'un déchiffrement de la parole par celui qui en est le témoin. La parole en vérité n'est pas tant expressive par sa signification obvie, que porteuse de signes qui révèlent ce que pourtant elle croit cacher. Ainsi, au livre premier de la première partie de la *Clélie*, Horace et Aronce se battent en duel sous les yeux de Clélius, père adoptif d'Aronce et père de Clélie. « Ha, trop heureux rival, dit Horace à Aronce en s'élançant vers lui, puisque tu as vaincu Clélie, il ne te sera pas difficile de vaincre Horace ! »³³⁷. La parole révèle à Clélius le sentiment des deux hommes à l'égard de sa fille. Il l'apprend non comme un tiers surprend un propos qui ne lui est pas destiné, mais comme un signe dont il fait l'indice des sentiments de sa fille et des deux héros. Il va alors voir Clélie, afin d'apprendre d'elle quelle part elle a en vérité dans cette querelle. Mais ce n'est pas en la questionnant qu'il découvre ses sentiments. C'est à nouveau en usant d'une parole détournée dont il s'agit cette fois de déchiffrer les effets dans les actes et les gestes:

Cependant, comme il ne pouvait discerner pour lequel des deux elle avait le cœur attendri, il résolut de le découvrir par adresse ; de sorte que lui déguisant la vérité il lui dit que c'était Aronce qui était fort blessé, et qu'elle avait tous les torts du monde d'avoir agi comme elle avait fait. Clélie, entendant ce que lui disait Clélius, en eut une douleur si sensible qu'il fut aisé à son père de connaître qu'elle eut mieux aimé qu'il lui eût dit que c'était Horace ; elle ne dit pourtant rien qui pût le lui faire conjecturer, mais ses yeux découvrirent le secret de son cœur (...). « C'en est assez Clélie, lui dit-il, c'en est assez ; je connais tout le secret de votre cœur ! »³³⁸

Dans ce cas, ce n'est pas la parole elle-même qui est un signe de l'intériorité de celui qui l'énonce. Mais elle est productrice de signes et tient de cette production, et non de son contenu immédiat, sa fonction de révélation. La parole n'a pas alors fonction de communication. La voilà prise dans un jeu de signes à déchiffrer d'une intériorité qui ne s'énonce pas en clair, et demeure toujours en partie dans l'ombre et dans la dissimulation. De même, à nouveau dans le premier livre de la *Clélie*, Aronce à la recherche de Clélie rencontre Adherbal, le prince de Numidie, qui a été blessé en tentant d'empêcher Horace d'enlever Clélie. Adherbal, ignorant l'amour d'Aronce pour Clélie, lui affirme à cette occasion que lui-même est amoureux de la belle Romaine.

Aronce entendant parler Adherbal de cette sorte fut si surpris de trouver un nouveau rival en la personne du prince qu'il croyait n'être que son ami qu'il ne pût empêcher qu'il ne parût quelque changement sur son visage. De sorte qu'Adherbal qui ne savait point qu'Aronce aimait

³³⁷*Ibid.*, p. 194.

³³⁸*Ibid.*, p. 196.

Clélie crut qu'il était fâché de ce qu'il attribuait l'amitié qu'il avait pour lui à l'amour qu'il avait pour cette admirable fille³³⁹.

Aronce apprend d'Adherbal son amour pour Clélie. Adherbal ignore celui d'Aronce. De ce savoir et cette ignorance découle un déchiffrement partiel et incertain de l'intériorité de chacun, sous la forme d'une parole prise dans un jeu de signes à déchiffrer. De ce jeu le lecteur est le témoin, et le narrateur se tient en retrait tout en tenant le compte.

Plus loin, le lecteur apprend l'histoire d'Aronce de la bouche de Célère, questionné par la Princesse des Léontins. Le récit de l'origine du héros, fils de roi, est révélé à l'auditoire et au lecteur dans un long discours qui occupe toute la fin du livre I de la première partie. Le personnage de Célère se fait ainsi le narrateur omniscient de l'histoire, connaissant d'Aronce lui-même « toutes les aventures jusques aux moindres circonstances »³⁴⁰, et ayant de cette histoire une connaissance issue de plusieurs sources, de manière à satisfaire parfaitement l'attente de l'auditeur : « Soit par Aronce, par le Prince de Numidie, ou par lui-même, Célère était pleinement instruit de tout ce qui pouvait contenter la curiosité de la Princesse des Léontins »³⁴¹. Ce narrateur s'efface alors en grande partie durant toute la durée du récit, à peine discernable de la narration principale. Mais cet effacement est partiel, et la position narratrice resurgit périodiquement sous la forme de l'incise « Madame », adressée à la princesse des Léontins, évitant la confusion des voix. C'est à l'intérieur de ce récit de Célère que se trouvent les lettres entre Aronce, Horace et Clélie, et la carte du Tendre. Il faut donc imaginer ces lettres et cette image décrites oralement par Célère.

Dans le même récit de Célère, qui se prolonge durant près de deux-cents pages, on retrouve un semblable jeu entre le savoir mutuel et le déchiffrement des signes. Après qu'ils ont tous les deux indépendamment révélé par une lettre à Clélie leur amour, Aronce et Horace se retrouvent auprès d'elle. Par une parole qu'elle leur adresse, ils devinent chacun l'existence de la lettre de l'autre :

Aronce et Horace, entendant parler Clélie de cette sorte, furent étrangement surpris ; car ce qu'elle leur disait convenant à ce qu'elle leur avait écrit à chacun en particulier, ils connurent par là qu'il fallait qu'ils eussent écrit tous deux, et qu'ils eussent écrit d'amour³⁴².

À chacune des lettres des deux amants, Clélie a auparavant répondu à son tour une lettre qui leur reproche leur tromperie. Mais Célère, depuis sa place de narrateur et personnage de cette histoire, rapporte le propos en se faisant en même temps exégète de son style :

Je m'assure, Madame, que vous connaissez bien qu'encore que ces deux billets aient été écrits sur un même sujet, et par une même personne, et que cette personne eut même un égal dessein en les écrivant, il y a pourtant quelque chose de plus sec, de plus dur, dans celui qui s'adresse à Horace que dans l'autre³⁴³.

Célère donne ainsi une leçon de lecture. À l'« égal dessein » donné par le sujet du propos s'ajoute un « quelque chose » qui doit être déchiffré par le lecteur et qui n'est pas directement donné par ce sujet ou ce dessein de la parole. La parole doit ainsi être l'objet d'une double lecture.

L'une se tient dans le contenu des choses dites. Le dessein ou le sujet de la parole c'est le contenu représenté par les mots et leurs conjonctions dans les phrases : les idées, les jugements, les raisonnements, tout ce de quoi se composent les pensées exprimées par les

339 *Ibid.*, p. 65.

340 *Ibid.*, p. 77.

341 *Ibid.*

342 *Ibid.*, p. 170.

343 *Ibid.*, p. 164.

discours des personnages³⁴⁴. Cette lecture s'installe ainsi dans la signification du langage. Elle fait de ce langage reçu un contenu de pensée donné en quelque sorte sans médiation avec lui, dans une intention immanente. Le sujet doit être ainsi pris dans le même sens que celui des tableaux de peinture : il est ce qui est représenté et appartient en propre aussi bien au tableau qu'au discours, quelles que soient en vérité les intentions particulières du locuteur ou du peintre. Écoutant la parole du personnage, nous sommes dans le sens, de même que nous y sommes quand nous entendons la voix narratrice du roman sans avoir à nous interroger sur les raisons qui ont poussé le narrateur à affirmer telle ou telle phrase. Les phrases du personnage s'ajoutent bien ainsi à celles de la voix narratrice. Cette première lecture donne ainsi le discours comme signification reçue. Ce langage il nous faut l'insérer dans tout le savoir qui nous est jusque là donné de l'histoire. Il lui appartient. Il fait ainsi de ce qui est dit le prolongement des autres phrases du roman qui racontent ce que fait le personnage.

Mais à cette lecture du sens s'ajoute une lecture des signes qui vient prendre ce sens de biais. Celle-ci consiste à déchiffrer. Derrière le dessein donné immédiatement dans les mots, il y a une autre intention à reconnaître par le lecteur. Elle s'exprime par un je-ne-sais-quoi, ce « quelque chose de plus » qui s'ajoute à l'expression du dessein et l'infléchit. Parfois, comme ici, dans ce rapport du sec et du doux qui affecte la parole elle-même. Mais parfois aussi parce que les mots prononcés par les personnages produisent des actions. Ils agissent dans le monde fictionnel du roman, et ces actions déchiffrées manifestent en un autre sens des intentions imperceptibles sans eux, aussi bien celles de ceux qui les profèrent que celles des autres personnages qui les écoutent et réagissent. La parole d'Adherbal agit sur le visage d'Aronce de telle sorte qu'Adherbal est conduit à faire de nouvelles hypothèses sur ce qu'il pense. La parole de Clélie à Aronce et Horace révèle à chacun des amants la lettre d'amour de l'autre, dont elle ne parle pas mais dont elle est pourtant l'indice. Et elle laisse ainsi apparaître des sentiments qui ne sont en même temps nulle part dits en elles, et doivent être l'objet d'un déchiffrement stylistique. Par cette seconde lecture, les paroles cessent d'appartenir au récit qui raconte. Elles ne sont plus contenu signifié, mais surgissent *dans* ce contenu, comme un de ses éléments agissant dans l'histoire. Elles basculent en quelque sorte de l'autre côté de la représentation, cette représentation qu'elles produisaient et en laquelle elles consistaient, et à l'intérieur de laquelle désormais elles apparaissent comme des objets. Sous cet autre mode d'existence elles sont aussi à lire, mais d'une tout autre manière.

C'est dans le jeu de ces deux lectures qu'apparaît l'intériorité des personnages. L'injonction du « parle afin que je te voie » ne demande pas au personnage de révéler qui il est. Lui continue de raconter ses histoires, et ses paroles se juxtaposent à celles du narrateur. Mais le basculement de sa parole dans un espace où elle peut être questionnée comme un objet de la fiction, qui se tient au milieu de tous ces autres objets dont parlent en même temps la parole narratrice et celle des personnages, fabrique cet autre monde dans la fiction qui est le monde intérieur du personnage. Il ouvre ce monde intérieur comme un problème dans l'univers fictionnel, un problème produit par ces paroles qui circulent, s'échangent et agissent³⁴⁵.

344 Conformément aux analyses de la pensée dans Antoine ARNAULD et Pierre NICOLE, *La Logique ou l'Art de penser*, Paris, Flammarion, 1970.

345 Guiomar Hautcœur, dans un article remarquable, compare les modes de révélation de la psyché des personnages dans *l'Astrée* et dans les romans précieux ultérieurs (Guiomar Hautcœur, « La voix du personnage : réflexions sur la notion de psychologie dans le roman ancien et moderne » dans Françoise LAVOCAT, Claude VIOT-MURCIA et Régis SALADO (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, France, H. Champion, 2007, p. 199-212). Dans *l'Astrée*, il n'y a pas de différence fondamentale entre les narrations à la première personne et les narrations faites par un tiers d'événements survenus à un des personnages. Dans les deux cas les sentiments du personnage sont livrés au lecteur de la même manière : « Le personnage qui évoque son passé ne détient pas une vérité sur lui-même qu'il serait seul à posséder, puisque les autres voix sont aussi capables de révéler ses secrets les plus enfouis ». C'est que dans ce roman pour G. Hautcœur la psyché n'est pas refermée sur une intériorité. Elle délivre un savoir extérieurement accessible : « un lieu où se reflète une intelligibilité extérieure au sujet ». Il en va autrement dans les romans précieux de Madame de Scudéry. Dans la *Clélie* en particulier, le discours n'est presque jamais à la première personne. Le récit à la première personne est désormais singularisé : il relève d'une discursivité différente, car il est soupçonné de renvoyer à une intimité qui s'oppose à l'objectivité du récit historique. Tout en partageant l'essentiel de ces analyses, on peut faire cependant remarquer que la

« CAR J'AI DONNÉ UN NOM GREC À UN AFRICAIN »

Cette double existence de la parole du personnage conduit à repenser celle du narrateur. Celui qui raconte l'histoire est porteur d'une parole elle aussi productrice et indice d'effets. Mais son apparition comme objet dans l'histoire, objet indice d'intentions à mettre au jour et à interroger, conduirait à une perturbation de l'ordre fictionnel. La véritable intention narratrice, intention de produire pour le lecteur un discours plaisant, affirme sa nature mensongère et, par là, perturbe le récit, l'action des personnages et la réception du lecteur qui doit être pris dans l'histoire. Et la « volonté de fiction » qui est à l'œuvre dans sa parole fait courir le risque d'une contamination du mensonge aux voix des personnages. Si le lecteur interroge les signes produits par la voix narratrice, cette voix qui lui parle, il rencontre inévitablement le contrat fictionnel dont l'irruption dans le récit au beau milieu des intentions des personnages est de nature à le troubler. D'où un retrait nécessaire du discours narrateur de l'espace des actions romanesques, dont il doit être lui-même à l'écart. Le récit fictionnel ne doit pas donner lieu à interrogation sur les intentions secrètes du narrateur et sur ses interventions dans l'histoire. La place de son intériorité doit être effacée.

Il en va ainsi quand un personnage raconte à d'autres, et par là au lecteur, une histoire secondaire qui prend en même temps sa place dans le récit principal. Le personnage d'Amilcar dans le troisième livre de la première partie, narrateur de l'histoire d'Artaxandre, est à cet égard particulier. Il joue dans le roman un rôle singulier qui n'est pas vraiment tout à fait celui d'un personnage, en incarnant dans le récit les propriétés de la voix narratrice, et en permettant à cette dernière de tenir à cette occasion un discours sur elle-même. Amilcar est un des compagnons d'Aronce. Arrivé à Rome avant lui, il est rentré en quelques jours dans les bonnes grâces du tyran Tarquin, de son fils Sextus et de son épouse Tullie. À leur arrivée, il explique à ses compagnons comment il a, à cette fin, tenu à chacun d'eux un discours faux accordé à leurs sentiments. Il a devant eux pris le visage qu'ils attendaient. Amilcar est ainsi présenté comme un être multiple faisant écho à la voix de ses interlocuteurs. Il n'apparaît pas aux autres sous le visage d'une intériorité qui lui appartiendrait en propre, mais il se donne comme un miroir qui renvoie à chacun d'eux son image et suscite leur familiarité. Par là il entre « dans les sentiments de Tarquin, de Tullie et de Sextus »³⁴⁶, non seulement au sens où il se fait estimer et aimer, mais aussi où il pénètre et fait pénétrer le lecteur dans l'esprit de chacun. Il est ainsi celui qui par un jeu fictionnel mis en scène en permanence dans l'histoire révèle l'intériorité de tous ceux qu'il côtoie. Il prend ainsi en charge dans la fiction principale le rôle du narrateur dont la voix doit transcrire celle de tous les autres personnages, et qui tient sa connivence avec l'histoire de ce qu'il se tient en même temps au dehors de l'histoire. À cet égard il en est bien peut-être comme le représentant.

Or, à la fin du troisième livre, Amilcar se fait réellement le narrateur d'une histoire secondaire qui occupe dans le roman une place particulière, puisque c'est à cette occasion que Madeleine de Scudéry expose dans l'ouvrage sa conception de la place du narrateur. L'occasion de ce récit est une joute oratoire qu'Amilcar propose à ses compagnons. Afin de détourner Sextus, fils de Tarquin au tempérament séducteur, de la belle Clélie par laquelle il est attiré, Amilcar invite ses amis à débattre de la question : vaut-il mieux gagner le cœur d'une belle enjouée, d'une mélancolique ou d'une fière et capricieuse ? Ces trois types, qui

voix du personnage n'en est pas pour autant transparente. Elle ne représente pas cette intériorité qu'elle révèle. La voix qui parle de soi a besoin d'un travail de déchiffrement qui la fait devenir signe, et qui oblige à poser la question de la place et la position de ceux qui l'entendent. Par ailleurs, les présentes analyses laissent penser que l'évitement de la narration à la première personne est autant lié au statut de la voix narratrice qu'à celui de l'intériorité des personnages.

346 Madeleine de SCUDÉRY, *Clélie, citée.*, p. 410.

forment une tripartition du genre féminin que l'on retrouvera tout au long du roman, sont chacun défendus respectivement par Amilcar, Célère et Artémidore, Amilcar se proposant de peindre les attraits de la belle enjouée pour détourner Sextus de Clélie et le pousser dans les bras de la plaisante Plotine. Il commence son histoire dans une singulière mise en scène :

Ainsi après qu'Amilcar eut agréablement contrefait ceux qui se préparent sérieusement à réciter une grande histoire, il changea de visage tout d'un coup ; et remettant dans les yeux tout l'enjouement de son humeur, il commença de parler. Avec un air aussi libre, et l'esprit aussi peu embarrassé que s'il n'eut eu que trois mots à dire.³⁴⁷

On peut voir dans ce jeu la dramatisation du passage par Amilcar de la position de personnage de l'histoire principale de la *Clélie* à celle de narrateur d'une histoire secondaire, et de l'effacement par ce narrateur même du second versant de sa parole. Ce que contrefait Amilcar dans son premier mouvement, c'est le geste d'une parole porteuse d'une intention de dire qui déborde son contenu. C'est le personnage qui parle avec le désir de produire des effets, et qui y met alors toute sa gravité, parce que son être, son importance, son poids s'y manifestent et peuvent y être déchiffrés. C'est ainsi le personnage dont le discours est fondamentalement une intervention dans l'histoire. Ce personnage, c'est l'auteur-récitant de l'histoire qui va suivre, auteur qui a pour l'auditoire exactement la même réalité que la sienne propre, celle dans la fiction de la *Clélie* d'un être de chair et de sang. Mais pour que la narration se déploie véritablement, celui-là doit désormais s'effacer. Et le récit sera énoncé d'une voix neutre et libre de toute intention particulière : « un air aussi libre », « trois mots à dire ». L'auteur fait place au narrateur, et à sa connivence lointaine avec ses propres personnages.

Ce jeu se prolonge aussitôt, dès les premières lignes de l'histoire racontée, par une nouvelle mise en scène. Amilcar raconte aussitôt la rencontre du héros de son histoire, Artaxandre, et de la belle enjouée Pasithée. Afin de la séduire Artaxandre s'amuse à contrefaire un autre personnage afin de plaire à la belle Pasithée. Les deux héros se rencontrent sur le mode de la comédie. Artaxandre se présentera ensuite comme toujours en mesure de se manifester sous l'apparence qu'il souhaite :

Sachez que je ne suis pas comme ces gens qui ne sont pas maîtres de leur esprit, qui sont tantôt gais, tantôt tristes, et qui ne peuvent répondre de leur humeur ; car pour moi comme j'ai de quatre ou cinq sortes d'esprits, je montre précisément celui que je veux montrer ; c'est pourquoi, puisque celui que j'ai aujourd'hui vous plaît, vous me le verrez toute votre vie³⁴⁸.

Artaxandre donne ainsi à Pasithée l'assurance et la garantie de son amabilité future, mais c'est au prix de sa sincérité, puisqu'il ne peut demeurer « maître de son esprit » et en répondre qu'en le donnant à voir comme un masque. En jouant donc le rôle d'un personnage fictionnel.

A l'intérieur de cette histoire d'Artaxandre racontée par Amilcar, Pasithée raconte celle de son amour avec Philicrate, histoire en laquelle Artaxandre déchiffre toutes sortes de signes de l'insensibilité et de l'indifférence essentielles de celle qu'il veut séduire. Mais c'est que la parole de Pasithée là-encore vise d'abord à produire un effet. En se présentant comme détachée de son ancien amant, elle veut éviter qu'Artaxandre soit jaloux. Mais celui-ci interprète sa parole comme l'indice de son indifférence à venir à son égard à lui, Artaxandre, en se mettant en quelque sorte à la place de l'ancien amant Philicrate et en projetant le récit qu'elle fait de son amour passé pour un autre dans l'avenir de son amour pour lui. Il éprouve ainsi par avance l'expérience de son détachement :

³⁴⁷*Ibid.*, p. 438.

³⁴⁸*Ibid.*, p. 445.

Je me plains, Madame, de ce que vous n'avez pas assez aimé mon rival. Car puisque je suis persuadé que vous m'aimez moins que lui, il importe étrangement à mon repos que je croie que vous l'avez fort aimé³⁴⁹.

Mais Artaxandre ne parvient plus alors à tenir le rôle d'amant enjoué qu'il s'était engagé à jouer. Se voyant à la place de Philicrate mort, désormais incapable de rester « maître de son esprit », il devient sombre et mélancolique. Pasithée le met au défi de la quitter. Parti à la campagne, le voici embarqué dans une nouvelle aventure : il surprend la belle Cynésie endormie. Tombé amoureux, il subtilise le coffret de la jeune femme qu'il remplace par le sien, plus beau, en lequel il a déposé un poème. Mais dans le coffret de Cynésie il découvre avec stupéfaction le portrait en peinture de Pasithée qu'il s'efforçait de fuir par ce nouvel amour. Cynésie est présentée comme celle qui est à la fois et en même temps enjouée, mélancolique et passionnée, non au sens où elle jouerait tous les rôles, mais parce que tous trouvent en elle ce qu'ils cherchent, car elle a toutes les perfections. Mais la relation d'Artaxandre à Cynésie reproduira finalement celle qu'il a vécue avec la belle enjouée Pasithée : il apprend que Cynésie a eu avant lui une relation amoureuse avec un homme nommé Alchimédon, être peu estimable. Et lui paraît alors insupportable d'être le successeur d'un homme si peu aimable.

Quand je me souviens de tout ce que j'ai vu faire mal à propos à Alchimédon, et de tout ce que j'ai entendu dire (...), j'ai une telle confusion de lui avoir succédé dans le cœur de Cynésie que, toute belle et toute charmante que soit cette personne, elle cesse de m'être agréable³⁵⁰. Car encore qu'on aime pour l'ordinaire à trouver des défauts en ses rivaux, et à en entendre dire des choses fâcheuses, il était dans des sentiments bien éloignés de ceux-là ; car il croyait que tout ce que l'on disait au désavantage d'Alchimédon était au sien, et qu'on ne lui attribuait aucune qualité qui ne lui fut honteuse³⁵¹.

Artaxandre, représentation du narrateur dans l'histoire, est ainsi le personnage qui découvre en quelque sorte sa place nécessaire dans le monde intérieur d'un autre personnage. Pasithée indifférente à la mort de son ancien amant le voyait devenir imaginativement l'objet de cette indifférence. Le noble amant vite oublié indiquait à Artaxandre son propre lieu à la fois impérieux et intenable dans l'esprit de Pasithée. L'histoire avec Cynésie se répète. Et c'est Alchimédon cette fois qui lui montre dans l'âme de l'être aimée la place ignoble qui lui est donnée. Substitution abominable qui fait au personnage éprouver et montrer ce qui se passe dans l'âme d'un autre sous la forme de la place à prendre, sa place à lui qui n'est plus rien. Le narrateur est ce personnage dont la voix détachée et neutre marque l'effacement de l'histoire. Et cet effacement lui permet de prêter sa voix à toutes ces autres voix qui parlent en même temps par elle, dans les guillemets du récit, ces voix de tous les personnages dont on a vu qu'elles étaient au fond des variations de la sienne en même temps qu'une part du contenu de son récit.

Amilcar achève alors l'histoire d'Artaxandre. La clé est donnée par Célère, celui-là même qui deux livres plus tôt avait révélé à Aronce son origine. Les noms imaginaires sont mis en correspondance avec des noms réels, ceux d'autres personnages qui existent dans le même monde que Clélie, Aronce et Amilcar. Nous apprenons alors qu'Artaxandre n'est nul autre qu'Amilcar, l'auteur-récitant de l'histoire. Mais les autres personnages que révèle Célère sont pour l'auditoire des inconnus. Clélie interroge :

349 *Ibid.*, p. 451.

350 *Ibid.*, p. 485.

351 *Ibid.*, p. 487.

Mais encore voudrais-je bien savoir pourquoi vous vous êtes donné la peine de changer tous les véritables noms de toutes ces personnes, et de changer le vôtre ; car nous ne connaissons non plus Bélise que Pasithée³⁵².

L'interrogation de Clélie débouche alors sur une discussion sur la place du narrateur. Celui-ci, explique Amilcar en réponse à Clélie, ne doit pas être à lui-même son historien. Sa propre place ne doit pas contaminer les affects et les qualités qu'il prête à ses personnages. Disant sa propre histoire il serait toujours suspecté de fanfaronnade ou d'outrecuidance. Le lecteur ou l'auditeur interrogerait la voix narratrice en lui attribuant des intentions à mettre au jour. Il s'inquiéterait de l'efficacité de sa parole, et de sa volonté de faire de l'effet au-delà de ce qu'elle énonce. L'indice contaminerait l'expression.

Le narrateur est ainsi éloigné de la scène qu'il met sous les yeux. Par rapport aux protagonistes de l'histoire qu'il raconte, il est un tiers, un tiers dont tout le paradoxe est qu'il est à la fois au dehors et celui qui sait, et celui qui sait parce qu'il est au dehors. À Aronce qui évoque l'étrangeté d'une tierce personne sachant toutes les particularités de l'histoire, Amilcar répond :

Outre qu'on sait quelquefois mieux les aventures des autres que les siennes, parce qu'on les peut savoir de la bouche de toutes les personnes intéressées, il est encore vrai qu'il faut que ceux qui lisent entrent dans les sentiments de celui qui a fait l'ouvrage, et qu'ils lui sachent gré de ce qu'il n'en use ainsi que pour leur donner plus de plaisir qu'ils n'en auraient si la chose était autrement³⁵³.

Si Amilcar soutient qu'« il faut que ceux qui lisent entrent dans les sentiments de celui qui a fait l'ouvrage », ce n'est pas parce que ce dernier doit être lui-même traité comme un personnage dont l'âme serait à traquer. Ce n'est pas qu'on lui demande à son tour : « parle afin que je te voie ». Bien au contraire. C'est qu'au narrateur une seule pensée doit être attribuée : celle de sa volonté de fiction, son désir de raconter une histoire plaisante. La place du narrateur est ainsi maintenue en dehors du grand système d'interrogation et de déchiffrement des signes ouvrant sur les pensées des personnages. Il faut ainsi entendre que les lecteurs doivent avoir le sentiment d'une sorte de principe d'optimum dans l'intention du narrateur, qui ne doit apparaître à leurs yeux que mû par la volonté de faire la meilleure histoire possible. Le bon narrateur est donc celui dont la parole échappe à l'interrogation sur ses effets et ses manœuvres parce qu'il s'est en quelque sorte effacé de la scène où opèrent et agissent les personnages dont il rapporte les événements au lecteur, et qu'il n'a d'autre fin que de plaire au lecteur.

Amilcar, en s'engageant à ne jamais raconter des histoires dont il serait le protagoniste, s'attirera d'ailleurs une remarque plaisante :

- Je suis tout à fait aise de la résolution que vous prenez, dit alors Plotine en riant, car comme il y a apparence que nous aurons quelque aventure ensemble, je serai en sûreté, et je ne craindrai pas que vous racontiez ce qui se passera entre nous, si ce n'est sous des noms supposés qui me mettront à couvert de toute dangereuse explication³⁵⁴.

L'aventure dont parle l'enjouée Plotine, c'est bien sûr une aventure amoureuse. Mais le mot « aventure » renvoie plus largement à ce qui est au cœur du romanesque. Les aventures du narrateur dans le monde du roman ne peuvent apparaître en tant que telles dans le roman.

352 *Ibid.*, p. 498.

353 *Ibid.*, p. 499.

354 *Ibid.*, p. 500.

Elles y sont nécessairement dissimulées si l'on veut que la parole narratrice produise ses effets légitimes.

Où est-il désormais, ce narrateur ? Nulle part ailleurs que dans l'histoire qu'il raconte. Il continue d'avoir commerce avec ces personnages dont il tient ce qu'il dit au lecteur. Mais de cette histoire en même temps il peut se faire le récit dans la mesure exacte où il s'en efface. Il n'appartient pas au jeu d'intrigues et de déchiffrements qui les occupent tous³⁵⁵. S'évanouit ainsi le conflit qui traversait jusqu'alors sa place dans le monde des personnages, porteurs d'une parole parasitée par ses effets, et dans celui du lecteur auquel il s'adressait en lui transmettant en même temps que l'histoire sa volonté de fiction. Finalement, il est dedans, mais il y est effacé.

Or la révélation par Célère de la clé de l'histoire, à la fin du récit d'Artaxandre s'est déroulée dans une étrange mise en scène. Célère n'annonce pas directement à l'auditoire avec sa propre voix la correspondance entre les noms fictifs et leurs référents véritables. À Plotine curieuse de savoir de qui il est question sous tous ces noms d'emprunt, Célère chuchote à voix basse les noms véritables des héros. Plotine les écrit alors sur des tablettes en annonçant à la cantonade de manière énigmatique le pouvoir de vérité de ce qu'elle a marqué:

Je m'engage, ajouta-t-elle en riant, à faire certains caractères sur des tablettes qui sont dans ma poche, qui ne seront pas plutôt faits, que toute la compagnie saura les véritables noms de ceux qui lui donnent tant de curiosité³⁵⁶.

Elle donne ces tablettes à Zénocrate qui les lit et apprend enfin la clé à l'auditoire. Ainsi, Célère qui sait la clé pour avoir entendu autrefois l'histoire véritable racontée par Amilcar, la révèle à voix basse à Plotine qui l'écrit pour Zénocrate et lui demande de la lire. L'information ne parvient à l'auditeur qu'au terme d'une chaîne qui en transforme profondément la nature formelle tout en conservant son contenu. Car Amilcar est le narrateur d'une histoire dont il a effacé son identité et son nom afin de pouvoir la conter sans que les auditeurs ne soit perturbés par les intentions de sa voix propre. Célère est l'homme de la connivence avec une voix narratrice qui est la voix d'un personnage du même monde que celui de tous les auditeurs. Il a appris ce récit d'Amilcar à un moment antérieur de l'histoire principale, alors que ce récit n'était encore que la voix d'un des héros de cette histoire narrant une de ses péripéties. Cette voix prise dans l'action n'est pas celle qui raconte une fable plaisante à tous les auditeurs, mais celle d'un de ses protagonistes.

Ainsi, en révélant directement la clé de l'histoire, Célère ferait resurgir le narrateur sur la scène des personnages. En confiant en revanche la clé à Plotine, Célère préserve pour tous son effacement. Plotine dépose alors au milieu des auditeurs une tablette où la clé apparaît comme une chose, déposée au milieu de l'histoire. Elle est là, écrite aux yeux de tous. En elle, il y a le métalangage de cette histoire que tous écoutaient, qui énonce la signification des noms propres en les renvoyant dans le monde commun des auditeurs ou des lecteurs. Mais ce métalangage apparaît sous la forme d'une chose en surnombre, et dont ils font la découverte sans lien avec la voix narratrice. Zénocrate la lit comme s'il découvrait une vieille inscription dont l'origine serait inconnue.

Dans cette histoire secondaire glissée dans son roman, Scudéry a mis en place les nouvelles conditions de la narration romanesque. Le doublet d'Amilcar et d'Artaxandre répond à la double existence qui était jusque là celle du narrateur dans la fiction : double existence de celui qui s'adresse au lecteur, et de celui qui apprend l'histoire du monde des personnages.

³⁵⁵ Ainsi, remarque Amilcar, « quand on dit soi-même son histoire, tout ce qu'on dit à son avantage est suspect à ceux qui l'écoutent », *Ibid.*, p. 499.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 497.

Amilcar racontant à son auditoire, c'est la voix narratrice adressée au lecteur. Artaxandre est la même au milieu des protagonistes de son histoire. Le sujet d'énonciation et le sujet d'énoncé.

Le premier doit dissimuler au lecteur sa nature de personnage. Il ne doit pas manifester que sa parole doit avoir son lieu dans le contenu de son récit. L'air neutre et dégagé d'Amilcar arrache sa propre voix au monde de la fiction pour en faire une voix animée de la seule volonté de fiction, la volonté de plaire au lecteur qui fait s'évanouir toutes les autres que ce dernier pourrait rechercher. Sa parole est désormais transparente, et ouvre sur un monde qui est tout entier signification : le monde de la fiction, appuyé sur celui de l'histoire, monde en lequel se tient du clair et de l'obscur, du distinct et de la confusion. Le déroulement de la voix narratrice dissipe peu à peu cette confusion première de l'histoire, en explicite les virtualités, et en complète les blancs. Ce monde destiné à se clore et se clarifier peu à peu sous les yeux du lecteur n'est pas un monde qu'il doit atteindre derrière ou au-delà du livre qu'il a sous les yeux, en passant d'un langage-objet à un univers de référence. Il n'est pas, comme nous l'avons vu dans la discussion des thèses d'Umberto Eco, l'objet d'un autre récit qui n'est pas donné dans le livre. Il est un problème présent en tant que tel au lecteur qui se tient face à lui comme le géomètre cartésien devant son équation. Ce problème ne lui donne pas un texte dont il doit comprendre la sémantique, mais une énigme en laquelle il doit avancer sans en sortir. La voix narratrice ouvre sur ce monde-énigme-pensée porteur de clair-obscur.

Le second, sous le visage d'Artaxandre, se tient parmi les personnages. Mais il n'a pas lui-même d'histoire propre dans l'histoire. Il y est, mais sa place est toujours manquante. Son identité est tout aussi inoccupable que celle des héros des *Bergeries* des décennies antérieures. Mais ce n'est plus désormais qu'il importe dans l'histoire son être fictionnel pour le lecteur. Je n'ai pas d'être, nous dit Artaxandre. Dans cette histoire, il n'a plus d'identité assignable et prête sa voix à tous les autres personnages, entrant en quelque sorte dans leur monde intérieur. Comme le héros de la *Peau de chagrin* dans le magasin de meubles au début du roman de Balzac, il se projette dans toutes les existences.

Ainsi, la nature de l'univers fictionnel se transforme. Quelques années plus tôt, Charles Sorel pensait avoir surmonté les paradoxes qui affectaient la coexistence des voix dans les romans de la Renaissance : l'intrusion, dans le régime narratif de la fiction, d'un personnage portant en son sein les traits de ce qu'elle est de l'extérieur : le berger de *L'Astrée*, qui est fiction dans la fiction tentant désespérément d'échapper à son être d'image. Avec Sorel, la scène de la fiction s'efforce de se clore sur elle-même en se faisant fiction à la deuxième puissance. Le roman doit se présenter comme fiction représentant une fiction. Il doit raconter une histoire donnée à l'intérieur d'elle-même comme l'imitation d'une autre. Le personnage des *Bergeries* se retrouve alors chez lui dans l'univers fictionnel. Le héros sorelien est de même facture que celui des romans de la fin de la Renaissance, mais c'est désormais le monde autour de lui qui s'est fait décor de fiction, où désormais il n'est plus un intrus. Avec lui, la vieille exigence de l'archier Croniel a désormais contaminé l'ensemble de l'univers narratif. Désaléthès est à sa place, car la fausseté de son être répond à celle de son monde. Le personnage narrateur porte à l'intérieur de l'histoire sa nature fictionnelle, mais désormais, le paysage qui s'étend autour de lui a aussi la marque du faux.

Mais chez Sorel, cette opération ne pouvait avoir lieu qu'en reproduisant au dehors la division disparue. Dans ce monde où « tout se représente réciproquement », le personnage de fiction peut s'adresser au lecteur. Tous relèvent bien du même monde. Mais il faut qu'il y ait en dessous de cet espace commun une autre scène qui fait de lui un univers d'image : le lieu du mécanisme. Sorel ne faisait ainsi pas disparaître la séparation. Il la faisait simplement pivoter à la perpendiculaire, pour rassembler sur un même versant les différentes fonctions narratives, toutes du côté de la fiction. Mais le partage de la fiction et de la réalité demeurait bien celui de deux mondes séparés. Sorel rangeait tout du même côté, lecteur, narrateur et

personnage. Mais il lui fallait bien deux mondes qui se faisaient face, même si le deuxième restait à peu près vide et dépourvu de sens.

Le roman précieux fait enfin véritablement disparaître cette double scène. En mêlant les phrases du roman à celles de l'histoire en un tissu indémêlable, en construisant la fiction dans les interstices de l'histoire, il pense le récit fictionnel dans un espace nouveau. La voix narratrice ne dresse pas le tableau d'un monde qui se tiendrait face au monde réel. Elle fait apparaître à travers sa voix le monde comme fondamentalement un monde pensé par elle. C'est cette pensée qu'elle adresse au lecteur et en laquelle pénètre ce dernier. Ce monde pensé dans le roman ne l'est qu'à partir d'un monde réel qui est tout autant un monde pensé. En tant que tel, il est un monde porteur à la fois de confusion et de clarté, plus ou moins intelligible, et destiné à être clarifié car gros de problèmes à résoudre.

Mais pour que le monde fictionnel puisse apparaître ainsi au lecteur, il faut bien que le narrateur s'efface en quelque sorte de l'histoire qu'il raconte. Ce narrateur, qui lui est bien un corps parlant dans le monde du lecteur, doit disparaître en tant que tel afin de donner accès à cette forme d'existence qui est celle du monde fictionnel, monde qui n'est plus un ensemble de choses dans un univers concurrent de celui du lecteur, mais un ensemble de problèmes construits à partir du monde du lecteur devenu un monde pensé et plus ou moins intelligible. Le monde romanesque peut alors se clore sur lui-même.

Et la « clé », cette fameuse « clé » que font briller à l'horizon de leurs histoires les romans précieux, n'est en quelque sorte rien d'autre que la trace résiduelle dans l'histoire de cet effacement du narrateur, apparaissant dans la mise en scène du récit d'Artaxandre sous la forme de cette inscription à déchiffrer, ayant perdu pour tout le monde l'immanence de son sens, son auteur et son destinataire.

ORESME : « CET HOMME QUI EST PORTÉ AVEC LE CIEL »

Avec Descartes, l'algèbre devenue désormais claire et facile, débarrassée des chiffres et des figures inintelligibles qui l'encombraient, devient pure représentation. En tant que telle, elle se donne dans un récit qui a une voix narratrice, la voix du mathématicien qui avance, pose les données de son problème, et pas à pas le résout. Mais cette voix qui s'adresse à son lecteur le fait depuis le monde de l'histoire qu'elle raconte. Elle n'est pas la voix contingente du corps parlant du mathématicien s'adressant à un autre mathématicien dans le monde réel, mais une voix représentée à l'intérieur du savoir dont elle parle. En cette histoire en tant qu'elle est en même temps l'histoire des figures et des nombres et celle que raconte une voix particulière, il y a mise en scène l'ignorance partielle du narrateur, qui travaille avec elle, avec ce que Clavius appelait quelques années avant la *Géométrie* cartésienne les ténèbres du nombre caché, pour faire venir l'inconnu à la lumière. C'est cette opération sur son propre savoir qui est désormais le calcul même du mathématicien, calcul mêlant l'obscur et le distinct. Le monde sur lequel ouvre pour Descartes les mathématiques, c'est un monde pensé, et pensé par quelqu'un, son narrateur, et c'est en tant que pure représentation située qu'il peut justement être porteur de confusion et d'inconnu, et cesser d'être simplement l'objet éternellement clair d'une construction géométrique. Mais pour cela, il faut que celui qui s'adresse au lecteur du traité d'algèbre s'efface en tant que tel. Le calcul algébrique met en scène comme son propre matériau l'ignorance du narrateur dans la mesure où celui-ci n'est nulle part présent dans l'histoire comme un de ses protagonistes. Ce que cette ignorance incarne dans le récit de l'algèbre, c'est l'écart entre le problème, avec ses données, et la solution, exprimée par la lettre de l'inconnue, et avec laquelle le mathématicien travaille sans qu'elle ne lui fasse d'emblée accéder à son objet.

Cette présence effacée et dont l'effacement est la condition même d'accès à la connaissance, est encore à l'œuvre dans la physique, dans cette science physique qui voit bouleverser ses fondements en ce début du XVIIe siècle. On la retrouve ainsi au cœur de la pensée galiléenne de la vieille question du mouvement de la Terre. La défense par Galilée du copernicainisme s'appuie sur les mêmes ressorts narratifs que ceux qui traversent le roman du XVIIe siècle. Car la physique suppose aussi une voix narratrice dont la position dans le récit est condition de son accès à un monde. La question de savoir ce que m'apprend le mouvement que j'observe depuis la Terre est bien celle de ma place de narrateur dans mon savoir.

Il ne serait évidemment pas possible dans le cadre de ce livre de retracer les débats sur le mouvement de la Terre à la fin de la Renaissance, ni les difficultés successives que rencontra la conversion galiléenne au copernicainisme. Mais qu'il nous soit simplement permis de proposer pour finir une confrontation suggestive entre deux maillons de cette histoire, en laissant de côté toute question d'influence et de filiation. Les deux s'appuient au fond sur des observations analogues. Le premier se tient à peu près à mi-chemin du demi-millénaire de règne du roman de chevalerie. Galilée vient quant à lui après plusieurs décennies de contestation de cette forme romanesque. Entre la physique et le roman, il est probable qu'il n'y eut aucune relation directe d'influence, et il y en a eu guère encore entre la physique et l'algèbre. Et pourtant, ne retrouve-t-on pas ici et là le même déplacement ?

Au XIVe siècle, le savant Nicolas Oresme, de l'université de Paris, à une époque où cette dernière est animée d'une grande effervescence intellectuelle, discute cette question du mouvement de la Terre³⁵⁷. Nous voyons chaque nuit la voûte étoilée tourner autour de nous, et chaque jour le soleil se lever et se coucher. Mais cette apparence ne saurait suffire à nous faire conclure au mouvement du ciel et du soleil. L'immobilité de la Terre est expérimentalement et rationnellement indémontrable, affirme l'auteur du *Livre du ciel et du monde* : « L'on pourrait bien soutenir [...] que la Terre est mue de mouvement journal et le ciel non. Et premièrement je veux démontrer que l'on ne pourrait montrer le contraire par quelcunque expérience ; secondement que ne par raison, et tiercement metray raisons à ce. »³⁵⁸ (II-25-138b). Oresme interroge alors les conditions sous lesquelles un mouvement est perçu : « Je suppose que mouvement local ne peut être sensiblement apperçu fors en tant comme l'en apperçoit un corps soy avoir autrement ou resgart d'autre corps » (II-25-138d). Ce qui fait du mouvement l'objet d'une expérience n'est que le changement dans la relation d'un corps à un autre. Cette expérience relève d'abord de la vision et du regard, et Oresme évoque à l'appui de sa thèse la *Perspectiva* de Witello, grand traité de l'optique médiévale du XIIIe siècle : percevoir un mouvement local, c'est voir un corps se rapporter autrement à un autre. C'est donc de l'ordre de la relation. Mais de ce point de vue, l'effet sur un spectateur est le même s'il est immobile et si les choses tournent autour de lui, ou si c'est lui qui tourne autour d'elles, car ce qu'il perçoit est la relation du corps où il se tient à un autre corps au dehors. Or, cette expérience en laquelle se donne tout mouvement apparaît naturellement et subjectivement à celui qui regarde comme l'expérience de sa propre immobilité. Pour lui, c'est toujours ce qui est hors de lui qui se meut. Si un homme est dans un navire A et peut voir seulement un autre navire B, alors :

si A repose et B est mu, il lui appert et semble que B est mu ; et si A est mu et B repose, il lui semble comme devant que A repose et que B est mu [...] et la cause en est car ces deux corps A et B ont continuellement autre resgard l'un à l'autre en tele manière du tout quand A est mu et B repose comme ils ont quand *e converso* B est mu et A repose (II-25-138e).

357 Cette discussion du mouvement de la Terre relève d'un exercice qui n'a rien d'exceptionnel dans la philosophie scolastique de l'époque. On trouve semblable discussion chez Thomas d'Aquin ou Jean Buridan par exemple.

358 Le texte est cité dans l'édition avec traduction anglaise de Menut et Denomy : Nicolas ORESME, *Le livre du ciel et du monde*, Madison, Etats-Unis, University of Wisconsin Press, 1968.

Mais bien sûr, à l'expérience que nous faisons en A s'oppose celle d'un observateur placé en B. Ainsi l'expérience que je fais, moi percevant, exige la prise en compte d'une autre expérience, virtuelle cette fois, d'un autre spectateur situé au lieu que je crois voir en mouvement. Le récit de ce que je vois implique un autre récit, qui dit la même chose, en recueillant de l'histoire une autre version qu'il m'est possible d'imaginer et de retranscrire. Du point de vue de ses effets optiques sur un spectateur, repos et mouvement sont ainsi réversibles et substituables l'un à l'autre. Mais alors, à l'expérience que nous faisons du mouvement du ciel s'oppose l'expérience que ferait un homme dans la ciel, « cet homme qui est porté avec le ciel » (II-25-139b) et qui verrait la Terre tourner. Et ainsi de ce point de vue le mouvement de la Terre comme d'aucun autre corps ne peut être prouvé par aucune expérience, toutes suscitant cette autre présence d'un œil en face qui en annule les effets.

Or, remarque le savant, s'il n'y a aucune différence pour nous entre les deux hypothèses de l'immobilité ou du mouvement de la Terre, alors, les objections faites à ce mouvement et fondées sur l'observation n'ont pas de sens. Oresme examine en particulier deux objections traditionnelles. Si la Terre était en mouvement en effet :

- Nous sentirions le vent créé vers l'orient par le mouvement de la Terre, de même que nous faisons l'expérience d'un courant d'air dans la direction opposée quand nous nous mouvons rapidement.
- Un corps ne tomberait pas verticalement lorsqu'il est lâché du haut d'une tour.

Mais dans un navire en mouvement, l'ensemble des corps sont entraînés avec lui, ainsi que l'air à l'intérieur. Un homme y éprouverait les mêmes sensations que s'il était immobile, il percevrait sa main tomber droit le long du mat quand il la laisse choir, et il aurait lui-même l'impression qu'il n'y a pas de mouvement. Il en irait de même sur la Terre si elle se mouvait et, ainsi, rien en elle ne paraîtrait différent.

Oresme réfute de la même manière une autre série d'arguments, fondés sur la différence de nature des mouvements naturels des différentes parties du monde : l'idée que la Terre et le ciel relèvent chacun d'un type de mouvement simple spécifique, le mouvement rectiligne pour la Terre, qui se manifeste à travers la chute des corps quand ils sont arrachés à leur lieu, et le mouvement circulaire pour le ciel. Mais rien n'exclut, objecte le philosophe, qu'en un unique corps se composent plusieurs mouvements simples. Ainsi peuvent se mêler sur la Terre un mouvement rectiligne et un autre circulaire, les deux ne se gênant ni s'empêchant.

Le philosophe oppose alors la plus grande simplicité de l'idée d'un mouvement de la Terre plutôt que du ciel, qui est plus vraisemblable « puisque tous les effets que nous voyons peuvent être faits et toutes les apparences sauvées pour mettre en lieu de ce une petite opération, ce est à savoir le mouvement journal de la Terre qui est très petite au regard du ciel, sans multiplier tant de opérations si diverses et si outrageusement grandes » (II-25-143d).

Oresme conclut cependant son analyse de la manière suivante :

Mais considéré tout ce que dit est, l'on pourroit par ce croire que la Terre est ainsi meue et le ciel non, et n'est pas évidant du contraire ; et toutevoies ce semble de prime face autant ou plus contre raison naturelle comme sont les articles de nostre foy ou touz ou pluseurs. Et ainsi ce que j'ai dit par esbattement en ceste maniere peut aller valoir a confuter et reprendre ceulz qui voudroient nostre foy par raysons impugner (II-25, 144c).

Ces quelques lignes ont fait couler beaucoup d'encre. Oresme semble brutalement revenir sur son argumentation, et affirmer contre elle l'immobilité de la Terre. A cette contradiction apparente, les commentateurs ont tenté d'apporter plusieurs explications. Les uns ont défendu l'idée qu'Oresme croyait profondément au mouvement de la Terre, et qu'il ne défend dans ces dernières lignes la thèse inverse que par prudence, et peur d'être accusé d'hérésie³⁵⁹. D'autres pensent qu'Oresme met en évidence dans ces dernières lignes une raison incapable aussi bien

359 Par exemple, Albert Menut et Alexander Denomy dans l'introduction de l'édition de référence citée.

de soutenir que de réfuter les vérités de la foi, mais qu'il ne doute pas pour autant de l'immobilité de la Terre. L'argumentation conduite par Oresme dans les pages précédentes débouche alors sur une impossibilité de conclure par l'expérience et le raisonnement et sur la nécessité de se fier aux vérités de la foi. Mais la lecture du passage est rendue plus obscure par une indétermination grammaticale : dans l'expression « et toutevoies ce semble de prime face autant ou plus contre raison naturelle comme sont les articles de notre foy ou touz ou plusieurs », le pronom « ce » désigne-t-il la thèse du mouvement de la Terre, ou le « contraire » évoqué juste après ? Jusqu'à une date récente, la plupart des commentateurs, Menut et Denomy aussi bien que Marshall Clagett ont pensé que le mouvement de la Terre est tenu ici par Oresme comme ce qui va contre la raison naturelle. Dans un texte de 1993, Pierre Souffrin, au contraire, estime que « ce » reprend le « contraire » évoqué trois mots auparavant, et donc qu'Oresme affirme de l'idée de l'immobilité de la Terre qu'elle partage avec les vérités de la foi le fait qu'elle semble à première vue aller contre la raison naturelle. Il propose la traduction suivante, qui devrait dissiper toute ambiguïté :

Mais à considérer tout ce que l'on dit, on pourrait donc croire que la terre a un tel mouvement et le ciel n'en a point. La thèse contraire n'est pas évidente et de toute manière, à première vue, elle semble aller contre la raison naturelle autant ou plus que les articles de notre foi dans leur ensemble, ou que plusieurs d'entre eux³⁶⁰.

Oresme entreprendrait alors simplement dans les pages précédentes de mettre en évidence l'impossibilité de conclure par raisons, et la supériorité de la foi. Mais à cette lecture qui rend effectivement le texte d'Oresme plus intelligible du point de vue de sa logique argumentative, on peut néanmoins faire quelques objections. D'abord, la traduction que propose Pierre Souffrin néglige la dimension concessive du mot « toutevoies », qui dans le français moyen du XIV^e siècle, et dans l'ouvrage d'Oresme en particulier, se traduit par « toutefois » plutôt que par « de toute manière »³⁶¹. L'interprétation que propose Pierre Souffrin fait de la dernière phrase du texte la conséquence naturelle des analyses qui la précèdent et fait ainsi disparaître l'opposition entre les deux parties de l'argumentation mise en avant par Oresme lui-même à travers ce « toutevoies ». Par ailleurs, Oresme a fait apparaître la vraisemblance de la mobilité de la Terre non pas « à première vue », mais au contraire sous l'effet si l'on peut dire d'une seconde vue, celle d'un observateur depuis le ciel qui s'oppose à la vue terrestre et implique une variation des points de vue qui n'est pas immédiate. N'est-ce pas le mouvement du ciel qui s'offre à première vue à un observateur ? Et comment imaginer que le savant parisien puisse avec tant de négligence invoquer les articles de la foi en une phrase lapidaire, alors qu'une partie de son argumentation précédente portait également sur le sens nullement univoque pour lui de certains passages bibliques ? Si bien que l'ambiguïté du texte n'est pas tout à fait levée par la lecture proposée dans l'article de Pierre Souffrin, désormais considérée à bon droit comme plausible par la plupart des spécialistes. Sans chercher à résoudre toutes les obscurités de ces quelques phrases, même si on accepte l'interprétation grammaticale de Pierre Souffrin, le « de prime face » doit nous conduire à penser que la longue argumentation d'Oresme sur la possibilité du mouvement de la Terre est bien ce qui s'oppose en profondeur à la raison naturelle aussi bien qu'à la foi ? A cette argumentation s'opposent en effet les raisonnements d'Aristote rapportés dans les chapitres précédant le chapitre 25, et à l'égard desquels Oresme

360 Pierre Souffrin, « Oresme, Buridan, et le mouvement de la rotation diurne de la Terre ou des cieux », dans Bernard RIBÉMONT (dir.), *Terres médiévales*, Paris, France, Klincksieck, 1993, p. 277-303.

361 À l'appui de cette interprétation de Pierre Souffrin cependant, on peut évoquer le chapitre 6 du premier livre. Oresme y affirme et démontre par raison que le ciel « ne put avoir été engendré ». Mais il conclut en rappelant la création divine du monde, qui implique celle du ciel : « Tout ce est à entendre selon le cours de nature ou selon ce que peut apparaître par raison naturelle, car selon vérité, le ciel eut commencement non pas par génération naturelle, mais par création de Dieu » (I-7-14a). Mais l'opposition ici de la raison naturelle et de la vérité de la foi conduit à une distinction sémantique, entre génération et création.

auparavant n'avait pas émis de réserve. Il n'y a aucune évidence à l'immobilité de la Terre, dit-il en somme au chapitre 25, et l'apparence perceptive tend plutôt à s'y opposer, par des raisons néanmoins non concluantes, « car ce sont persuasions qui ne concluent pas évidemment » (II-25-144b). Depuis ces analyses appuyées sur un point de vue singulier, il n'est pas permis de conclure en vérité, mais seulement « de prime face », contre la raison naturelle. L'analyse du chapitre 25 mettait en scène un observateur dont Oresme interrogeait les perceptions. Il nous disait ce qu'il pouvait voir et raconter de son point de vue et ce dernier se dédoublait en un autre qui l'annulait. Au récit d'un spectateur sur Terre s'ajoutait l'imagination d'un autre récit d'un homme dans le ciel. Oresme nous apprend en fin de compte qu'il ne s'agissait là que d'esbattement, et que telle n'est pas la raison de la nature. L'expérience, pensée non comme l'observation de la nature fondée sur un savoir de haute raison comme celui d'Aristote, mais comme le récit singulier que peut faire un observateur depuis son propre point de vue, et auquel s'oppose un autre point de vue, ne peut donner des raisons face à la foi et nous apprendre ce qu'est la nature.

Et ainsi, il s'agit bien de penser ce qui revient en somme à un personnage qui se voudrait narrateur. Dans le *Livre du ciel et du monde*, la voix qui raconte, en traduisant et commentant le traité *Du ciel* d'Aristote, n'est pas une voix située parlant depuis son point de vue. Elle ne raconte pas un récit focalisé. Elle est une voix privilégiée, celle d'un savant glosant sur la voix portée par un texte antérieur, et racontant à tous, en langue vernaculaire, ce que cette voix veut dire et comment elle se rapporte à la réalité. Mais à cette première voix se juxtapose une autre voix qu'elle fait en même temps parler : une parole s'énonçant depuis un site singulier, pointant à travers le contenu de ce qu'elle dit vers le lieu d'où elle le dit. Oresme donne en somme au chapitre 25 la parole à ce personnage. Il fait apparaître certains arguments anciens contre le mouvement de la Terre comme portés par cette voix, et il montre l'attache de cette parole à son lieu. Ce mouvement du ciel qui tourne au-dessus de nos têtes, et dont nous racontons la course immuable, n'est pas l'objet du discours du savant qui dit la nature des choses et énonce la raison naturelle, mais celui d'une voix perspectiviste, disant la visibilité du monde en un site particulier, et à laquelle il est toujours possible d'opposer une troisième voix, parlant depuis un autre site. Oresme disqualifie par là les arguments traditionnels. À l'apparence du mouvement du ciel depuis la Terre s'oppose l'apparence du mouvement de la Terre depuis le ciel. Ainsi en fin de compte ce dont parlent ces voix n'est pas du monde, mais de la relation qu'elles entretiennent avec le lieu qui est le leur dans son rapport avec les autres lieux.

Dans les *Questiones super Physicam*³⁶², Oresme s'appuie sur la distinction développée chez Witelo entre la perception immédiate des *visibilia per se*, comme la couleur et la lumière, et la perception médiante qui enveloppe une comparaison. Telle est, pour Witelo, la perception du mouvement ou du repos, de la similitude et de la grandeur³⁶³. Le philosophe parisien fait comme lui de l'attribution du mouvement à un corps un acte discursif irréductible à une perception immédiate. Mais il considère cependant qu'il existe une perception immédiate du mouvement, par laquelle on le reconnaît comme *aliqua aliter se habere quam prius*, sans pour autant être en mesure d'identifier le corps qui est en mouvement et celui qui est au repos, percevant le changement du rapport sans savoir véritablement ce qui change. Cette perception du mouvement, bien qu'elle ne se réduise pas à la vue et implique la mémoire, est immédiate et certaine. La simple perception suffit à m'assurer qu'il y a du mouvement. Mais elle demeure apparence, me laissant incapable d'attribuer quoique ce soit à quelque corps que ce soit dans le monde. Depuis la Terre regardant le ciel, je vois qu'il y a du mouvement et je peux dire ce

362 Nicolas ORESME, *Questiones super Physicam*, Leiden, Boston, Brill, 2013.

363 Witelo, *Perspectiva*, III-2 (IBN AL-HAYTAM al-Ḥasan ibn al-Ḥasan, WITELO et GÉRARD DE CRÉMONE, *Opticae thesaurus Alhazeni Arabis libri septem: nunc primum editi*, Basileae, Suisse, per Episcopios, 1572). Sur ce passage, on se rapportera à l'article de Stefano Caroti, « La perception du mouvement selon Nicole Oresme », dans Michel TERRASSE, Emmanuel POULLE et Danielle JACQUART (dir.), *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen âge: mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*, Genève, Suisse, Librairie Droz, 1994, p. 90.

que je vois. Mais ce récit ne peut trouver sa place dans le savoir de la science, car il n'attribue rien à rien. Il ne raconte que ma perception. Ainsi, cette vieille évidence sur laquelle s'appuyaient certains des anciens arguments en faveur de l'immobilité de la Terre se trouve disqualifiée. Les arguments ne venaient pas d'une voix autorisée, mais d'une petite voix à laquelle on peut s'amuser d'opposer la fiction d'une autre voix dans le ciel.

Au grand récit du ciel et du monde s'ajoutent ainsi des petits récits. Mais ceux-ci ne peuvent véritablement composer le savoir dont ils sont porteurs avec celui de la voix narratrice, cette voix narratrice qui se donne comme le commentaire d'une voix première. Ils nous disent que nous ne percevons du mouvement que le rapport d'un corps à un autre. Et qu'ainsi notre récit raconte notre perception et notre lieu. Mais ils ne disent pas ce qu'est le mouvement en lui-même. De son analyse, Oresme ne tire pas l'idée d'une relativité du mouvement. Le mouvement n'est pas relation, rapport d'un corps à un autre. Le mouvement des corps est une réalité absolue. C'est seulement ce que je perçois du mouvement qui est relation, alors que je crois percevoir sa nature. La réversibilité des récits débouche sur une relativité qui est celle de ma perception, en vertu de la *perspectiva* vitellonienne, et non une relativité du mouvement lui-même. Il y a ainsi une réalité ontologique du mouvement à laquelle ma perception ne me permet pas d'accéder. Et donc, en fin de compte, les deux petits récits des personnages mis en scène par le philosophe ne peuvent trouver leur place dans le livre du ciel et du monde. Ils ne disent rien qui vaille et ne sont bien qu'« esbattement » du narrateur qui joue à être personnage. A ces voix doit se substituer, disant ce qu'est le monde, une voix autorisée qui dit en même temps leur lieu et leur position dans ce monde, et ce qu'elles voulaient en somme signifier dans leurs discours ambigus et non concluants.

À quelle condition ces petits récits trouveront-ils leur place théorique dans celui de la science ? Par quelles opérations le récit du monde pourra-t-il être pensé comme celui d'un habitant qui parle en même temps des choses et de son lieu propre ? Quelles transformations conduiront un beau jour à un nouveau rapport du narrateur de l'histoire du monde et de ses personnages ?

GALILÉE : « MONTRER LE SOLEIL À LA CHINE »

Maurice Clavelin, dans *La philosophie naturelle de Galilée*, note que Galilée défend l'idée copernicienne du mouvement de la Terre autour du soleil, et du Soleil au centre du monde, à partir d'une analyse renouvelée des phénomènes observés sur la Terre. Ainsi, il faut, dans un paradoxe apparent, que l'héliocentrisme cosmologique se double d'un géocentrisme expérimental :

Alors même qu'elle semblait n'être plus qu'un corps céleste parmi les autres, en cessant d'être celui autour duquel tous s'ordonnent, la Terre devient en réalité la mesure du monde. Et cela ne va pas sans quelque paradoxe, puisqu'en un sens Galilée se retrouve plus géocentriste que ne l'avaient jamais été les tenants de l'ancien système ! Paradoxe apparent à coup sûr, mais qui montre bien que le géocentrisme physique est le complément naturel de l'héliocentrisme, et non moins que lui contraire au géocentrisme de position³⁶⁴.

Je suis un habitant de la Terre. De là où je suis, j'expérimente et je vois. La connaissance de la perspective que j'ai développée à partir des formes que je vois ici et de la pyramide visuelle centrée en mon regard de Terrien, vaut aussi là-haut dans le ciel, et me fait

³⁶⁴Maurice CLAVELIN, *La philosophie naturelle de Galilée: essai sur les origines et la formation de la mécanique classique*, Paris, France, Albin Michel, 1996, p. 212.

comprendre ce que j'y vois depuis ici. Les taches que je vois passer devant le soleil sont bien à sa surface ou très proches de cette dernière, puisque la manière dont elles semblent se réduire pour mon regard lorsqu'elles se rapprochent du bord du disque apparent du soleil est conforme à ce que les lois de la perspective m'apprennent de la manière dont se réduit pour un spectateur l'image d'une figure dessinée à la surface d'une sphère lorsqu'elle est à proximité de son bord apparent³⁶⁵. Et les irrégularités du croissant de la lune s'éclairent encore par les lois de l'ombragement et de la perspective, qui me permettent de découvrir sur la Lune montagnes et vallées³⁶⁶. Et tout ce que je fais apparaître à partir de là renforce l'idée d'une unification du cosmos : les mêmes phénomènes ont lieu ici sur Terre et partout dans le ciel et les étoiles, il y a au ciel comme sur la Terre des irrégularités, des bosses et des creux, et des choses qui naissent et périssent.

Cette histoire du monde que je raconte depuis ma place singulière, à partir du regard perspectif qui est le mien, est désormais autorisée comme voix du savoir. La voix de Galilée appartient à un homme situé ici ou là sur cette Terre, et parlant un discours qui renvoie à son lieu singulier. Le savant est désormais narrateur et personnage de son histoire. C'est depuis cette Terre qui se meut et dont il fait son laboratoire qu'il raconte le monde en parlant de la place qui est la sienne en même temps que des étoiles et du ciel. Le petit récit qui n'était qu'esbattement pour Oresme plus de deux siècles auparavant devient désormais celui de la science elle-même.

Et pourtant, ce petit récit que fait le savant depuis la Terre ne ressemble-t-il pas encore à celui qu'Oresme imaginait en forgeant face à lui la fiction d'un habitant du ciel prenant à son tour la parole ? C'était la multiplication de ces voix qui faisait objection à l'immobilité de la Terre, sans néanmoins que cette objection soit véritablement recevable. Si l'expérience que je fais du monde depuis la Terre me conduit à croire qu'elle se meut, c'est là encore parce que cette voix qui est mienne depuis le lieu où je me tiens est en même temps contestée, et que je dois mettre en cause son évidence immédiate. Je vois le ciel tourner au-dessus de moi, et pourtant je dois admettre à partir de cela même que je vois qu'elle tourne. Mais dans cette nouvelle mise en récit, ce que raconte la voix du personnage narrateur de la science n'est pas simplement mis en cause par une autre voix. Ce n'est pas en réduisant ma voix singulière à son enracinement perspectif singulier en son lieu que Galilée conteste la perception que je crois avoir de l'immobilité de la Terre. C'est que cette voix qui est mienne et qui raconte mon expérience a désormais changé. Galilée ne juxtapose pas les voix. Il n'imagine pas face à sa propre voix celle d'un homme dans le ciel qui verrait la Terre tourner. Il interroge directement le rapport de la perception au mouvement, et du mouvement à ce que je peux en dire. Et il conduit alors une interrogation des modes de narration du monde et du visible, en redéfinissant à partir de son récit la place de celui qui raconte ce qu'il voit. Or dans ce geste, l'âme du personnage qui regarde les corps en mouvement est désormais à son affaire dans la connaissance du monde.

Nouvelle pensée du mouvement et de la relation d'abord. Un mouvement, écrit en effet Galilée, n'agit et ne produit des effets que « pour autant qu'il est en rapport avec les choses qui en sont dépourvues »³⁶⁷. Le mouvement se manifeste et agit comme rapport, et quand les rapports entre les corps ne changent pas, il ne saurait produire en eux aucun effet :

Il est donc manifeste que le mouvement commun à plusieurs mobiles est sans effet et comme nul quant à la relation de ces mobiles entre eux, puisque entre eux rien ne change ; le mouvement n'opère que sur la relation de ces mobiles à d'autres choses qui n'ont pas ce mouvement et au milieu desquels ils changent de situation respective³⁶⁸.

365 Lettre de Galilée à Marcus Welser du 14 août 1612 (dite « deuxième lettre sur les taches solaires »), traduite dans Maurice CLAVELIN, *Galilée copernicien: le premier combat, 1610-1616*, Paris, France, A. Michel, 2004, p. 249.

366 Galileo GALILEI, *Le messager des étoiles*, traduit par Fernand HALLYN, Paris, France, Ed. du Seuil, 1992.

367 Galileo GALILEI, *Dialogue*, citée., 227.

368 *Ibid.*, p. 230.

Le mouvement apparaît sous la forme d'une relation. En ce sens, on peut bien mettre en évidence dans les écrits galiléens un principe de relativité. Mais ce qu'on appelle aujourd'hui la relativité du mouvement, expression en réalité absente du texte même de Galilée, ne fait pas simplement pour lui du mouvement la relation de la chose qui se meut à une autre qui serait pour elle un point de référence. Galilée distingue le mouvement de son action et de ses effets, et un mouvement sans effet n'en est pas moins un mouvement qui peut être tout à fait réel. En même temps, cette relation n'est pas simplement productrice d'une apparence perceptive, comme chez Oresme. La relation est davantage que la manière dont le mouvement apparaît à un observateur situé ici ou là. Elle est ainsi un objet d'expérience réelle, et productrice d'une réalité descriptible.

Ce n'est donc pas à l'expérience perceptive d'un homme dans le ciel que s'oppose l'expérience terrestre, mais à une expérience de pensée : celle de la suppression de la Terre elle-même. Si la course du soleil et de la lune dans le ciel d'un terrien ne prouve pas leur mouvement, c'est que :

Toutes ces variations que vous énumérez, dit Salviati à Simplicio, ne sont rien sauf par rapport à la Terre. Pour le voir, imaginez qu'on supprime la Terre : il n'y a plus au monde ni lever ni coucher du Soleil ou de la Lune, ni horizons ou méridiens, ni jours ni nuits ; en un mot, ce mouvement ne produit jamais de changement dans la Lune, le Soleil ou n'importe quelle autre étoile fixe ou errante ; tous ces changements ont rapport à la Terre ; bref, leur seule importance, c'est de montrer le Soleil à la Chine, puis à la Perse ensuite à l'Égypte, à la Grèce, à la France, à l'Espagne, à l'Amérique, etc³⁶⁹.

Ce que montre cette expérience de pensée, c'est le sens d'une expérience sur la Terre. Elle nous dit de quoi cette expérience est immédiatement l'expérience : non pas du mouvement du ciel, mais d'une relation à la Terre. C'est la compréhension du caractère lié à la Terre de ces expériences qui permet de comprendre en quoi elles nous apprennent quelque chose du ciel. Mais en même temps, le fait qu'elles consistent en quelque chose que je vois depuis la Terre ne fait pas d'elles des apparences. Elles m'apprennent une réalité sur la Terre. La nature incontestablement perspectiviste de ces expériences n'en fait pas un simple « il semble que », comme chez Oresme, que l'imagination d'un autre regard mettrait en cause. De même que la *perspectiva artificialis* née au XVe siècle plus d'un demi-siècle après la mort d'Oresme, s'appuie sur une géométrie qui fait de l'image en perspective une réalité physique calculable, et s'oppose à ce titre à l'ancienne *perspectiva* de Vitellion ou de Roger Bacon qui relevait en partie d'une psychologie, de même, l'expérience que nous faisons sur Terre du ciel ou du Soleil devient pour Galilée celle d'une réalité sur Terre, dont le sens n'est pas immédiat, et qui a donc la forme d'un problème à résoudre. Nul besoin pour cela de forger la fiction d'un homme dans le ciel.

Le mouvement dont la physique galiléenne fait l'expérience n'est pas encore celui de la physique classique ultérieure, celui de Descartes par exemple. Si le mouvement d'un corps ne produit des effets que dans son rapport à un autre qui n'est pas animé du même mouvement, il n'en est pas pour autant défini comme une entité relative. D'abord bien sûr, les corps à partir desquels les mouvements se mesurent ne sont pas des repères dans l'espace : on a souvent fait remarquer l'absence chez Galilée d'une théorie de l'espace. L'espace n'est pas le réceptacle universel des mouvements et des corps, comme il le sera chez Newton. Il intervient seulement en tant qu'espace parcouru, intervalle entre deux positions d'un même corps ou distance entre plusieurs corps. Il est ainsi espacement plutôt que lieu. Mais le mouvement n'est pas pour autant défini comme un changement dans le voisinage d'un corps, ou dans le rapport de ce corps à un autre corps considéré comme en repos, comme dans la physique des *Principes* de

³⁶⁹*Ibid.*, p. 230.

Descartes³⁷⁰. Le mouvement est bien pour Galilée un absolu, quelque chose de « vrai, très vrai »³⁷¹. Même si Galilée continue à parler selon la tradition qui fait du mouvement la qualité d'un corps, il est en même temps conduit à penser au contraire le mouvement comme ce à quoi un corps appartient ou participe. A un mouvement donné qui est un absolu, une chose participe ou ne participe pas, appartient ou n'appartient pas. Si le mouvement cesse d'appartenir en propre à une chose absolument, ce n'est pas parce qu'il est en lui-même relatif : c'est en vérité la chose qui appartient au mouvement, seule ou avec d'autres. Le mouvement est donc pensé dans le cadre de relations d'appartenance ou de participation, plutôt que dans le rapport à un espace ou à des corps servant de repères et arbitrairement pensés comme immobiles. À un mouvement, un corps participe ou non, il est dedans ou il est dehors. S'oppose alors le mouvement en lequel je me trouve et auquel j'appartiens, et celui dont je suis exclu et qui m'est étranger. La théorie galiléenne du mouvement a ainsi pour point d'origine l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, ce en quoi je suis et ce à quoi je n'appartiens pas.

C'est dans ce cadre que s'inscrit la perception d'un observateur. Pour toutes les choses qui lui appartiennent, le mouvement est inapparent : « pour toutes les choses qui y participent également, il n'agit pas, il est comme s'il n'était pas », remarque Galilée qui ajoute un peu plus loin :

Dans ce mouvement pris en sa totalité, il y a une partie commune à la pierre, à la tour et à nous, et cette partie est pour nous insensible, elle est comme si elle n'était pas ; seule demeure observable la partie du mouvement à laquelle ni la tour ni nous ne participons³⁷².

Moi qui suis pris dans un mouvement qui m'emporte, je ne verrai rien, démontre Galilée dans le *Dialogue*, de ce mien mouvement qui me reste irréductiblement imperceptible. Dans le navire en mouvement sur la mer, la pierre jetée en haut du mât tombera à son pied, ni en avant ni en arrière. Moi qui voyage dans le navire, je ne verrai à travers sa chute rien qui me dise aucune chose du mouvement du navire, de sorte que ce qui a lieu sur le vaisseau ne peut jamais m'apprendre s'il est en mouvement ou immobile. De même aucun des mouvements qui surviennent sur cette Terre qui est la mienne ne pourra jamais m'apprendre quoi que ce soit du mouvement ou de l'immobilité de la Terre. Cette part du mouvement à laquelle j'appartiens s'efface en même temps pour moi. Elle disparaît de ma perception. Un observateur immobile sur le rivage verra aussi la pierre tomber au pied du mât. Mais cette chute sera en revanche pour lui la preuve du mouvement commun du vaisseau et de la pierre qui tous deux s'avancent ensemble. En revanche ma place, à partir de laquelle je mesure les mouvements des choses autour de moi, se dérobe à mon propre regard.

Or, entre le mouvement auquel j'appartiens et celui dont je suis exclu, la différence est à la fois perceptive et narrative. Elle relève en même temps de ce que je peux voir et du compte-rendu d'expérience que l'on peut faire ici ou là de ce qui arrive, dans le rapport de l'intérieur et de l'extérieur. Mais l'intérieur à ce moment-là se donne en se retournant comme un gant. Je suis dans un mouvement. Je lui appartiens. Mais ce mouvement à l'intérieur duquel je suis détermine en même temps ce qu'il y a en moi qui regarde et observe, le contenu de ma perception, *mon* intérieur. Le mouvement auquel j'appartiens est celui que je ne peux percevoir. En ce que je vois désormais il y a quelque chose qui se dérobe, et ce quelque chose est d'une certaine manière ce qui fait mon appartenance à ce monde que je vois. Ce qui m'appartient alors, ce que je vois et qui se tient dans ma représentation, est cette part des mouvements à laquelle je n'appartiens pas, tous les autres mouvements que le mien. Le mouvement dans lequel je suis pris me voue à effacer du monde une part, sa part, la part qu'il constitue, et ce qui m'appartient est le reste de cet effacement. Le mouvement de la Terre qui

370 Descartes, *Principes*, II-25 et II-29.

371 Galileo GALILEI, *Dialogue*, cité., p. 299.

372 *Ibid.*, p. 299.

est mon mouvement est celui que je ne peux voir, et ceux qui me sont étrangers de tous les corps qui se meuvent par rapport à la Terre sont ceux qui appartiennent à ce que je vois. Ce qui définit le récit subjectif de ce que je vis dans le mouvement est donc une soustraction et non quelque chose qui s'ajoute au monde et le dédouble.

Il y a donc bien en fin de compte une dimension essentiellement perceptive de ce qu'on appelle aujourd'hui la relativité galiléenne du mouvement. Lorsque, au début de la deuxième journée du *Dialogue*, Galilée réfutait les arguments astronomiques en faveur de l'immobilité de la Terre, disant des mouvements apparents du soleil et des étoiles : « leur seule importance, c'est de montrer le soleil à la Chine, puis à la Perse, ensuite à l'Égypte, à la Grèce, à la France, à l'Espagne, à l'Amérique, etc. », cette « monstration » des astres demeurait destinée à un regard voyant. Et lorsque Galilée aborde les effets sur la Terre de son propre mouvement, c'est bien en termes de perception qu'il en questionne l'apparence :

Quel que soit le mouvement que l'on attribue à la Terre, pour nous qui habitons cette Terre et donc participons à son mouvement, il doit rester totalement imperceptible et comme inexistant, du moins tant que nous considérons seulement les choses terrestres³⁷³.

Pour Oresme, les apparences perspectives vues par chaque spectateur donnaient lieu à autant de petits récits dont le raccord ne pouvait se faire à la grande histoire du monde. Leur autorité demeurait vacillante, « persuasions qui ne concluent pas évidemment »(II-25-144b). Galilée pense en revanche la perception d'un observateur sur Terre comme ouvrant véritablement sur le récit du monde, un récit dont manque seulement une part, part manquante qui est précisément ce qui pointe ce récit vers moi, et fait de ce que je perçois non pas une apparence, mais un problème, une question à élucider qui ouvre sur la nature véritable du mouvement.

Dans la *Dioptrique*, Descartes analysera cette part en laquelle se fait la vision et qui ne peut être elle-même vue : celle de la lumière qui fait voir, de l'image qui se dessine au fond de ma rétine, et celle de mon corps, des nerfs et traces cérébrales par où j'imagine et je sens. Et il ne pourra expliquer comment de tout cela naît en moi la perception du monde qu'en l'effaçant de cette perception. Toutes ces choses miennes ou dirigées vers moi ne suscitent en moi la représentation des choses qu'en s'effaçant pour moi de tout représentable au moment même où elles représentent, et en ce sens sont donc pour moi des signes. Ma représentation s'appuie sur l'éclipse partielle du monde, et ce qui est éclipsé est ce corps qui est le mien, ce signe qui m'est destiné et cependant demeure pour moi invisible. Quelques années avant l'invention cartésienne, d'une tout autre manière et dans un autre cadre qui n'a rien à voir avec la physiologie, Galilée fait déjà de ce qui est mien en ce que j'ai sous mon regard ce que je ne peux voir.

Or, c'est là en même temps le problème d'une écriture qui raconte, et qui dans son récit partage et attribue les voix. Le partage des images et le dérobage qui fait apparaître un sujet voyant sont en même temps une manière de mettre en récit, et se montrent dans un procédé d'écriture. C'est l'écriture d'une histoire qui fabrique et donne en quelque sorte littéralement à voir la perception d'une âme qui regarde, produite dans un effacement. Le célèbre récit galiléen du trajet du navire de Venise à Alep ou Alexandrie, dans la deuxième journée du *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, dévoile au moyen d'un dispositif d'écriture le retournement en intériorité de mon appartenance au mouvement commun dans le monde. Galilée nous raconte une histoire. Le navire et sa cargaison se meuvent à travers la Méditerranée. Dans le bateau en mouvement un homme quelque part tiendrait une plume à écrire. Il écrirait, il tracerait sur le papier les fragments d'une histoire. Il la raconterait, il la dessinerait. Oui, il aurait pu s'occuper à cela : « il aurait pu tracer à la plume toute une histoire

³⁷³*Ibid.*, Deuxième journée, 223.

avec beaucoup de figures aux contours parfaits et hachurés en mille et mille directions, avec des villages, des édifices et toutes sortes d'autres choses »³⁷⁴ Cet homme que voit-il, que peut-il raconter ? Ce qui arrive à l'intérieur de son bateau ?

Mais pour ce qui est des balles de marchandises, des caisses et autres colis dont le navire est chargé et rempli, par rapport au bateau lui-même, leur mouvement de Venise vers la Syrie est comme nul, rien ne modifie leur relation avec le navire : le mouvement en effet leur est commun à tous, tous y participent également. Mais que, parmi les objets qui sont dans le navire, une balle s'éloigne d'une caisse d'un doigt seulement, ce doigt à lui tout seul sera pour elle un mouvement plus important par rapport à la caisse que tout le voyage de 2000 milles qu'elles ont fait ensemble³⁷⁵.

Il aurait pu ainsi raconter les petits mouvements des balles de tissu précieux, et les mouches qui tournent autour de lui. Et de l'intérieur du navire, rien ne serait perceptible pour lui du grand espace qu'il parcourt. Si en revanche il était monté sur le pont, il aurait encore raconté ou griffonné le paysage qui défile sous ses yeux, la côte qui s'éloigne, les villages au bord de la mer, les îles où l'on fait mouillage et, pourquoi pas, quelques histoires de pirates. Cette histoire est la sienne, celle qu'il raconte et la seule qu'il voit, dans les mouvements de la plume, tandis qu'il vogue à travers la Méditerranée. Mais elle n'est en rien racontée par ce qui se meut avec lui, et seulement par ce qui lui est étranger.

De cette histoire, les mouvements de la plume tracent les signes qui la racontent. Ils sont les effets des petits mouvements des doigts du voyageur devant sa feuille de papier. Mais vus du dehors du navire ces mouvements ne sont plus rien ou presque. Le parcours sur la mer de la plume écrivant transforme en accidents insignifiants les écarts provoqués par les doigts du voyageur. Seule existe alors l'immense ligne qu'elle dessine de Venise aux côtes de l'Orient :

SAGREDO : Supposons que la pointe d'une plume à écrire, placée à l'intérieur du navire tout au long de la traversée qui m'emportait de Venise à Alexandrie, ait pu laisser un signe visible de la totalité de son voyage : quelle trace, quelle marque, quelle ligne aurait-elle laissée ?
SIMPLICIO : Elle aurait laissé comme trace une ligne qui serait allée de Venise jusque là-bas (...)

SAGREDO : Ainsi, le mouvement vrai, très vrai, de cette pointe de plume aurait été lui aussi un cercle parfait, si le vaisseau avait avancé dans le calme et la tranquillité³⁷⁶.

Vu d'ailleurs, depuis la terre ferme, le mouvement de la plume est donc le grand arc de cercle décrit par le navire, affecté des infimes variations du mouvement des doigts de celui qui écrit et qui sont de là-bas à peine perceptibles. En revanche, vu par l'homme écrivant, ce presque imperceptible est la seule chose qui existe pour lui, et en même temps la seule aussi qui ne lui appartienne pas du point de vue du mouvement : il ne voit rien du grand arc décrit par la plume dans un mouvement qu'il partage avec elle, et ne perçoit plus d'elle que les gestes infimes imprimés par ses doigts. Or la feuille de papier qu'il a placée en face de lui et sur laquelle il dépose ses marques en témoigne. Du grand mouvement de la plume elle ne garde la trace que de la part produite par ses gestes minuscules : Le récit qu'il écrit implique donc l'effacement de ce à quoi il appartient.

374 *Ibid.*, Deuxième journée, 299.

375 *Ibid.*, 228.

376 *Ibid.*, 299. Il s'agit plus précisément d'un arc de cercle, plus court chemin d'un point à un autre en tenant compte de la rotondité de la Terre.

Qu'il n'y ait d'autre trace du très long mouvement de la plume que les traits sur le papier, la raison en est que le grand mouvement de Venise à Alexandrie était commun au papier, à la plume, ainsi qu'à tout ce qui se trouvait sur le navire³⁷⁷.

Les traces d'encre sur la feuille jouent alors dans le récit galiléen une double fonction : signes, elles ouvrent sur une représentation, celle du récit que fait le voyageur, et de ce qui existe pour lui. Elles sont là pour raconter son histoire telle qu'il la perçoit. Traces, elles marquent la part minuscule de l'écart qui existe pour ce même voyageur : l'infime différence, dans le grand mouvement qui emporte toutes les choses dans le navire, entre le parcours de la plume et celui de la feuille, cette dernière demeurant solidaire de l'homme qui écrit. La trace qui se fait signe figure en quelque sorte, dans l'espacement physique du grand mouvement, ce qui de lui s'imprime dans l'esprit. Elle figure cette impression, elle la donne à voir en fabricant alors à celui qui regarde une forme nouvelle d'intériorité. Elle montre et produit cette intériorité nouvelle, effet de cette part qui se dérobe.

Le principe de relativité galiléen est donc bien solidaire à la fois d'un partage des images et d'un effacement partiel du monde, qui tous les deux font apparaître dans ce monde une perception subjective. Il ne met pas simplement en scène le spectacle homogène d'un espace en lequel se composent des mouvements qui se rapportent les uns aux autres. Il mobilise les catégories de l'observable et du sensible, de la trace et de l'écriture, et du récit ou de l'image.

Mais désormais l'image et l'écriture ont cessé d'être ce qu'ils étaient à la Renaissance. Ils ne sont plus simplement des marques qui s'ajoutent aux choses du monde et continuent de lui appartenir. Le monde de la Renaissance peuplait le monde des signes et des images qui l'habitaient au milieu des choses. Leur appartenance au monde était la condition de leur pouvoir de représenter. À ce monde composé de choses qui étaient elles-mêmes, partout ici et là, des signes à déchiffrer, monde qui se donnait lui-même comme un texte à lire et à interpréter, les marques de la parole et de l'écriture venaient s'adjoindre sans reste, relançant indéfiniment le travail de l'interprétation. La grande communauté des signes et des choses faisait à l'infini proliférer les unes et les autres, dans ce que Foucault appelait le cercle des similitudes³⁷⁸. L'écriture ou l'image que le voyageur trace dans son navire ne représente que dans un effacement et qu'à celui pour qui a lieu l'effacement. Elle doit pour une part se retirer de cette représentation qu'elle donne du monde, et c'est cette opération de retrait qui laisse dans son sillage apparaître la substance nouvelle d'une psyché. C'est cette mutation fondamentale qui fait de la physique galiléenne une figure solidaire de la naissance de l'âme moderne, cette âme qui s'invente avec Descartes, une âme qui ne se montre dans la parole que sous la condition d'une dissimulation pour elle fondamentale du processus qui la fait percevoir et parler.

³⁷⁷*Ibid.*, 299.

³⁷⁸Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, cité., p. 44.

Conclusion

A partir de là désormais, le partage des images sera en même temps une nouvelle répartition des récits et des voix. Ce sur quoi ouvre l'œil de l'homme du XVII^e siècle, est lui-même porteur des traces de ce partage. Cartésien, il y a dans ce qu'il voit des figures et des couleurs, c'est-à-dire une part – la figure – qui est cette chose rationnelle qui est la texture même du monde et une autre part – la couleur – qui n'est rien qui lui soit connu des choses, et ne renvoie qu'à sa propre méconnaissance, et à la subjectivité de son regard. Un je-ne sais-quoi dans l'histoire qu'il a sous les yeux qui lui montre une part de cette histoire qui est lui-même, et qui le montre dans les traces d'une part effacée. Il est renvoyé à lui-même par quelque chose dans ce qu'il voit qui ne lui donne pas ce qu'il voit, qui lui ment, qui est du faux donné à voir (une «idée matériellement fausse»³⁷⁹, dira une fois Descartes).

En cette aventure galiléenne, il n'y a pas Descartes avant Descartes. Le physicien italien n'est pas le précurseur du philosophe. Montrer qu'il y a dans la physique galiléenne une nouvelle mise en récit, que cette mise en récit est celle d'une voix qui pense désormais son lieu à l'intérieur du monde qu'elle raconte, et que dans cette voix se partagent désormais ce qui relève d'un monde partiellement connu, et ce qui désigne son lieu de narrateur-personnage, c'est faire apparaître dans la physique galiléenne une place que l'âme cartésienne occupera. Mais ce n'est pas faire de Galilée l'inventeur du dualisme cartésien. Dans *L'Essayeur*³⁸⁰, Galilée défend déjà l'idée que seules les déterminations géométriques des corps sont réelles. Les qualités sensibles, couleurs, odeurs, saveurs, chaleurs, etc., ne sont rien dans les corps, et ont leur lieu dans l'homme qui les perçoit. Mais on a plusieurs fois remarqué que même cette critique galiléenne du sensible devait davantage à la réactivation d'anciens thèmes d'origine épicurienne qu'à l'anticipation du partage philosophique entre qualités premières et secondes, et de la dualité cartésienne du physique et du psychique. Cette analyse ne débouche pas sur l'idée du partage de l'esprit et du corps, et sur le fait que « c'est l'âme qui sent et non le corps »³⁸¹. Galilée donne une explication des qualités sensibles basée sur les vieilles théories scolastiques de la perception : ces qualités apparaissent à un moment du processus par lequel est traité, modifié et interprété, par différentes instances ayant leur siège dans le cerveau, ce qui provient des choses dans la perception : couleurs et odeurs « n'ont leur siège que dans le corps sensitif »³⁸², et existent ainsi seulement dans le corps de celui qui perçoit. Et ce qui dans les choses est la cause de ces sensations est bien pensé à partir d'une théorie atomiste qui n'est à cette époque en rien originale : ce sont des corpuscules infimes qui, pénétrant la langue, apportent les saveurs, montant dans les narines, suscitent les odeurs.

Mais la structure même de l'argument de Galilée est nouvelle, et fait écho à ceux qu'il expose dans sa physique.

Nous voyons se lever et se coucher le soleil, la lune et les étoiles, la nuit succède au jour, lisons-nous tout à l'heure dans la deuxième partie du *Dialogue*. Mais supprimez la Terre, et tout cela disparaîtra. Et ainsi il n'y a là que des phénomènes terrestres, le spectacle sur Terre, pour les Chinois, puis les Perses, les Égyptiens, les Grecs, les Français et les Espagnols, de ce

379Descartes, *Méditations*, III, AT, VII, 44.

380Galileo GALILEI, *L' Essayeur*, Paris, France, les Belles lettres, 1979, p. 239-241.

381Descartes, *Dioptrique*, quatrième discours, AT, VI, 109.

382Galileo GALILEI, *L' Essayeur*, citée., p. 239.

qui existe autrement dans la réalité du monde, où il n'y a ni lever ni coucher du soleil. Il faut ainsi imaginer que dans le récit que je fais du monde, il y a une part qui ne parle que de ma propre place, et qui disparaît avec elle.

Nous disons, explique cette fois Galilée dans *L'Essayeur*, que les choses sont colorées, chaudes ou froides. Mais supprimons celui qui perçoit tout cela : « une fois le vivant supprimé, toutes ces qualités sont détruites et annihilées »³⁸³ :

Je passe ma main sur une statue de marbre, puis sur un homme vivant. L'action de ma main, pour ce qui dépend d'elle, est la même sur l'un et l'autre sujets, constituée par les qualités premières de mouvement et de frottement. Mais le corps vivant, sur qui s'exercent ces opérations, ressent des affections différentes selon les endroits où il est touché : sous la plante des pieds par exemple, sur les genoux ou sur les bras, il ressent, outre le toucher ordinaire, une autre affection à laquelle nous avons donné un nom particulier, le chatouillement [...] Or ce chatouillement est tout entier de notre côté, et dès que l'on supprime le corps animé et sensitif, il n'est plus qu'un pur nom³⁸⁴.

La critique du sensible ici n'est plus celle des anciens atomistes. Elle est bien solidaire de la physique galiléenne et de la même mise en récit. Elle opère un partage dans une histoire nouvelle, celle d'un narrateur qui découvre désormais sa propre place comme un élément de son histoire, et qui a besoin d'effacer cette place afin d'en comprendre le sens. C'est dans l'espace ménagé par ce dispositif narratif que viendront se glisser les partages cartésiens sans qu'ils aient pour autant été pressentis d'aucune manière.

Ce qui partage pour Descartes sensations d'une part, figures et mouvements de l'autre, c'est l'opposition du clair et distinct et du confus. La représentation peut alors se clore sur elle-même. Le spectacle du monde se donne désormais comme une scène sans dehors en laquelle coexistent différents degrés de clarté et d'intelligibilité. Cette scène est signification. En elle, par ce qui est distinct, figures et mouvements, l'esprit accède, une fois qu'il s'en est assuré par la méthode du doute, à la vérité des choses. En revanche, la confusion dont est porteuse sa représentation du monde renvoie l'esprit à lui-même et à sa propre méconnaissance : couleurs et qualités au beau milieu des figures et des mouvements qu'il a sous les yeux. Il voit les unes et les autres et ainsi, il doit effacer une part de ce qu'il voit, cette part qui renvoie à lui-même, pour accéder aux propriétés des choses.

Mais cette part même lui parle du monde. S'il se retire de la scène, il peut en faire l'analyse. Car elle comprend en elle, nous dit le philosophe, davantage « que ce qui paraît manifestement à celui qui la considère comme il faut »³⁸⁵. Sa représentation apparaît ainsi à l'esprit comme un problème, une signification encore mal élucidée, avec des données et des inconnues, et ces dernières nous parlent de quelque chose que nous ne connaissons pas encore, mais que nous pouvons atteindre au moins partiellement. Comme dans une équation de géométrie, il y en a davantage que ce qui y paraît : de cette signification, un esprit attentif et méthodique peut conduire pas à pas l'analyse, comprendre de quoi il n'a jamais cessé d'être question, et atteindre ainsi la vérité des choses. Entre la figure et la couleur, il y a la différence de ce qui existe dans les choses à ce qui n'est que dans l'esprit. Mais les couleurs demeurent cependant connaissance des choses, une connaissance qui ne me donne pas son objet, mais n'en est pas moins une manière de m'en dire quelque chose³⁸⁶. Par elles, je peux apprendre qu'il existe, et savoir qu'elles « sont diverses selon les diversités qui se rencontrent dans les mouvements qui passent de tous les endroits de notre corps jusque à l'endroit du

383 *Ibid.*

384 *Ibid.*, p. 239-240.

385 Dans l'article 46 de la première partie des *Principes*, Descartes définit la perception distincte, opposée de la perception confuse, comme « celle qui ne comprend en soi que ce qui paraît manifestement à celui qui la considère comme il faut » (AT, IX).

386 Il s'agit bien entre figure et couleur de deux manières de connaître les choses, comme le précise l'article 69 de la première partie des *Principes* : « Il est certain que nous connaissons tout autrement [dans un corps] cette propriété qui est cause que nous disons qu'il est figuré, que celle qui fait qu'il nous semble coloré » (*Ibid.*).

cerveau auquel [l'âme] est étroitement jointe et unie »³⁸⁷. Je peux, comme dans le premier discours de la *Dioptrique* forger des hypothèses sur la nature de cette diversité dans les choses que je ne vois pas³⁸⁸.

Le narrateur de l'histoire du monde désormais ne se tient plus entre deux mondes qu'il s'agit de faire communiquer, le monde de ses idées et celui des choses, appelé à répondre de la manière dont les premières peuvent naître à partir des secondes, et de l'homologie qui demeure entre les deux. Il n'est plus le vecteur d'une connivence et d'une communauté en réalité impossible. Il n'y a plus pour lui qu'un seul récit qui ouvre sur une unique scène, en laquelle une part, celle des figures, dit ce qui arrive dans le monde, et une autre, couleurs et qualités, parle de celui qui raconte. C'est à partir de cette scène que le monde de la physique peut être intégralement raconté. Cette nouvelle forme d'inclusion de la voix narratrice dans l'histoire fait alors disparaître les présupposés des théories médiévales de la perception encore à l'horizon d'une pensée galiléenne qui, au fond, ne s'intéressait guère à ces questions. Ce n'est pas parce qu'il y a une communauté entre les perceptions et les choses que les premières nous font connaître les secondes. Entre les deux, il n'y a pas une forme ou une espèce qui conserverait quelque chose de l'une dans l'autre. Connaître, ce n'est plus accorder l'idée à la chose sous la condition d'une adéquation fondamentale. Le dualisme cartésien ne conduit en rien à l'idée de deux scènes à mettre en rapport, celle des idées et celles des choses. Il se libère bien au contraire de cette pensée. Il affirme qu'il n'y a pas de lieu pour juxtaposer ces deux scènes. Connaître les choses à partir des idées, ce n'est pas passer des secondes aux premières, mais c'est élucider ce qu'il y a dans les idées mêmes, cette signification embrouillée que l'idée sensible constitue³⁸⁹.

Il n'en va pas autrement dans l'équation cartésienne. Descartes abandonne l'idée que la résolution d'une équation revient à faire coexister deux scènes : celle du mathématicien qui pose sa question, et celle des objets géométriques où ont lieu les constructions du géomètre. L'équation comme question mêle le distinct et le confus, les données du problème et l'inconnue, et c'est en cette unique scène que le mathématicien avance tout au long de sa résolution, jusqu'à la solution qui lui donne ses objets géométriques. Et s'il lui est loisible d'avancer ainsi, c'est parce que sa propre ignorance, la confusion première de ce discours de l'équation qui ne lui donne pas tout à fait ses objets, appartient désormais à l'objet même de son savoir, et que c'est avec elle qu'il travaille. Mais par là, sa propre voix devient transparente. Elle ne peut être un objet de son discours. Le mathématicien travaille à réduire la confusion résiduelle de sa parole. Ce qu'il exprime d'une manière, il peut le faire d'une autre en développant et en mettant en ordre ce qui demeurerait embrouillé. Mais il n'a ainsi pas de place à partir de laquelle il pourrait prendre pour objet cette parole qui est la sienne, et la faire apparaître dans sa matérialité en un lieu où il pourrait interroger le rapport qu'elle entretient avec ses objets. Elle n'est pas un personnage de son histoire, et ne le redeviendra qu'au XIXe siècle avec Cauchy et la refonte moderne de l'Analyse.

Les mathématiques de l'âge classique jusqu'au début du XIXe siècle s'appuieront sur cette mise en récit. Sur le chemin qui va de Descartes à Euler et conduit de la géométrie des

³⁸⁷*Principes*, I-71.

³⁸⁸On sait que Descartes propose dans ce premier discours, afin de donner une idée de la nature mécanique de la lumière, trois comparaisons. La troisième imagine une balle lancée depuis la source lumineuse, et rebondissant du corps objet de la vision jusqu'à l'œil où elle vient stimuler le nerf optique. Il est alors permis d'imaginer que ce qui produit la sensation de couleur est la rotation imprimée à la balle par le corps sur lequel elle rebondit, à la manière des balles que l'on frise dans le jeu de paume. C'est cette diversité de mouvements qui s'exprime par la diversité des couleurs.

³⁸⁹Dans un article de 2016, j'examine la manière dont le philosophe anglais du XVIIe siècle John Locke, à l'origine d'une tout autre tradition philosophique, celle de l'empirisme, pose ce problème de la nature des idées provenant des sens. Malgré une conception très différente de la confusion dans l'idée, on retrouve dans la philosophie lockienne la pensée que ce n'est pas en mettant en relation nos idées et le monde extérieur, mais en déterminant ce qui est en elles, que nous parvenons à connaître ce que nous pouvons savoir du monde. Voir Lucien Vinciguerra, « Que signifient nos perceptions ? Locke, l'anamorphose et le miroir », *Methodos* [En ligne], 16 | 2016. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/4616>.

proportions à l'Analyse de l'infini, elles rencontreront la pensée aveugle, et l'efficace de ses transformations qui expriment les rapports de choses maintenues néanmoins dans l'obscurité ; mais nulle part la pensée opaque, et son dépôt au milieu des choses du savoir. Les limitations imposées par la *Géométrie* de Descartes, l'exigence de finitude comme condition de l'atteinte d'un objet véritable, seront peu à peu levées. Le calcul infinitésimal, les séries infinies, se répandront partout dans le savoir, jusqu'à la crise de la fin du XVIIIe siècle. Mais cette voix qui parle demeurera jusque là inchangée. Le lieu de cette voix, c'est l'*épistémè*.

Annexe : et après ?

Balzac donne au projet de la *Comédie humaine* un objectif scientifique : construire une science naturelle de la société. Mais c'est dans une réflexion sur les limites de l'ordre classique de la science que l'écrivain affirme la nécessité de confier à la littérature et à l'espace de la fiction cette tâche que la science ne peut en vérité réaliser elle-même. Dans les célèbres et souvent commentées premières pages de l'Avant-propos de la *Comédie humaine*, écrit en 1842, Balzac pose le problème dans les termes suivants : il s'agit de faire pour les espèces sociales ce que les sciences naturelles ont, dans les décennies précédentes, accompli pour les espèces zoologiques.

La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variété en zoologie. Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'état, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera de tous temps des Espèces sociales comme il existe des Espèces zoologiques³⁹⁰.

La tâche de la littérature est donc celle du naturaliste : ordonner et représenter les différences dans le fil d'une histoire, naturelle et sociale : faire le tableau des différences entre les hommes, classer. La connaissance des espèces sociales sera consignée dans un livre, qui représentera tout ce que le savoir retient de l'ordre des hommes, de même que les naturalistes, et Buffon en particulier, ont su écrire « un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie »³⁹¹. La littérature semble alors se tenir au bout de la science naturelle, poursuivant la division au-delà de l'espèce, dans la Culture et l'organisation des rapports entre les hommes, espèce parmi d'autres, pour atteindre des différences infra-spécifiques. Entre la science naturelle et son projet littéraire, Balzac reconnaît donc une profonde similitude : même démarche, même ordre ou même ampleur.

Mais alors, pourquoi faire appel aux puissances de la fiction ? Pourquoi la littérature ? Pourquoi la poursuite de ce jeu nous fait-elle sortir de la forme scientifique du savoir ? En vérité, la réponse à cette question relève d'une analyse de la structure de la représentation scientifique, qui conduit Balzac à faire le constat de l'impuissance de la science face à une représentation de la Société.

« Représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie » suppose que le savoir présent dans le livre porte en lui la raison de ce qui le prolonge. Si dans un volume nécessairement fini peuvent se retrouver toutes les différences qui partagent les êtres, c'est qu'il n'est pas seulement le tableau immobile des êtres. Des visages et des scènes qu'il évoque, des traits qu'il fait apparaître entre telle ou telle espèce animale, il doit savoir nous donner de quoi faire surgir d'autres différences. Un traité de zoologie, c'est un ensemble d'énoncés sur les êtres vivants, mais c'est aussi l'énoncé de son propre mode d'emploi : en même temps que ce qu'il dit, il nous donne de quoi aller au-delà. Des tables qu'il aura dressées, des différences qu'il

390 Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine. I, Études de mœurs: Scènes de la vie privée.*, Paris, France, Gallimard, 1976, p. 8.

391 *Ibid.*

aura marquées, nous saurons alors aller vers d'autres phrases, en suivant des règles qu'il nous aura en même temps prescrites : régime de l'implicite. Une classification immobile, qui ne se donnerait pas ce régime du virtuel, serait une parodie dérisoire de science³⁹².

Ces règles, l'époque classique les a sans doute découvertes dans la continuité et l'homogénéité de la représentation. La variété du monde animal se déroulait dans un grand tableau où les phrases trouvaient leur raison : les séries de caractères des plantes, les classifications animales, des grands embranchements aux plus minuscules espèces, s'appuyaient sur un continuum où toutes les différences, se résorbant peu à peu, témoignaient d'une grande trame ininterrompue où venaient se tracer les partages³⁹³. Adossé à ce grand tissu, l'ordre fini des livres et des traités faisait briller l'infini, si bien que le naturaliste, dans la finitude de ses ouvrages, accédait à la totalité de l'ordre. Livres-tableaux, machines à voir.

Balzac connaît et invoque cette homogénéité de l'ordre. Dans l'Avant-propos, il cite les grands naturalistes classiques. Il interroge autour de l'ordre des espèces les « sciences dans leurs relations avec l'infini », « les molécules organiques » de Buffon et « l'emboîtement des parties similaires » de Charles Bonnet. Il déchiffre dans les polémiques de Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, ses contemporains, l'effet naturel de cette interrogation sur la continuité des espèces, prenant partie, dans la controverse entre les deux hommes, pour le principe d'unité de composition de Geoffroy. Les différences entre les espèces sont les effets de variations organisées, dans leur dispersion visible, autour d'un système unique de fonctions vitales : système fondamental de différences dont les différents états constituent la variété des vivants, grand fonctionnement organique où puisent les différences de formes :

Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les Espèces Zoologiques résultent de ces différences.³⁹⁴

Le principe de continuité fait des classifications naturelles autre chose que des nomenclatures : non pas des tables immobiles, mais des séries recelant toujours, en leurs plis, au-delà des choses dites, d'autres différences que le langage sait mettre au jour. Mais de ce dispositif, Balzac montre en même temps la condition silencieuse : un théâtre pacifié où est en jeu, dans la scène de la Nature, l'ordre de ce qui se voit et de ce qui se dit :

La Nature a posé, pour les variétés animales, des bornes où la Société ne devait pas se tenir. Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. Il peut y avoir des êtres parfaitement dissemblables dans un ménage. La femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince, et souvent celle d'un prince ne vaut pas celle d'un artiste³⁹⁵.

Entre le lion et la lionne, il y avait à peine quelques phrases. Peu de mots séparaient l'un et l'autre, dans un ordre qui était de langage autant que de vie : l'histoire de la lionne s'appuyait

392. Dans la *Peau de chagrin* Balzac mettra en scène, sous le visage du naturaliste Lavrille, la figure caricaturale d'une science qui serait seulement une nomenclature. Devant la peau, l'homme ne saura rien percer de son secret, car il est celui pour qui toute la diversité des espèces est alignée dans un ordre de hasard. À Raphaël, il parlera de la robe de l'onagre, d'où vient la peau ; de la structure de son œil, du courage de sa course ; des légendes, du prix, et de l'origine du nom : tout un débarras de vérités immobiles. Monsieur Lavrille, chez lui, élève des canards et rêve d'une nouvelle espèce qui porterait son nom : le canard Lavrille, rejeton d'une oie rieuse et d'un canard siffleur huppé, qui, en combinant deux différences, ajouterait au divers des espèces. Ainsi va la science : « Il remportait de cette visite, sans le savoir, toute la science humaine : une nomenclature ! Ce bonhomme ressemblait à Sancho Pança racontant à Don Quichotte l'histoire des chèvres, il s'amusait à compter de animaux et à les numéroter. Arrivé au bord de la tombe, il connaissait à peine une infime fraction des incommensurables nombres du grand troupeau jeté par Dieu dans l'océan du monde, dans un but ignoré », Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, Paris, France, Gallimard, 1974, p. 296. Dans l'Avant-propos de 1842, Balzac reproche aux anciennes peintures de la Société de n'être elles-mêmes que des nomenclatures : « les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées histoires ».

393. Sur ce statut de la chaîne continue des espèces, cf. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, citée., p. 158-170.

394 Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine. I, Études de mœurs*, citée., p. 8.

395 *Ibid.*

sur celle de son mâle comme le semblable sur le semblable, et les mots nouveaux sur les anciens. Si bien que le langage se glissait dans le détail des vies en gardant l'assurance que, derrière lui, les phrases dites naguère tenaient encore, béquilles dressées pour les nouvelles : condition d'un discours fini dans un monde infiniment divers. Mais dans la Société s'éparpille l'homogénéité de l'ordre. Le semblable ouvre sur le dissemblable. Le socle des grandes continuités se défait et s'emmêle. Voilà le marchand, et son histoire. Voilà sa femme, et tout est à refaire. Mais alors, ce qui se dénoue dans l'espace social, c'est la possibilité de porter son discours au-delà de ce qu'il énonce en ses lignes. En sautant de la Nature à la Société, on n'a pas seulement accompagné en deçà de l'espèce l'approche du langage dans le détail du visible. On a bousculé sa disposition face aux êtres, et l'ordre où s'appuyait cette avancée.

Premier obstacle à une science naturelle de la société, donc, la rupture de l'ordre, dans une déchirure qui affecte en même temps les parentés visibles des êtres et le régime du langage. Mais Balzac poursuit son analyse. La Société, dit-il, est principe de confusion et de brouillage : les partages se défont, toute délimitation est transitoire, le même accède à l'autre, le petit employé se fait ministre, l'épicier pair de France. Il faut rendre compte de ces hasards. Or, à cela, Balzac donne une réponse claire : si les ordres sociaux ne cessent de sortir de leurs bornes, c'est, explique-t-il, que la Société est travaillée de l'intérieur par une dramatisation immanente où se tient la raison du désordre :

Entre les animaux, il y a peu de drames, la confusion ne s'y met guère. Ils courent sus les uns aux autres, voilà tout (...). L'animal a peu de mobilier, il n'a ni art ni science ; tandis que l'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses mœurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il s'approprie à ses besoins³⁹⁶.

Là encore, Balzac interroge le régime de la représentation. La vie de l'animal peut se dire en un livre qui le peint comme un tableau vivant parce qu'elle est elle-même hors de toute mise en scène. Il n'est pas lui-même représentation. Il y a dans le monde animal bien des ruses et bien des travestissements, mais ceux-ci n'affectent pas la description du naturaliste, car elle lui laisse l'assurance que les caractères qu'il fait apparaître, les traits qu'il déplie dans son discours, d'une série à l'autre, de la variété des espèces aux grands embranchements, de la différence la plus infime à la plus générale, ne sont pas eux-mêmes représentation d'une autre scène. Or l'homme, dans la confusion de l'espace social, porte le jeu de la représentation partout autour de lui. Il mêle ce qui l'entoure et ce qui le raconte, parce qu'il se représente lui-même dans ses alentours, en même temps qu'il est image de ses semblables. Il dresse autour de lui un texte où déjà se lit son histoire, brouillant les ordres. « La vie même est notre vêtement », écrit Balzac, ce qui veut dire qu'elle n'est pas au cœur de celui qui vit, qu'elle ne définit aucune essence ou aucune nature, mais qu'elle court à la surface, image éclat ou miroir. Elle est à lire en ce qu'elle donne à voir. Ce qui fait vaciller alors la représentation, ce n'est plus la déchirure de la grande trame continue où s'appuyait la série discrète des phrases, c'est la possibilité de partager, dans le face-à-face des mots et des choses, l'ordre qui représente et le tableau qu'on représente.

C'est pourtant la tâche de la littérature. Balzac remarque ainsi, dans un hommage à Walter Scott :

N'est-il pas véritablement plus difficile de faire concurrence à l'État-Civil avec Daphnis et Chloé, Roland, Amadis, Panurge, Don Quichotte, Manon Lescault, Clarisse, Lovelace, Robinson Crusoë, Gilblas, Ossian, Julie d'Étanges, mon oncle Tobie, Werther, René, Corinne, Adolphe, Paul et Virginie, Jeanie Dean, Claverhouse, Ivanhoé, Manfred, Mignon, que de mettre en ordre les faits à peu près les mêmes de toutes les nations, de rechercher l'esprit de lois tombées en désuétude, de rédiger des théories qui égarent les peuples, ou comme certains métaphysiciens, d'expliquer ce qui est. D'abord presque toujours ces personnages, dont l'existence devient plus longue, plus authentique que celle des générations au milieu desquelles

on les fait naître, ne vivent qu'à la condition d'être une grande image du présent. Conçus dans les entrailles de leur siècle, tout le cœur humain se remue sous leur enveloppe, il s'y cache souvent toute une philosophie³⁹⁷.

Le texte est plus complexe qu'il n'y paraît. Il ne se contente évidemment pas de dire que les personnages de roman expriment leur temps. Il enchevêtre différents niveaux de fiction. Il y a le rêve de vérité dans l'État Civil : l'archive des noms vivants, l'alphabet où se répartissent les êtres. Tableau sans mouvement, qui ne permet pas d'aller au-delà de lui-même, simple nomenclature. Il y a ensuite la recherche d'un discours qui trouverait la loi sous ces tableaux et dirait le sens et les passages : qui dirait comment aller de ce nom à cet autre, et lequel viendra un jour se glisser parmi eux, qui dirait ce qui les domine et ce qui les règle. Une science naturelle de l'état civil, peut-être, qui rendrait ce dernier inutile et se substituerait à lui en s'essayant à « mettre en ordre les faits », « rechercher l'esprit de lois », « expliquer ce qui est », faire apparaître alors le régime d'explicitation des différences. Puis il y a le foisonnement des créatures de roman, les personnages de la fiction littéraire. À ces créatures, Balzac accorde une présence énigmatique. Ce sont des Types, qui rassemblent sous leurs traits une face de la vie. Ils la donnent à déchiffrer en eux-mêmes. Ils portent en ce sens un pouvoir de représentation qui n'est pas différent de celui que le naturaliste accorde à ses Espèces. Mais ce pouvoir, ils le tiennent désormais de leur être de fiction. Le lion du naturaliste rassemblait ce que des êtres avaient en commun sous l'unité de l'Espèce. Le personnage de fiction fonctionne quant à lui comme miroir ou représentation à l'intérieur du spectacle, comme si désormais la représentation s'était enfoncée au milieu de la scène, dans une profondeur où courent les images et qui les engrosse d'elles-mêmes. Si bien qu'à prendre garde au détail du texte, l'analyse balzacienne met en œuvre une structure topologiquement énigmatique : ces êtres de fiction appartiennent au présent qu'ils représentent ; ils sont, nous dit Balzac dans les entrailles de ce présent ; mais en même temps le présent est en eux, plus présent que tout présent, ils en sont comme l'enveloppe grouillante, comme si c'était lui qui soudain s'agitait dans leurs entrailles, et qu'ils expriment. Ils portent ainsi en eux ce à quoi ils appartiennent, dans une sorte d'invagination paradoxale constitutive de leur identité et de leur pouvoir de représentation : ce qui est à l'intérieur est l'enveloppe, ce qui est inclus recèle en lui ce qui le contient. Réversion du dedans et du dehors en laquelle se donne, ici, le nouvel ordre de la représentation.

La littérature doit s'avancer vers cette confusion : son histoire sociale n'est plus le spectacle d'un regard qui maîtrise son lieu, elle est là, déjà écrite, il reste à arracher des pages au tourbillon : le grand mouvement de la société, dans la torsion qui le travaille, est déjà écriture. Alors, au plus loin désormais de l'espace de la science naturelle (juxtaposition ordonnée de la diversité des vivants) le romancier se fait secrétaire : il est celui qui ramasse, classe et copie un matériau qui est déjà représentation. Il ne représente pas, il prend la représentation déjà présente en ce qu'elle représente : « la société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire »³⁹⁸.

Or, c'est bien par un semblable constat de confusion que Balzac entame son œuvre de romancier, en mettant en scène un semblable effondrement initial de la trame continue du discours et un brouillage du face-à-face de la représentation. La *Peau de chagrin* est, avec le *Dernier Chouan*, le premier roman que Balzac signe de son nom, une dizaine d'années avant la publication de l'avant-propos à la *Comédie humaine*. Or, on peut y découvrir le tableau de ce même ordre classique qu'il décrira dans l'avant-propos, celui que revendiquent les sciences naturelles, mais figuré en son épuisement, miné par le désordre et dans l'incapacité de se clore, comme s'il avait perdu le pouvoir de soutenir lui-même les figures de sa représentation. La *Peau de chagrin* peut ainsi être lue comme une tentative pour inventer ce qui deviendra la

397 *Ibid.*, p. 10.

398 *Ibid.*, p. 11.

littérature moderne à partir du constat de l'épuisement et de la déliaison des procédés qui tenaient ensemble les éléments de la mise en récit classique. On peut ainsi y lire, en clair, à cet instant où une figure du savoir s'efface et où une autre vient à sa place, les règles du régime général des êtres qui seront celles du monde de la *Comédie humaine* : le lieu, invisible à l'intérieur de son espace propre, en lequel elle a puisé la forme de ses identités, l'ouverture de son monde imaginaire, l'identité de ses héros et l'ordre silencieux de son langage. Au moment où Balzac doit s'arracher aux formes classiques de la clôture romanesque, au moment où il met en place les identités de la *Comédie humaine* (dans un roman qui est pour une grande part le roman de l'identité), il donne à voir le socle sur lequel la science des espèces sociales appuiera silencieusement ses figures à venir.

De là la forme énigmatique de l'ouvrage. Le roman ne commence pas par ces descriptions en lesquelles Balzac, dans les premières pages de ses livres, construit le cadre ou la tableau d'une histoire. Les descriptions balzaciennes viennent d'abord cerner des identités : choses, personnages, qui composent l'univers du roman. Si, comme il l'affirmait tout à l'heure dans l'Avant-propos, le mobilier est déjà représentation, la description de l'appartement, de la façade de la maison, des rideaux, des tables, de l'ordre des couverts et des vêtements, est comme le miroir de tous les visages à venir qui, avant de paraître, s'y représentent déjà. De sorte qu'avant de commencer l'histoire s'exprime toujours un peu en ces figures immobiles : le roman ne déploie les identités, les désirs, les tensions, les drames, qu'en les donnant à voir une première fois enveloppés dans l'espace ordinaire du mobilier : histoire répétée avant d'être dite, répétition première qui précède et ordonne toutes les présences à venir. C'est peut-être ce dédoublement initial de la représentation qui est pour Balzac l'espace nécessaire du roman. Le mobilier est ainsi au roman balzacien ce qu'était la scène de l'Antiquité grecque pour le théâtre de Corneille : un espace indécidable à la fois source et socle de toutes les histoires, et fiction déjà écrite, espace mêlé du vrai et du faux. Dans la *Peau de chagrin*, rien de semblable. Les premières pages du livre tournent autour d'un personnage dont Balzac a délibérément effacé les contours et tout rapport à un passé qui nous permettrait de l'identifier. Nous ignorons pendant plus de quarante pages le nom et l'identité du personnage principal. Il est « l'inconnu », « le jeune homme », parfois le « jeune fou ». Sur le point de se donner la mort, il pénètre dans un magasin, attiré par un jeune commis. Puis, à l'intérieur de ce magasin, le récit balzacien s'égaré dans une multitude de descriptions sans rapport véritable avec l'histoire qui va être racontée. Les premières pages semblent ainsi mettre en scène la dissolution des identités et de tout cadre pour une histoire.

Le magasin, dont la description occupe près d'une vingtaine de pages, apparaît au ras de lui-même comme un empilement de meubles. Le roman commence, là encore, par le spectacle du mobilier. Et comme dans l'Avant-propos, ces meubles représentent des vies et des drames. Mais tout se passe comme si le spectacle se tenait ici en deçà de la règle de la représentation balzacienne. Les scènes que Balzac fait apparaître à partir de ces meubles semblent nous rejeter au dehors du roman plutôt que de nous en figurer le cadre, en laissant proliférer, dans une multitude de tableaux, des fragments chaotiques d'histoires qui perdent tout lien avec la trame romanesque. Ce sont Rome, l'Égypte, la Grèce ancienne, « les orgies des Borgia », les « conquêtes d'Alexandre », les « massacres de Pizarre », etc. La puissance expressive du mobilier semble alors fonctionner à vide, dans un vide qui répond peut-être à l'absence d'identité du personnage qui le regarde. Le roman en son origine n'y retrouve pas son propre reflet. Si bien que toute la première partie du roman se tient dans une sorte de temporalité hors histoire, comme si rien n'avait encore commencé. Le point de départ véritable du roman, c'est sans doute l'instant précis où le jeune inconnu, après l'errance dans le magasin, rencontre le vieux marchand, et reçoit de lui la peau de chagrin : à ce moment-là seulement l'homme est nommé³⁹⁹, et nous apprenons son passé. Mais alors, auparavant, que se passe-t-il ? Pourquoi

399. Raphaël, en possession de la peau, sort du magasin. Il rencontre trois camarades : « Eh ! C'est Raphaël ! ». Puis il raconte son histoire passée avec Fœdora.

des descriptions qui ne donnent rien à voir de l'histoire ? Pourquoi cette sorte d'emballage à vide, durant près de quarante pages, de l'espace de la représentation romanesque ?

Étrange magasin : ce qui est donné à l'intérieur, c'est plus que l'étalage d'un marchand ; c'est, écrit Balzac, « un tableau confus dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient » : des crocodiles, des singes, mais aussi Madame Dubarry, l'empereur Auguste, une machine pneumatique, etc. : « Tous les pays de la terre semblaient avoir apporté là quelque débris de leur science, un échantillon de leur art. C'était une espèce de fumier philosophique auquel rien ne manquait ». Ce que nous avons alors sous les yeux c'est, en désordre, le tableau de tout ce qui peut se voir : tableau qui est comme une immense leçon de choses dont les pages se seraient emmêlées, au mépris de toute taxinomie :

Ces monstrueux tableaux étaient encore assujettis à mille accidents de lumière par la bizarrerie d'une multitude de reflets dus à la confusion des nuances, à la brusque opposition des jours et des noirs. L'oreille croyait entendre des cris interrompus, l'esprit saisir des drames inachevés, l'œil apercevoir des lueurs mal étouffées. Enfin une poussière obstinée avait jeté son léger voile sur tous ces objets, dont les angles multipliés et les sinuosités nombreuses produisaient les effets les plus pittoresques. L'inconnu compara d'abord ces trois salles gorgées de civilisations, de cultes, de divinités, de chefs-d'œuvre, de royautés, de débauches, de raison et de folie, à un miroir plein de facettes dont chacune représentait un monde. (...) Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui composait un poème sans fin. Formes, couleurs, pensées, tout revivait là. Mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devait achever les croquis du grand peintre qui avait fait cette immense palette où les innombrables accidents de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain⁴⁰⁰.

Les meubles du magasin retiennent encore en eux leurs puissances de représentation. Mais ce qu'ils donnent à voir, ce n'est pas l'espace du roman de la *Peau*, fixant une fois pour toutes l'intériorité close d'un monde imaginaire et de ses figures à venir. C'est une totalité ouverte, chaotique, où semblent se mêler les fragments de tous les mondes possibles. En même temps, ces mondes sont incomplets : ce sont des « cris interrompus », des « drames inachevés », « angles multipliés et sinuosités nombreuses ». Les descriptions demeurent impuissantes à nous faire accéder à la clôture véritable d'un monde possible : « rien de complet ne s'offrait à l'âme ».

Or, l'impossibilité de la clôture se double d'une confusion dans l'ordre du langage et du visible, des mots et des choses. Si le poète doit achever les esquisses du peintre, c'est que le monde qui nous est présenté ne se soutient pas de sa seule présence visible. Il y a dans ce qu'on voit des déchirures et des failles que le langage vient combler. Le tableau enchevêtre ainsi la lumière et le langage, le poème et la peinture. Le poète glisse ses mots dans les blancs laissés par le peintre et comble les vides du tableau, au lieu de dire ce qui se voit dans le dédoublement pacifié de la représentation⁴⁰¹. Comme si s'était dénoué, un instant, le face-à-face des mots et des choses et, avec lui, la totalité close des êtres, à partir de laquelle le romancier écrit ses histoires. Surgit alors une scène qui est en même temps l'enchevêtrement de tous les romans, le livre embrouillé de tous les livres (mais ce ne sont que des livres fragmentaires, comme si les pages s'étaient emmêlées), et le tableau de tous les mondes (mais ces mondes sont inachevés, sans présence autre que monstrueuse, en désordre, « miroir plein de facettes »). Balzac multiplie les métaphores qui mêlent dans un même tableau le langage et le visible, le théâtre et le livre : « l'oreille croyait entendre des cris interrompus, l'esprit saisir des drames inachevés, l'œil percevoir des lueurs mal étouffées ».

La littérature romanesque appuyait ses énoncés sur les règles qui les font désigner, au-delà des figures nommées, l'espace ordonné d'un monde imaginaire. Mais ici pourquoi ce désordre ? Pourquoi cela ? Pourquoi la mise en scène dans le roman et avant qu'il commence

400 Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, cité., p. 39.

401. Que le langage doive achever le tableau du peintre, c'était déjà tout à l'heure l'exigence prescrite à Balzac aux sciences naturelles : « quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ».

de ce débordement du visible, qui ouvre l'œuvre sur le tableau monstrueux de toutes les histoires possibles, et défait les identités et l'espace clos du roman ? Comme si, durant les premières pages du récit, le langage se déployait en deçà de cette possibilité romanesque. Où sommes-nous alors ? Et n'y a-t-il pas en ce lieu un espace où, peut-être, la littérature, en amont d'elle-même, tenterait d'énoncer ce qui la rend possible ?

Le roman de Balzac a peut-être sa naissance dans le renversement d'une petite fable classique. Leibniz, dans les dernières pages de sa *Théodicée*, imaginait un spectacle où serait représenté, comme dans un immense tableau, l'espace de tous les mondes possibles. C'était l'histoire d'une pyramide merveilleuse. En chacun de ses appartements, « et comme en une représentation de théâtre », était donné à voir d'un coup d'œil un de ces mondes. Voilà, ici une vie pour le nommé Sextus : il achète un petit jardin, trouve un trésor. Voilà, tout en haut de la pyramide, dans un autre monde, une autre vie du même : il devient roi de Rome, parjure, misérable. Or, dans sa mise en scène, Leibniz mettait en œuvre en même temps tout un dispositif, réglant dans le spectacle le rapport du spectacle au langage qui le désigne. À l'intérieur de chaque appartement, il y avait, dans un petit coin du tableau, redoublant et ordonnant en même temps la scène représentée, un livre où se trouvait écrite l'histoire du monde donné en spectacle.

Il y avait un grand volume d'écriture dans cet appartement ; Théodore ne put s'empêcher de demander ce que cela voulait dire. C'est l'histoire de ce monde où nous sommes maintenant en visite, lui dit la déesse : c'est le livre de ses destinées. Vous avez vu un nombre sur le front de Sextus, cherchez dans ce livre l'endroit qu'il marque. Théodore le chercha, et y trouva l'histoire de Sextus plus ample que celle qu'il avait vue en abrégé. Mettez le doigt sur la ligne qu'il vous plaira, lui dit Pallas, et vous verrez représenté dans tout son détail ce que la ligne marque en gros⁴⁰².

Le livre s'entrelace avec le théâtre, le visible avec le langage. Mais le tableau leibnizien est bien ordonné. Si je peux aller de la scène représentée au livre qui raconte la scène, c'est que, sur le front du personnage, le numéro de la page du livre est marqué. À partir de là, le livre déplie à l'infini la scène visible des choses, le langage prolonge les tableaux que le théâtre représente ; et du livre ouvert s'échappent toujours de nouvelles scènes, donnant à voir au lecteur « ce que la ligne du livre marque en gros », et nous faisant pénétrer plus avant dans le détail des choses. Il faut à Leibniz tout ce dispositif pour que soit dressé devant nous le spectacle des mondes possibles, si bien que la pyramide apparait en même temps, c'est la condition de sa clôture, comme le roman de tous les romans, l'ensemble de tous les livres qu'on puisse écrire. Sous la condition de ce double enveloppement, les phrases dites ouvrent sur de nouvelles, les scènes finies impliquent l'infini : mondes imaginaires. Le numéro de page marqué sur le front est alors, un peu comme dans l'analyse de Corneille ces événements extraordinaires, tels le crime invraisemblable d'Œdipe, glissés dans la fable et pointant en elle vers un récit antérieur⁴⁰³, la figure en trop dans la représentation où celle-ci trouve son ordre.

Le magasin de la *Peau de chagrin*, c'est la répétition de cette histoire. C'est la pyramide des mondes possibles, le roman où coexiste tout ce qui peut s'écrire et se voir. Mais c'est en même temps la mise en scène de l'effondrement du dispositif qui, dans le récit leibnizien, maintenait en ordre la représentation : toute la machinerie qui nous faisait passer du livre au théâtre et du théâtre au livre sans que soit jamais embrouillé, dans cet entrelacement, le partage des mots et des choses⁴⁰⁴. Reste alors l'immense chaos du voyant, du visible et du langage en lequel

402 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de théodicée: sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, France, Flammarion, 1969, p. 361.

403 Voir le *Discours de la tragédie*, dans Pierre CORNEILLE, *Oeuvres complètes. III*, cité., p. 157. J'ai cité et analysé ce passage à la page 164.

404. Avec elle disparaissent en même temps l'identité de celui qui regarde, et la distance entre le spectacle et le regard. Car l'inconnu appartient aux scènes dressées sous ses yeux. Il ne cesse d'être absorbé en elles : « Il s'accrochait à toutes les joies, saisissait toutes les douleurs, s'emparait de toutes les formules d'existence en éparpillant si généreusement sa vie et ses sentiments sur les simulacres de cette nature plastique et vide que le bruit de ses pas retentissait dans son âme comme

apparaissent les tableaux du magasin, dans l'effritement de l'ordre classique du discours. Et revoilà en même temps la confusion qui était pour Balzac, dans l'Avant-propos, celle de la Société : la représentation classique devenue folle, la science naturelle impossible.

C'est pourquoi la description du magasin de la *Peau de chagrin* s'achève là où l'Avant-propos de la *Comédie humaine* commence : par un éloge du biologiste Cuvier⁴⁰⁵. Singulière digression du narrateur, au moment où le jeune inconnu, attendant le marchand, est laissé un instant seul dans le magasin :

Cuvier n'est-il pas le plus grand poète de notre siècle ? Lord Byron a bien reproduit par des mots quelques agitations morales ; mais notre immortel naturaliste a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebâti comme Cadmus des cités avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de houille, a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammouth. Ces figures se dressent, grandissent et meublent des régions en harmonie avec leurs statures colossales. Il est poète avec des chiffres, il est sublime en posant un zéro près d'un sept. Il réveille le néant sans prononcer de parole artificieusement magique, il fouille une parcelle de gypse, y aperçoit une empreinte et vous crie : voyez ! Soudain les marbres s'animalisent, la mort se vivifie, les mondes se déroulent⁴⁰⁶ !

Miracle du zoologue : à partir de quelques traces fossiles dans le marbre, de quelques os retrouvés dans le sol, Cuvier reconstitue une faune disparue il y a des millénaires, les formes de son existence, l'organisme et ses fonctions, dans un tableau démesuré qui dresse devant le lecteur des intervalles de temps qu'il ne peut concevoir. Mais pourquoi dans le roman ce paragraphe plein d'emphase ? En vérité l'éloge de Cuvier vient répéter les visions du magasin. Il dit au fond la même chose, sur une autre scène : au lieu de l'immensité du magasin, l'espace et le temps géologiques, au lieu des meubles entassés l'empilement des couches sédimentaires. Dans les deux cas, c'est un monde de fragments, coexistence de choses que le hasard semble avoir rassemblées. Nous vivons sur un semblable sol, une terre formée de la cendre d'un passé oublié, restes, traces et marques. Cuvier dresse des mondes où ces traces s'élucident. Mais ces mondes ne sont présents en elles que pour le regard précieux qui les fait parler : ce qu'il y a à voir dans la cendre, un œil savant nous le donne en son discours⁴⁰⁷. Puissances d'une science dont les mirages sont au plus proche de la poésie, de cette poésie qui achevait dans le magasin l'esquisse du peintre, ou de ces pages de Tite Live qui semblaient sourdre d'un buste de pierre sans qu'aucune voix les profère, pour faire vivre autour de lui les fastes oubliés d'une Rome morte⁴⁰⁸. Rigoureusement, la digression balzacienne entrelace à nouveau le dépli du visible et du langage. Et répétant la description du mobilier dans le langage des sciences naturelles⁴⁰⁹, elle donne à voir dans le récit la confusion qui sera, dans l'Avant-propos, celle des Espèces sociales.

Cette confusion est le point d'origine. Mais comment, alors, restaurer la possibilité d'une histoire ? À quelles conditions va-t-on retrouver la clôture d'un monde imaginaire, et l'espace rassurant des identités et des figures d'un discours ? À quelles conditions la littérature est-elle à nouveau possible ?

le son lointain d'un autre monde, comme la rumeur de Paris arrive sur les tours de Notre-Dame » : Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, cité., p. 44.

405. Dans l'Avant-propos cependant, Balzac prend partie pour Geoffroy Saint-Hilaire contre Cuvier.

406 Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, cité., p. 48.

407 Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles, discours préliminaire*, Flammarion, 1992, p. 55 : « La vie a donc souvent été troublée sur cette terre par des événements terribles [...] Ces grands et terribles événements sont clairement empreints partout pour qui sait en lire l'histoire dans leurs mouvements ». Dans les premières lignes de ce *Discours préliminaire*, Cuvier se présente lui-même comme « antiquaire d'une espèce nouvelle ».

408. « La tête de Cicéron évoquait les souvenirs de la Rome libre et lui déroulait les pages de Tite-Live », Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, cité., p. 41. Mais les histoires du passé que fait resurgir le regard de Cuvier font apparaître le présent comme leur tombe. Si bien que le langage du savant donne à voir la mort répandue dans ce présent vivant, elle en fait un immense réseau de marques mortes dont les figures et chiffres au-dessus d'elles viennent dérouler la vie passée.

409. Le mot « meubler », dans l'éloge de Cuvier, ne vient sans doute pas là par hasard. Dans une métaphore qui résonne comme l'envers et la doublure de celle-là, Balzac évoquait, à propos des meubles du magasin, « les ossements de vingt mondes ».

Pour répondre à cette question il faut revenir au point où nous avons laissé tout à l'heure le tableau balzacien de la société : rupture du socle des continuités où les phrases trouvaient leur clôture, rupture du vis-à-vis ordonné de la représentation. Ce qui se défait alors, ce sont les identités et la présence des êtres. Ce qui apparaît à leur place, c'est une ronde de masques, à la manière de la description fameuse, dans les premières lignes de la *Fille aux yeux d'or*, du peuple des rues de Paris :

Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. Paris n'est-il pas un vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes que la mort fauche plus souvent qu'ailleurs et qui renaissent toujours aussi serrés, dont les visages contournés, tordus, rendent par tous les pores l'esprit, les désirs, les poisons dont sont engrossés leurs cerveaux ; non pas des visages mais bien des masques : masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie ; tous exténués, tous empreints des signes ineffaçables d'une haletante avidité. Que veulent-ils ? De l'or, ou du plaisir⁴¹⁰ ?

La défaite de la trame des identités, c'est le tourbillon des masques. Mais à propos de ce tourbillon, Balzac pose une question : quel est le vouloir, le désir, qui le fait ainsi tourner jusqu'à épuisement ? « Que veulent-ils », ces désirants, ces avides ? Or cette question est peut-être ce qui nous fait changer de jeu. Non plus le tableau vivant des êtres, mais la marque sourde, opaque, brûlante, du désir.

Cela, c'est ce que Balzac appelle, dans l'Avant-propos, le moteur : le « moteur social »⁴¹¹, raison du mouvement de la société où l'ordre va enfin se retrouver. Ce moteur, c'est la puissance souterraine, invisible dans la transparence de la représentation, où puisent secrètement les différences visibles des êtres : « le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements ». Sur la nature de ce moteur de la représentation sociale, Balzac, dans l'Avant-propos, ne nous dit pas grand chose. Mais les lignes citées de la *Fille aux yeux d'or* évoquent la figure générale du désir. Et c'est bien sous cette figure qu'est évoquée, dans l'Avant-propos, la place de la *Peau de chagrin* dans l'ensemble de l'œuvre, récit « où la Vie elle-même est peinte aux prises avec le Désir, principe de toute passion »⁴¹². Or, c'est peut-être à la *Peau de chagrin* que revient de mettre en scène, pour une fois parfaitement transparente, la structure de ce moteur condition des identités que la *Comédie humaine* fera tourner. Ce sera, dans le roman, la peau elle-même.

Le moteur, dans la physique du début du XIXe siècle, c'est, au-dessous des rapports visibles des corps, des dépendances manifestes, de l'espace transparent des différences, l'écart fondamental et irréductible où se tient la raison des effets. Dans la science des machines, il est l'origine de la différence de potentiel qui se propage des rouages aux pistons, des chaînes aux tuyères, des câbles et cordes aux lourds balanciers de cuivre, et fait partout briller les effets visibles du travail mécanique. Il est la source des différences. Il témoigne d'une tension première que la machine distribue et dissipe sans jamais la faire disparaître. Il appartient ainsi à cette réorganisation générale du savoir qui, autour des concepts d'énergie, de travail, de puissance, de potentiel, de force, appuie les différences visibles des choses (au plus transparent de la représentation) sur un autre système de différences, invisibles, passant les unes dans les autres, de la chaleur au mécanique, du potentiel au cinétique, et recelant en elles les conditions de détermination des êtres⁴¹³. La matière, disait Helmholtz, c'est l'objet du point

410 Honoré de BALZAC, *Histoire des treize ; Ferragus ; La duchesse de Langeais ; La fille aux yeux d'or*, Paris, France, Presses Pocket, 1992, p. 339.

411 Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine. I, Études de mœurs*, cité., p. 11.

412 *Ibid.*, p. 19.

413. On peut se rapporter à l'œuvre de Lazare Carnot, et en particulier à Lazare CARNOT, *Essai sur les machines en général. Par M. Carnot, Capitaine au Corps du Génie, de l'Académie des sciences, arts & belles-lettres de Dijon, correspondant du musée de Paris*, Dijon, France, Defay, MDCCLXXXVI. Voir aussi le beau livre de Jean-Pierre SÉRIS, *Machine et communication: du théâtre des machines à la mécanique industrielle*, Paris, France, Librairie philosophique J. Vrin,

de vue de son existence ; la force, c'est l'objet du point de vue de la différence⁴¹⁴. Scission fondamentale au début du XIXe siècle, dans un monde voué alors à la finitude et à l'épuisement.

Cette figure nouvelle du savoir, elle porte ses effets dans la littérature. Elle appartient au même sol. Dans la physique, elle règle le régime des choses. Dans la littérature, elle rend possible la constitution des identités et des êtres, et le tableau d'un monde imaginaire.

C'est cela que raconte la *Peau*. L'inconnu, au terme du long parcours dans le magasin, rencontre le vieux marchand. Celui-ci lui propose une peau d'âne, dotée de pouvoirs merveilleux. La peau réalisera ses désirs. Mais à chacun d'eux elle rétrécira, et lorsqu'elle aura disparu il mourra. Le jeune homme accepte le marché, sort avec la peau. À ce moment-là il croise trois amis, il est nommé, Raphaël. Et tous les vacillements qui affectaient jusqu'alors les identités disparaissent. Les mondes larvaires qui se dressaient dans le magasin, Rome, Tahiti, les Indiens d'Amérique, tous s'effacent définitivement. L'histoire commence. Le monde du roman apparaît. Nous apprenons la relation passée du jeune homme avec la belle Fœdora. Et désormais cette histoire se confondra tout entière avec la fuite de son désir. Roman de la finitude et de l'épuisement.

Qu'est-ce, alors, que la peau de chagrin ? Qu'est-ce que ce petit carré de cuir souple, indestructible, sur lequel aucun autre corps ne semble avoir de prise⁴¹⁵, et qui retient en lui l'identité et le destin du personnage ? La peau est le seul élément de l'histoire qui semble surnaturel. Les événements du roman s'enchaînent dans l'ordre ordinaire des choses, le vraisemblable et le nécessaire. Si bien qu'elle n'appartient peut-être pas tout à fait à l'histoire : figure en trop et cependant visible, comme si, en elle, la représentation débordait. Et pourtant, on dirait bien qu'elle fonctionne comme le marqueur des identités et la condition de possibilité de l'histoire. En vérité elle est précisément le moteur de la représentation, donné à voir, dans ce roman-limite, à l'intérieur de la scène visible dont il est en même temps la condition souterraine.

Ainsi la peau est différence. La figure classique du destin, c'est le livre où est écrite, à l'avance, mon histoire. Le détail de ce que j'ai à vivre, la série des événements, le dépli des différences visibles, tout cela est déjà marqué dans un grand livre. À chaque trait de mon existence, quelques lignes sont consacrées, si bien qu'il y a de part et d'autre, entre la vie et le livre, autant de différences. Le livre du destin, c'est ce tableau transparent des différences écrites. Ici, rien de semblable : sur la peau rien n'est marqué⁴¹⁶ ; elle est opaque, elle ne porte en elle aucune division ni différence. Si elle est la loi de Raphaël, ce n'est pas que soit raconté en elle ce qu'il lui faudra vivre. C'est qu'elle témoigne, dans la succession de ses rétrécissements, de la loi qui régira désormais l'existence de Raphaël, et qu'elle-même va suivre. Elle témoigne de la loi non parce qu'elle l'énonce (dans la transparence de la représentation, ses différences exprimant celles des choses), mais parce qu'elle lui est soumise : la loi de Raphaël est la loi de la peau. Et ce que règle la loi, c'est la série des transformations qui affecte la présence visible de la peau, et lui donne son pouvoir de représentation dans la manière dont elle ne cesse de différer d'elle-même. Raphaël, méticuleusement, en marque à la craie le contour. Et quand, saisi d'horreur comme à la vue de sa propre mort, il voit l'écart infime entre le trait et la limite du cuir, ce qu'il a sous les yeux en cette différence, c'est la loi.

1987.

414 Hermann von HELMHOLTZ, *Über die Erhaltung der Kraft, eine physikalische Abhandlung: vorgetragen in der Sitzung der physikalischen Gesellschaft zu Berlin am 23sten Juli 1847*, Berlin, Allemagne, G. Reimer, 1847. Le livre a été traduit en français en 1869 : Hermann von HELMHOLTZ, *Mémoire sur la conservation de la force ; précédé d'un exposé élémentaire de la Transformation des forces naturelles*, traduit par LOUIS PÉRARD, Paris, France, V. Masson et fils, 1869.

415. Raphaël tentera de la détruire, de l'étendre, de la mettre sous une presse ou dans un acide, sans succès.

416. Au début du roman, elle porte gravée en elle la sentence qui en est comme le mode d'emploi. Mais par la suite, Balzac la dépeint comme une surface parfaitement lisse et inentamable.

Le moteur, c'est la différence qui tient ses pouvoirs de la série des transformations en laquelle elle va être prise. En cette différence invisible se tient la raison des différences visibles des choses. Ici, la peau donne à voir cette différence, loi du roman, loi de l'identité de Raphaël, loi de la représentation, condition de possibilité d'une histoire. Et dans le régime du langage qu'elle met en œuvre, elle retrouve tout le savoir de son siècle, elle appartient au même basculement : les cycles de l'énergie, système général de différences qui règle et domine le tableau des êtres ; les groupes de transformations retenant dans leur pli la raison de l'existence des racines des équations, dans l'algèbre nouvelle de Galois ; l'interrogation ouverte dans la logique au XIXe siècle, avec Boole, sur les conditions de représentation du symbolisme. Le livre du destin où étaient déposées, dépliées, toutes les différences des choses, il était écrit dans le langage ancien de la logique classique : comme chez Leibniz, son langage exprimait, il déroulait les choses à l'infini ; et c'est ce langage qui permettait en même temps les grands tableaux des sciences naturelles et le régime de leur explicitation infinie. La peau de chagrin en son opacité referme une fois pour toutes ces vieilles figures. Comme le signe dans la logique de Boole, elle n'exprime plus la loi des choses, elle suit cette loi comme la sienne et, la suivant, la donne à voir⁴¹⁷. C'est son opacité qui en témoigne, ouvrant ainsi entre la loi et ce qu'elle règle un espacement essentiel. Et dans l'espacement il y a les puissances sourdes du désir, il y a la force qui fait tourner les masques, il y a le point aveugle où le désordre s'évanouit, et où la Société trouve sa vérité. La peau de chagrin est la présence visible de ce creux désormais ouvert. Mais pour le donner à voir il a fallu à Balzac le figurer sous la forme de cet élément en surnombre, autour duquel s'organisent et s'ordonnent toutes les figures nouvelles de la représentation. Moteur invisible rendu visible. Et soudain les mondes se referment, les visages se découpent, les cendres se soulèvent, les tables emmêlées des scènes de la vie sociale s'illuminent et trouvent leur ordre. Le tableau de la société peut désormais être dressé. Le romancier commence enfin son gris labeur de secrétaire.

Et l'histoire de ce roman, dont nous avons si peu parlé ? Et cette femme, Fœdora, dont Balzac nous disait qu'elle était « un spectacle dans le spectacle » ? Ouvrons plutôt la dernière page du livre :

« – Oh ! Fœdora, vous la rencontrerez. Elle était hier aux Bouffons, elle ira ce soir à l'Opéra, elle est partout, c'est, si vous voulez, la Société ».

417. « Puisque les signes représentent les conceptions et les opérations mentales, ils sont soumis aux lois de ces conceptions et de ces opérations » : George BOOLE, *Les lois de la pensée*, cité., p. 42.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS

ALBERTI Leon Battista, *De la peinture (1435)*, traduit par Jean-Louis SCHEFER, Paris, France, Macula, 1992.

ANEAU Barthélemy, *Alector ou Le coq, histoire fabuleuse*, Albi, France, Passage du Nord/Ouest, 2003.

ARNAULD Antoine et NICOLE Pierre, *La Logique ou l'Art de penser , contenant, outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement*, Paris, France, Flammarion, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria OLIVIER, Paris, France, Gallimard, 1987.

BALZAC Honoré de, *Histoire des treize ; Ferragus ; La duchesse de Langeais ; La fille aux yeux d'or*, Paris, France, Presses Pocket, 1992.

BALZAC Honoré de, *La comédie humaine. I, Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, Paris, France, Gallimard, 1976.

BALZAC Honoré de, *La peau de chagrin*, Paris, France, Gallimard, 1974.

BEAULIEU Jean-Philippe, « Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne », *Études françaises*, 1996, vol. 32, n° 1, p. 71.

BEAULIEU Jean-Philippe et DESROSNIERS-BONIN Diane, *Hélisenne de Crenne: l'écriture et ses doubles*, Paris, France, H. Champion, 2004.

BELLEAU Rémi, *Oeuvres poétiques. IV, La Bergerie divisée en une première et seconde journée (1572)*, Paris, France, H. Champion, 2001.

BELLEAU Remy, *La Bergerie de Remy Belleau*, Paris, France, pour G. Gilles, 1572.

BELLEFOREST François de, *La Pastorale amoureuse... ; La Pyrénée*, Saint-Étienne, France, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1980.

BLAY Michel, *Les raisons de l'infini: du monde clos à l'univers mathématique*, Paris, France, Gallimard, 1993.

BODEL Jean, *La Chanson des Saisnes. Tome I*, Genève, Suisse, Librairie Droz, 1989.

BOOLE George, *Les lois de la pensée*, traduit par Souleymane Bachir DIAGNE, Paris, France, Vrin, 1992.

BURY Emmanuel et VAN DER SCHUEREN Éric (dir.), *Charles Sorel polygraphe*, Sainte-Foy, Québec, Canada, les Presses de l'Université Laval, 2006.

CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie*, Paris, France, J. Vrin, 1975.

CARDANO Gerolamo, *Le grand art soit des règles algébriques*, trad. Bordeaux, France, 2006.

CARDANO Gerolamo, *La Métoposcopie*, Paris, France, Aux amateurs de livres, coll. « Les Recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque interuniversitaire de Lille », n° 9, 1990.

CARDANO Gerolamo, *Les livres de Hierome Cardanus medecin milannois, intitules de la subtilité, & subtiles inventions, ensemble les causes occultes, & raisons d'icelles, traduis de latin en françois, par Richard Le Blanc*, Guillaume le Noir, Paris, rue St. Jacques à la Rose blanche couronnée, 1556.

CARNAP Rudolf, *Signification et nécessité: Une recherche en sémantique et en logique modale*, Paris, Gallimard, 1997.

CARNOT Lazare, *Essai sur les machines en général. Par M. Carnot, Capitaine au Corps du Génie, de l'Académie des sciences, arts & belles-lettres de Dijon, correspondant du musée de Paris.*, Dijon, France, Defay, 1786.

CASSIEN, JEAN, *Conférences.*, I-VII, traduit par Eugène PICHÉRY, Paris, France, les Éditions du Cerf, 2008.

CASSIRER Ernst, *Le problème de la connaissance dans la philosophie et la science des temps modernes*, traduit par René FRÉREUX et Thierry LOISEL, Paris, France, les Éditions du Cerf, 2005.

CASSIRER ERNST, *Descartes, Corneille, Christine de Suède*, traduit par Madeleine FRANCÈS et Paul SCHRECKER, Paris, France, J. Vrin, 1997.

CAUCHY Augustin-Louis, *Cours d'analyse de l'École royale polytechnique, première partie. Analyse algébrique*, Imprimerie Royale, Debure frères, 1821.

CÉARD Jean, *La nature et les prodiges: l'insolite au XVIe siècle*, Genève, Suisse, Droz, 1996.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit par Louis VIARDOT, Paris, France, Garnier, 1961.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, Paris, France, Gallimard, 1994.

CIFOLETTI Giovanna, « La question de l'algèbre. Mathématiques et rhétorique des hommes de droit dans la France du XVIe siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1995, vol. 50, n° 6, p. 1385-1416.

CLAVELIN Maurice, *Galilée copernicien: le premier combat, 1610-1616*, Paris, France, A. Michel, 2004.

CLAVELIN Maurice, *La philosophie naturelle de Galilée: essai sur les origines et la formation de la mécanique classique*, Paris, France, Albin Michel, 1996.

CLAVIUS Christophorus, *Algebra Christophori Clavii*,..., Romae, Italie, Apud Bartholomaeum Zannettum, 1608.

COHN Dorrit Claire, *Le propre de la fiction*, traduit par Claude HARY-SCHAEFFER, Paris, France, Éd. du Seuil, 2001.

CORNEILLE Pierre, *Oeuvres complètes. III*, Paris, France, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

CRENNE Hélienne de, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, Saint-Étienne, France, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « La Cité des dames », n° 2, 2005.

DAMISCH Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, France, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1987.

DANTI Egnatio, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole, 1583*, traduit par Pascal DUBOURG GLATIGNY, Paris, France, CNRS éditions, 2003.

DAVIDSON Donald, *Inquiries into truth and interpretation*, Oxford, Etats-Unis, Clarendon press, 1984.

DEBAISIEUX Martine, *Le procès du roman: écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Orléans, France, Paradigme, 2000.

DESARGUES Girard, *Brouillon project d'une Atteinte aux evenemens des rencontres du cone avec un plan, par L.S.G.D.L.*, Paris, France, 1639.

DESARGUES Girard, *Exemple de l'une des manieres universelles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage*, Paris, France, 1636.

DESCARTES René, *Oeuvres, publiées par Charles Adam et Paul Tannery*, Paris, France, J. Vrin, 1996, 11vol.

DESCOMBES Vincent, *La denrée mentale*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1995.

DOLEŽEL Lubomír, *Heterocosmica : fiction and possible worlds*, Baltimore ; London, Etats-Unis, Royaume-Uni, Johns Hopkins University Press, 1998.

DÜRER Albrecht, *Instruction sur la manière de mesurer*, traduit par Jeannine BARDY et Michel VAN PEENE, Paris, France, Flammarion, 1995.

DÜRER Albrecht, *Géométrie*, Paris, France, Ed. du Seuil, coll. « Sources du savoir », 1995.

ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, France, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1992.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem BOUZAHER, Paris, France, Grasset, 1985.

EMMANUEL BOUJU, ALEXANDRE GREEN, GUIOMAR HAUTCEUR, MARIELLE MACÉ (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2007.

EUCLIDE, *Les éléments*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque d'histoire des sciences », 1990.

EULER Leonhard, *Introduction à l'analyse infinitésimale*, traduit par Jean Baptiste LABEY, Paris, France, Chez Barrois, 1796.

FLÉCHEUX Céline, *L'horizon: des traités de perspective au land art*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009.

FORCADEL Pierre, *L'Arithmétique entière et abrégée de Pierre Forcadel*, A Paris, France, Chez Claude Perrier, 1565.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, France, Gallimard, 1990.

FOUCAULT Michel, *Sept propos sur le septième ange*, Saintt Clément la Rivière, France, Fata morgana, 1986.

FOUCAULT Michel, DE DUVE Thierry, SAISON Maryvonne et IMBERT Claude, *La peinture de Manet*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2004.

FREGE Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, France, Seuil, 1971.

FRENICLE Nicolas, *L'Entretien des illustres bergers*, Paris, France, Suisse, H. Champion, coll. « Sources classiques », 1998.

FURETIÈRE Antoine, *Le roman bourgeois*, Paris, France, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

GALILEI Galileo, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, traduit par René FRÉREUX, Paris, France, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2000.

GALILEI Galileo, *Discours et démonstrations mathématiques concernant deux sciences nouvelles*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1995.

GALILEI Galileo, *Le messager des étoiles*, traduit par Fernand HALLYN, Paris, France, Ed. du Seuil, 1992.

GALILEI Galileo, *L'Essayeur*, Paris, France, les Belles lettres, 1979.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction ; précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, *Figures, II*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1979.

GEOFFROI DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, traduit par Laurence MATHEY-MAILLE, Paris, France, les Belles lettres, coll. « La Roue à livres », 1992.

GOMBERVILLE Marin Le Roy de, *La première partie de Polexandre*, A Paris, France, chez Augustin Courbé, 1637.

GOMBROWICZ Witold, *Cosmos*, Paris, France, Éditions Denoël, 1966.

GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, Paris, France, Librairie générale française, 1992.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit par Pierre CADIOT, Paris, France, Éditions du Seuil, 1986.

HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, traduit par Jacques TAMINIAUX et Jean REBOUL, Paris, France, Gallimard, 1988.

HELMHOLTZ Hermann von, *Mémoire sur la conservation de la force ; précédé d'un exposé élémentaire de la transformation des forces naturelles*, traduit par Louis PÉRARD, Paris, France, V. Masson et fils, 1869.

HELMHOLTZ Hermann von, *Über die Erhaltung der Kraft, eine physikalische Abhandlung: vorgetragen in der Sitzung der physikalischen Gesellschaft zu Berlin am 23sten Juli 1847*, Berlin, Allemagne, G. Reimer, 1847.

HILDESHEIMER Wolfgang, *Marbot: eine Biographie*, Frankfurt am Main, Allemagne, Suhrkamp, 1981.

HUET Pierre-Daniel, *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans : édition du tricentenaire, 1669-1969*, Paris, A.G. Nizet, 1971.

IBN AL-HAYTAM al-Ḥasan ibn al-Ḥasan, WITTELO et GÉRARD DE CRÉMONE, *Opticae thesaurus Alhazeni Arabis libri septem: nunc primum editi*, Basileae, Suisse, per Episcopios, 1572, 2 p.

JEAN CASSIEN, *Conférences.*, I-VII, traduit par Eugène PICHERY, Paris, France, les Éditions du Cerf, 2008.

KRIPKE Saul A., *La logique des noms propres*, traduit par Pierre JACOB et François RÉCANATI, Paris, France, Ed. de Minuit, 1995.

LA FAYETTE Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, *La princesse de Clèves*, Paris, France, Librairie générale française, 1973.

LAGRANGE Joseph-Louis, *Théorie des fonctions analytiques, contenant les principes du calcul différentiel, dégagés de toute considération d'infiniment petits ou d'évanouissans, de limites ou de fluxions, et réduits à l'analyse algébrique des quantités finies*, A Paris, France, Imprimerie de la République, 1797.

LANSON Gustave, *Études d'histoire littéraire*, Chartres, France, Honoré Champion, 1929.

LAVOCAT Françoise, « Mimesis, fiction, paradoxes », *Revue Methodos. Savoirs et textes*, 19 mars 2010, n° 10.

LAVOCAT Françoise (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, France, CNRS éd., 2010.

LAVOCAT Françoise, *Arcadies malheureuses: aux origines du roman moderne*, Paris, France, H. Champion, 1998.

LAVOCAT Françoise, VIOT-MURCIA Claude et SALADO Régis (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, France, H. Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », 2007.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Essais de théodicée: sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, France, Flammarion, 1969.

LESTRINGANT Frank, ZINK Michel et PRIGENT Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire: Moyen Âge-XVIe siècle*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2006.

MACHEREY Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, France, PUF, 1990.

MONTAIGNE Michel de, *Les essais*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1992.

ORESME Nicolas, *Questiones super Physicam*, Leiden, Boston, Brill, 2013.

ORESME Nicolas, *Le livre du ciel et du monde*, Madison, Etats-Unis, University of Wisconsin Press, 1968.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique : et autres essais*, traduit par Guy BALLANGÉ, Paris, France, Les éditions de minuit, 1975.

PAVEL Thomas G., *La pensée du roman*, Paris, France, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003.

PAVEL Thomas G., *Univers de la fiction*, Paris, France, Seuil, coll. « Poétique », 1988.

PELETIER Jacques, *L'Algèbre... departie en deus livres*, Lion, France, J. de Tournes, 1554.

PIERO DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture : Ms Parmensis 1576*, traduit par Jean-Pierre LE GOFF, Paris, France, In Medias Res, 1998.

QUINE Willard Van Orman, *Le mot et la chose*, traduit par Joseph DOPP, Paris, France, Flammarion, 1977.

RÉGNIER-BOHLER Danielle et PASTOUREAU Michel (dir.), *La légende arthurienne : le Graal et la Table ronde*, Paris, France, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

RIBÉMONT Bernard (dir.), *Terres médiévales*, Paris, France, Klincksieck, 1993.

RICŒUR Paul, *Temps et récit, tome 3: Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points. Essais », 1991.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO Garci, *Amadis de Gaule*, traduit par Nicolas d'HERBERAY DES ESSARTS, Albi, France, Passage du Nord-Ouest, 2008.

ROMMEVAUX Sabine, CHARRIER-SPIESSER Maryvonne et MASSA ESTEVE María Rosa (dir.), *Pluralité de l'algèbre à la Renaissance*, Paris, France, H. Champion, 2012.

ROUSSEL Raymond, *La vue*, Paris, France, J.J. Pauvert, 1963.

ROY Émile, *La vie et les oeuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674)*, Paris, France, Hachette, 1891.

RYAN Marie-Laure, *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington, Etats-Unis, 1991.

SAN PEDRO Diego de, *La prison d'amour, 1552*, traduit par Guillaume CORROZET, Paris, France, H. Champion, 2007.

SCUDÉRY Georges de, *Ibrahim ou L'illustre Bassa*, Fasano, Italie ; Paris, France, Schena, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Biblioteca della Ricerca. Testi stranieri », 2003.

SCUDÉRY Madeleine de, *Clélie: histoire romaine*, Paris, France, H. Champion, coll. « Sources classiques », 2001.

SCUDÉRY Madeleine de, *Artamène ou le Grand Cyrus*, Genève, Suisse, Slatkine, 1972.

SEARLE John Rogers, *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1982.

SEGRAIS Jean Regnault de, *Les nouvelles françaises ou Les divertissements de la princesse Aurélie, I*, Paris, France, Société des textes français modernes, 1990.

SÉRIS Jean-Pierre, *Machine et communication: du théâtre des machines à la mécanique industrielle*, Paris, France, J. Vrin, 1987.

SOREL Charles, *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits, 1659*, Genève, Suisse, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2006.

SOREL Charles, *Histoire comique de Francion: fac-similé de l'éd. originale de 1623*, Genève, Suisse, 1982.

SOREL Charles, *Histoire comique de Francion, Livres I à VII*, Paris, France, Flammarion, 1979.

SOREL Charles, *Le berger extravagant*, Genève, Suisse, Slatkine Reprints, 1972.

SOREL Charles, *La science universelle de Sorel divisée en IV tomes,...*, Paris, France, Th. Girard, 1668, 4vol.

SOREL Charles, *La bibliotheque françoise, de M. C. Sorel. Ou Le choix et l'examen des liures françois qui traitent de l'eloquence, de la philosophie, de la deuotion, & de la conduite des mœurs; et de ceux qui contiennent des harangues, des lettres, des oeuvres meslées, des histoires, des romans, des poësies, des traductions, & qui ont seruy au progrez de nostre langue. Avec un traité particulier, où se trouue l'ordre, le choix, et l'examen des histoires de France*, Paris, France, Compagnie des libraires du Palais, 1664.

STEVIN Simon et GIRARD Albert, *Les œuvres mathematiques de Simon Stevin de Bruges. Ou sont inserées les Memoires mathematiques, esquelles s'est exercé le tres-haut & tres-illustre prince Maurice de Nassau,...* Le tout reveu, corrigé, & augmenté par Albert Girard samielois, mathematicien, Leyde, Pays-Bas, Bonaventure & Abraham Elsevier, 1634.

STIFEL Michael, *Arithmetica integra. Authore Michaelae Stifelio. Cum praefatione Philippi Melancthonis*, Norimbergae apud Iohan. Petreium. Anno Christi M. D. XLIII, Allemagne, 1544.

TARTAGLIA Niccolò, *Questions et inventions diverses*, traduit par Gérard HAMON et Lucette DEGRYSE, Paris, France, Hermann, 2010.

TERRASSE Michel, POULLE Emmanuel et JACQUART Danielle (dir.), *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen âge: mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*, Genève, Suisse, Librairie Droz, 1994.

UEXKÜLL Jakob von, *Mondes animaux et monde humain: suivi de Théorie de la signification*, traduit par Philippe MULLER, Paris, France, Denoël, 1984.

URFÉ Honoré d', *L'Astrée*, Genève, Suisse, Slatkine reprints, 1966, 5vol.

VIÈTE François, *Principes de cosmographie, tirez d'un manuscrit de Viète, et traduits en français*, Paris, A. Courbé, 1637.

VIÈTE François et VAULÉZARD J.-L., *La nouvelle algèbre ; (précédée de) Introduction en l'art analytique*, Paris, France, Fayard, coll. « Corpus des oeuvres de philosophie en langue française », 1986.

VINCIGUERRA Lucien, *La représentation excessive: Descartes, Leibniz, Locke, Pascal*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

VINCIGUERRA Lucien, *Archéologie de la perspective. Sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2007.

VINCIGUERRA Lucien, *Langage, visibilité, différence: histoire du discours mathématique de l'âge classique au XIXe siècle*, Paris, France, J. Vrin, 1999.

VINCIGUERRA Lucien, « Que signifient nos perceptions ? Locke, l'anamorphose et le miroir », *Methodos* [revue en ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 23 février 2016. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/4616>.

WACE Robert, *Le roman de Brut*, Paris, France, Société des anciens textes français, coll. « Publications de la Société des anciens textes français », 1938, 2vol.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques sur les fondements des mathématiques*, traduit par Marie-Anne LESCOURRET, Paris, France, Gallimard, 1983.

ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985.