

L'art du diagramme

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Peut-on penser l'invention intellectuelle par-delà les partages entre science et littérature ? Existe-t-il un art de l'invention commun à toutes les activités créatrices ? Pour cerner ce moment mystérieux qui détermine l'art de trouver, cet ouvrage propose de remonter vers le stade «diagrammatique » de la pensée, avant qu'elle se matérialise dans des chiffres ou des lettres, pour se faire science ou littérature. Saisi au-delà de son usage instrumental, le diagramme est ici considéré comme un outil intellectuel qui ne sert ni à représenter ni à illustrer un phénomène déjà existant mais à faire émerger des possibilités de pensée. Qu'il représente le germe d'une œuvre artistique ou le premier jaillissement graphique d'une future théorie, il joue un rôle décisif dans la fabrique de la pensée à laquelle il fraye un chemin vers la production du nouveau.

8-L'expérience de pensée comme expérience esthétique : *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Laurence Dahan-Gaida, Université de Franche-Comté

La notion d'expérience de pensée connaît aujourd'hui une extension qui permet de l'appliquer à tous les domaines de la pensée, de la science à la philosophie en passant par le roman, l'art, l'histoire, l'histoire de l'art, la géographie, le droit, l'économie ou encore l'éthique. Dans tous ces domaines, les expériences de pensée mettent en jeu des saynètes imaginaires qui reposent sur une structure narrative du type « *Imaginons ce qui se passerait si...* ». Elles racontent toujours une histoire plus ou moins complexe. C'est ce type d'histoire que nous raconte Einstein avec ses ascenseurs qui nous entraînent dans l'espace selon une accélération constante, ou Galilée lorsqu'il démontre le principe d'inertie en imaginant des corps chutant depuis la tour de Pise¹. Ou encore Paul Langevin lorsqu'il illustre la théorie de la relativité restreinte d'Einstein par « le paradoxe des jumeaux », dans lequel il imagine un homme envoyé dans l'espace à la vitesse de la lumière qui revient sur terre plus jeune que son frère resté sur Terre. Qu'y a-t-il de commun à toutes ces histoires ? Sont-elles de même nature ? Qu'est-ce qui permet de les rassembler sous un même vocable ?

Le fait, tout d'abord, qu'elles mobilisent des compétences similaires qui correspondent à notre capacité d'imaginer certaines situations dans un cadre hypothétique : il s'agit de constructions fictionnelles qui obéissent à un usage contrôlé de l'imagination dans un but d'enquête et d'élucidation. La littérature est pleine de scénarios de ce type, dans

lesquels l'auteur propose une situation fictive à travers laquelle il pose un problème qu'il cherche à résoudre. De ce point de vue, les fictions de Borges représentent à la fois un exemple paradigmatique et un cas limite. De fait, chacune de ses fictions peut être lue comme une expérience de pensée : si le monde était une bibliothèque, si le monde était une loterie, si l'homme était immortel, si l'homme était incapable d'oubli, etc. À la manière d'un mathématicien qui construit des hypothèses à partir d'axiomes conventionnels, Borges construit une réalité de référence à partir de postulats abstraits qu'il pousse à l'extrême pour introduire du jeu dans nos certitudes et nos savoirs constitués.

La critique tend généralement à rapporter les fictions borgésiennes à des mondes possibles, c'est-à-dire à des domaines susceptibles d'accueillir nos possibles comme nos impossibles. Leur caractère abstrait, purement géométrique, semble en effet donner aux mondes qu'elles décrivent une consistance ontologique qui les rend autonomes par rapport à notre monde. Le lecteur peut y projeter des possibilités d'existence, un système de connaissances, une expérience de vie, une phénoménologie de l'espace-temps. L'originalité de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940) à cet égard est que le récit ne part pas d'une réalité sensible offerte à l'observation, mais qu'il propose au lecteur un système cognitif complet, en forme de variation sur l'idéalisme de Berkeley, à partir duquel il doit imaginer un monde qui sera compatible avec les lois de ce système. Borges prend ainsi à rebours la démarche courante qui consiste à partir d'une réalité sensible pour ensuite passer éventuellement à la formulation d'hypothèses et de lois compatibles avec ce monde : la réalité ne préexiste pas à la connaissance, mais elle en est une fonction. Il y a donc inversion des rapports entre la réalité et le discours qui peut être tenu sur elle : la connaissance prend la place du monde physique et devient pour le lecteur une réalité phénoménale d'une autre nature, dont il lui faut appréhender les lois afin de pouvoir induire un monde qui lui soit coextensif. Quel est le sens de ce retournement ? Quel type de rapport institue-t-il entre le monde et la connaissance, entre les choses et les mots ? Et si finalement, *Tlön* nous invitait moins à explorer d'autres mondes qu'à imaginer d'autres manières de connaître notre monde, en nous proposant l'essai d'une autre pensée en vue d'élargir les limites du possible pensable et imaginable ?

I. La philosophie du « comme si »

Au premier abord, le récit se donne comme un rapport non fictionnel sur la découverte de l'Encyclopédie d'un pays imaginaire, appelé Uqbar, puis d'une planète appelée Tlön, qui est imaginaire au second degré puisqu'elle est censée avoir été produite par l'imagination d'une société secrète formée par les savants d'Uqbar. Il y a donc plusieurs degrés de fiction dans ce récit qui, par ailleurs, multiplie les marques d'authenticité et donc de réalisme : dès le début, il est question d'un personnage nommé Bioy Casares, auteur de l'un des grands romans du 20^e siècle, *L'invention de Morales*, qui a été préfacé par son ami Borges. La mécanique qui consiste à mettre en scène des personnages fonctionnant comme des instances de l'auteur Borges relève d'un genre très prisé par l'écrivain argentin, les métalepses d'auteur, dont l'effet est double : d'un côté, les aspects les plus fantastiques de l'intrigue semblent cautionnés ; de l'autre, tous les personnages, Borges y compris, héritent d'une même étrangeté, ce

qui a pour effet d'irréaliser les signes apparemment les plus objectifs du récit et donc les plus menaçants pour la virtualité de la fiction. Dès lors, le lecteur ne sait plus très bien comment se situer dans un monde devenu équivoque, où la frontière entre réel et fiction apparaît comme inconsistante. La métalepse d'auteur est redoublée par d'autres transgressions ontologiques et épistémologiques, notamment la cohabitation dans le récit de personnages historiques et de personnages apocryphes, qui sont mis sur un pied d'égalité. Justus Perthes, Bernard Quaritch, De Quincey, Meinong, Bertrand Russell, Schopenhauer, Dalgarno, Berkeley, Browne et Hume appartiennent à la première catégorie tandis que Ezra Buckley, Gunnar Erfjord et Silas Haslam relèvent de la seconde. Ce dernier a la particularité d'être présenté à la fois comme l'auteur d'une *History of the land called Uqbar* de 1874 et comme celui d'une histoire générale des labyrinthes (*A general history of labyrinths*), un genre où Borges excelle et auquel le monde de Tlön est lui-même associé puisqu'il est décrit comme « un labyrinthe ourdi par des hommes et destiné à être déchiffré par les hommes » (466). C'est aussi bien le monde fictif de Tlön que le récit « ourdi » par Borges qui est ainsi désigné, ce qui a pour effet une fois de plus de brouiller les frontières entre réel et fiction. En revanche, le personnage fictif d'Herbert Ashe qui, « sa vie durant [...] souffrit d'irréalité » (455), est décrit avec un tel luxe de détails qu'il acquiert plus de réalité que les personnages « historiques ». La plupart de ces derniers — Nestor Ibarra, Ezequiel Martinez Estrada, Drieu la Rochelle, Alfonso Reyes — sont des amis proches de Borges qui les imagine entreprenant « le travail de reconstituer ex ungue leonem les tomes nombreux et massifs [*de l'encyclopédie de Tlön*] qui manquent » (456). Ils deviennent ainsi des enquêteurs qui appartiennent de plein droit au monde de la fiction. Parmi eux, le lecteur ne sera pas étonné de voir apparaître le nom de Xul Solar, grand ami de Borges qui, en plus de maîtriser sept langues vivantes et quatre langues mortes, est aussi l'inventeur de deux langues visant à réunir les peuples du monde entier. Il n'est donc pas surprenant de le voir réussir à traduire la langue imaginaire de Tlön. La multiplication des personnages d'écrivains et d'intellectuels finit par tisser à même le texte une véritable bibliographie, faisant de ce dernier une sorte d'encyclopédie personnelle où se reflète la biographie de l'auteur Borges. Ces effets de brouillage sont amplifiés par la pratique de la littérature à Tlön, qui répond à des principes poétiques typiquement borgésiens, lesquels sont mis en œuvre dans les autres fictions du volume : l'idée d'un unique auteur de tous les livres existant, un monde où le concept de plagiat n'existe pas et où la critique attribue tous les livres à un seul et même « homme de lettres » (renvoi explicite à « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ») ; l'idée une fiction contenant un seul argument décliné dans toutes ses variantes imaginables (comme dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ») ; l'idée que « tous les hommes qui répètent une ligne de Shakespeare sont William Shakespeare » (460) et que « le sujet de la connaissance est un et éternel » (461) ; l'idée enfin que chaque livre doit contenir son contre-livre, etc. Le monde fictionnel se trouve ainsi parasité par le monde référentiel où Borges, l'auteur, se tient embusqué.

Dans le récit, Borges et son ami Bioy découvrent qu'il n'est fait mention d'Uqbar que dans l'exemplaire que possède Bioy de *l'Anglo-American Cyclopædia* (elle-même une réimpression littérale de *l'Encyclopædia Britannica* de 1902) et seulement dans le sien. Une recherche montre rapidement qu'il n'y a pas d'entrée « Uqbar » dans les autres

exemplaires de l'Encyclopédie qui comptent d'ailleurs quatre pages de moins que celui de Bioy. Le jeu des trompe-l'œil et des dédoublements se poursuit lorsque le narrateur reçoit de son ami Herbet Ashe un volume portant le titre *A First Encyclopedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*, qui se présente comme :

[...] un vaste fragment méthodique de l'histoire totale d'une planète inconnue avec ses architectures et ses querelles, avec la frayeur de ses mythologies et la rumeur de ses langues, avec ses empereurs et ses mers, avec ses minéraux et ses oiseaux et ses poissons, avec son algèbre et son feu, avec ses controverses théologiques et métaphysiques. Tout cela articulé, cohérent, sans aucune visible intention doctrinale ou parodique. (456)

Le procédé de l'énumération, cher à Borges, lui permet de feindre une totalisation qui est au principe même de l'encyclopédie. À partir de fragments de savoirs, il construit un livre total derrière lequel se cache un monde qui n'existe lui-même qu'à travers ses savoirs. Sur la première page de l'Encyclopédie, le narrateur découvre « un losange bleu avec cette inscription : *Orbis Tertius* » (456). On a ainsi trois noms (énumérés par le titre), trois mondes, trois livres qui existent à différents niveaux de réalité... ou de fiction.

La seconde partie du récit ne traite plus d'Uqbar, mais de Tlön, qui est l'un des mondes imaginaires dont traitent les légendes et les épopées d'Uqbar ; elle ne fait plus référence aux inventeurs de l'Encyclopédie, mais aux habitants de Tlön. La lecture de l'Encyclopédie révèle que ces derniers sont des idéalistes (au sens philosophique du terme) qui ne connaissent pas le principe de causalité : ne concevant pas que « le spatial dure dans le temps », ils considèrent la perception d'une fumée à l'horizon, puis du champ incendié, puis de la cigarette à moitié éteinte qui produit le feu [...] comme un exemple d'association d'idées » (456). Incapables de faire une lecture indiciaire des phénomènes ou de les relier par des liens de causalité, les habitants de Tlön envisagent l'univers comme « une série de processus mentaux ». Or dans un monde qui ne connaît pas la causalité et où les processus physiques sont vus comme des phénomènes mentaux, il ne devrait pas normalement exister de science. On apprend pourtant que d'innombrables branches de la science et de la philosophie se sont développées à Tlön, mais que ces disciplines sont placées sous le signe du « comme si », c'est-à-dire de la fiction. Toute philosophie est aux yeux des Tlönien une « *Philosophie des Als Ob* », un « jeu dialectique » dont ils multiplient à plaisir les variantes. Ils ne cherchent « pas la vérité, pas même la vraisemblance », mais « l'étonnement » car ils considèrent la métaphysique comme « une branche de la littérature fantastique » (459). En monistes idéalistes conséquents, ils sont persuadés que toute prétendue connaissance du réel nous en dit plus sur notre propre esprit que sur son objet. C'est pourquoi ils ont fait de la psychologie l'unique discipline de la culture classique.

La référence au célèbre ouvrage de Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*, n'est pas là seulement pour suggérer une équivalence entre le réel et la fiction, mais aussi pour coder le mode de lecture de la nouvelle, que Borges a lui-même définie comme une « fiction scientifique, une sorte d'exercice, un jeu philosophique » basé sur l'idée d'un

« livre qui transforme la réalité et qui transforme le passé » (*Œuvres 1*, 1565). La notion de « fiction scientifique » est empruntée à Hans Vaihinger (1852-1933), qui, par ce terme, entendait ce qu'on appellerait aujourd'hui une expérience de pensée. Le philosophe allemand est le premier à avoir consacré un livre entier aux expériences de pensée, même s'il n'emploie jamais l'expression, à laquelle il préfère le terme de fiction. La fiction, au sens de Vaihinger, est à la fois une structure psychique et une logique dont l'auteur résume le principe de la manière suivante : production et usage de méthodes fictives qui, à l'aide de concepts auxiliaires, visent à atteindre des objets de la pensée. Il développe ensuite une typographie des différents genres de fictions (mathématique, symbolique, juridique, éthique, esthétique, etc.), chacun d'eux étant censé déterminer le champ d'une discipline ou d'une vision du monde. Ce qui l'autorise à parler de « fictions scientifiques », c'est que la science elle-même fait appel à des termes fictionnels et à des situations contrefactuelles pour atteindre la vérité. Comme la littérature, elle ne peut se passer de fictions pour faire avancer la connaissance : elle a besoin de formuler des hypothèses, de manipuler des images de pensée, de recourir à l'imagination. Sans hypothèses, sans images mentales, il n'y aurait pas d'innovation scientifique. Les fictions scientifiques, comme les fictions littéraires, induisent un « pacte de lecture » singulier qui permet un accès paradoxal à la vérité : suspension volontaire de l'incrédulité, mouvement d'abduction, invention d'hypothèses, etc. Aux yeux de Vaihinger, les fictions scientifiques ne constituent pas des connaissances véritables, ce sont des constructions utiles, des concepts auxiliaires qui sont utilisés dans un but pratique : non pas en vue d'obtenir une connaissance directe sur le monde, mais pour résoudre plus commodément des problèmes autrement insolubles ou difficilement abordables. Ce sont des hypothèses dont les prémisses peuvent être délibérément fausses, voire contradictoires, mais qui sont intentionnellement formées de cette manière afin de surmonter les difficultés de la pensée. Elles constituent une approche détournée ou indirecte de la vérité, un échafaudage provisoire, un détour de la pensée, dont la puissance heuristique découle de leur cadre fictionnel qui nous pousse à faire des suppositions que notre contexte habituel ne nous aurait pas suggérées.

Pour Vaihinger, le lieu de la fiction est donc inassignable. Reconnaissant la diversité de ses usages et de ses fonctions dans les discours les plus divers, il est convaincu que la connaissance a besoin du « comme si » de la fiction pour progresser. Pas plus qu'elle ne se laisse assigner aux catégories du vrai et du faux, la fiction ne peut être rapportée à un mode de discours ou à une pratique dont elle serait le propre. S'il a ainsi donné un fondement à l'expérience de pensée en science, Vaihinger a également alimenté la réflexion de nombreux théoriciens de la littérature, comme Frank Kermode, Käte Hamburger, Dorrit Cohn, Wolfgang Iser ou encore Lamarque et Olsen.

II. Grandeur et vertiges de l'idéalisme

Tout le récit de Borges est soumis à cette logique du « comme si » qui, tout en caractérisant les systèmes philosophiques de Tlön, en code la lecture. L'auteur argentin veut élaborer dans toute leur radicalité les ramifications et conséquences de l'idéalisme philosophique qui est à ses yeux à la fois la plus invraisemblable et la plus réaliste des théories de la connaissance. D'où les références à Meinong, Kant, Hume et Berkeley

qui ponctuent le texte. Berkeley en particulier fascine Borges par l'originalité et l'étrangeté de sa philosophie. Connue pour sa défense de l'immatérialisme, que résume la célèbre formule *esse est percipi aut percipere* (« être, c'est être perçu ou percevoir »), le philosophe anglais considérait que les choses n'ayant pas la faculté de penser (les « idées ») n'ont d'existence qu'à travers l'esprit (humain ou divin) qui les perçoit. Définissant le monde comme l'ensemble de nos perceptions sensorielles, il faisait l'économie de toute hypothèse sur une réalité indépendante de nous. Sa philosophie était somme toute prudente et économique, mais elle se prête aisément à l'adaptation fantastique qu'en fait Borges, notamment lorsque le narrateur explique que l'existence d'un objet à Tlön ne dépend que de la volonté d'une personne de le percevoir et de le faire exister. Allant plus loin que Berkeley, Hegel et Fichte reprennent l'idée kantienne que la subjectivité est le fondement de toute la philosophie, ouvrant ainsi la voie à un humanisme absolu qui pose la conscience comme réalité ultime et ramène toute existence à la pensée au sens le plus général de ce terme. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* est un hommage à cette grandiose prétention de l'humanité en même temps qu'une mise en garde contre ses dangers. Tirant toutes les conséquences de la doctrine idéaliste, Borges inverse l'ordre de préséance entre le monde et sa représentation, donnant la même consistance au monde pensé qu'au monde « réel ». Le monde imaginé prend la place du monde physique et devient pour le lecteur une réalité phénoménale d'une autre nature, dont il lui faut appréhender les lois afin de soutenir le postulat d'un univers supportant ces lois.

Il serait cependant réducteur d'aborder le récit comme une simple illustration littéraire ou comme une radicalisation fictionnelle des postulats de la philosophie idéaliste. Borges ne cherche ni à refléter ni à réfuter ce système de connaissance, mais bien plutôt à le *reproblématiser* en étendant ses postulats à des limites que notre monde réfuterait. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'allusion à Hume qui aurait noté « pour toujours que les arguments de Berkeley n'admettaient pas la moindre réplique et n'entraînaient pas la moindre conviction. Cette opinion est tout à fait juste quand on l'applique à la terre ; tout à fait fausse dans Tlön » (457). On a donc affaire à deux systèmes de référence distincts dont les logiques s'affrontent jusqu'au moment où la description de Tlön s'interrompt brutalement pour faire place à une postface « fictive » datée de 1947, qui retourne au récit-cadre où sont relatées les recherches du narrateur. Le lecteur apprend alors que la *Première Encyclopédie de Tlön* a été publiée en 1914, avant d'être traduite dans l'une des langues de Tlön sous le titre *Orbis Tertius*. Le narrateur rapporte ensuite des incidents étranges qui montrent l'intrusion progressive du monde imaginaire dans le monde réel et suggèrent que Tlön finira par remplacer le monde réel : « Le contact et la fréquentation de Tlön ont désintégré ce monde » (466), de sorte que bientôt « Le monde sera Tlön » (467).

Dans le récit qu'il fait de cette prise de contrôle, le narrateur insiste sur le fait que l'expansion de Tlön — le triomphe donc de la fiction sur le réel — est étroitement liée à sa découverte et à sa médiatisation par différents écrits : son propre récit, mais aussi les revues populaires et la presse. L'insistance du narrateur sur cet aspect vient illustrer un motif cher à Borges qui apparaît au début du récit, celui du miroir dont la monstruosité est imputée à sa capacité à multiplier l'univers et à le divulguer : « Bioy Casares se rappela alors qu'un des hérésiarques d'Uqbar avait déclaré que les miroirs

et la copulation étaient abominables parce qu'ils multipliaient le nombre des hommes » (452). Cette remarque prend un caractère performatif du fait qu'elle est répétée sous différentes formes, contribuant ainsi au vacillement général des frontières entre original et copie, réel et fiction. La citation approximative de Bioy est en effet corrigée peu après par la prétendue citation « originale » qui aurait été retrouvée dans un exemplaire piraté du volume XLVI de *l'Anglo-American Cyclopædia* : « Le texte de l'encyclopédie disait : "Pour un de ces gnostiques, l'univers visible était une illusion ou (plus précisément) un sophisme. Les miroirs et la paternité sont abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) parce qu'ils le multiplient et le divulguent" » (453). Il est par ailleurs question du rôle joué par les « revues populaires » qui ont « divulgué avec un excès impardonnable, la zoologie et la topographie de Tlön [qui] ne méritaient pas, peut-être, l'attention continuelle de tous les hommes » (457) ; il est également fait allusion à « la presse internationale [qui] divulgua à l'infini la "découverte" » des 40 volumes de l'Encyclopédie, qui fut ensuite démultipliée par une infinité d'anthologies, de résumés, d'interprétations, etc. Ce n'est pas un hasard si l'on apprend par ailleurs qu'à Tlön « les choses se dédoublent » et qu'elles ont aussi « une propension à s'effacer et à perdre leurs détails quand les gens les oublient » (463). Articulé au thème de la société secrète et du complot universel, ce motif de la divulgation a favorisé une interprétation politique du récit, qui a été vu comme une parabole sur la montée du fascisme et sur le rôle de la presse dans la manipulation de l'opinion publique. À travers Tlön, Borges aurait visé les utopies totalitaires qui substituent à la réalité humaine et sociale, toujours confuse, une abstraction simple :

Il y a dix ans, rapporte le narrateur dans le *Post-scriptum*, il suffisait de n'importe quelle symétrie ayant une apparence d'ordre — le matérialisme dialectique, l'antisémitisme, le nazisme — pour enflammer les hommes. Comment ne pas se soumettre à Tlön, à la minutieuse et vaste évidence d'une planète ordonnée ? [...] Enchantée par sa rigueur, l'humanité oublie et oublie de nouveau qu'il s'agit d'une rigueur de joueurs d'échecs, non d'anges. (466)

Les inventeurs de Tlön ont réussi à emporter l'adhésion de l'humanité en créant une illusion d'ordre : « Au début, on crut que Tlön était un pur chaos, une irresponsable licence de l'imagination ; on sait maintenant que c'est un cosmos, et les lois intimes qui le régissent ont été formulées, du moins provisoirement » (457).

La divulgation de l'Encyclopédie a donc réussi à faire céder la réalité, à la faire partir progressivement en morceaux : non seulement les différentes sciences sont peu à peu remplacées par leurs avatars tlöniens mais les langues elles-mêmes sont en passe de disparaître de la planète. Tout se passe comme si la fiction avait absorbé le réel jusqu'à ce que plus rien n'existe en dehors d'elle. La Terre se dirige vers un état hors causalité, hors science, voire hors langage... Si cette intrusion peut très justement être comprise comme l'expression d'une prise de contrôle idéologique, montrant la puissance de contamination de la fiction, sa force de persuasion, cette interprétation ne suffit pas à rendre compte des questions épistémologiques soulevées par le récit.

III. Les mondes hors-science de Quentin Meillassoux

Dans le *Traité de la nature humaine*, puis dans *l'Enquête sur l'entendement humain*, Hume a posé la question de la nécessité des lois de la nature, se demandant ce qui nous garantit que les lois physiques que nous connaissons seront toujours valables dès lors que ni l'expérience ni la logique ne nous permettent d'en avoir l'assurance. En effet, il n'y a aucune contradiction logique à imaginer que les lois se modifient à l'avenir parce qu'aucune expérience de la constance passée des lois ne permet d'en inférer qu'elles perdureront à l'avenir. Ce qui est attaqué par Hume, c'est la position selon laquelle une loi de la nature décrit une connexion nécessaire entre un effet et une cause. En effet, « [...] ce n'est pas parce qu'il y a des connexions nécessaires dans la nature (formulées en lois) que nous pouvons faire des prédictions, mais au contraire, c'est parce que nous avons l'habitude de faire des prédictions à partir des *conjonctions constantes* observées dans l'expérience que nous invoquons le concept infondé (et donc dénué de sens selon Hume) de connexion nécessaire formulable en loi de la nature. Hume opère donc un renversement en proposant une conception dégradée de la notion de la loi de la nature [...] » (Brun-Rovet, 275). Au lieu de démontrer la nécessité des lois de la nature, le philosophe sceptique se contente de dévoiler la source psychologique de notre certitude qu'une telle nécessité existe (Meillassoux, 17). Pour lui, seule l'habitude des constances empiriques nous permet de croire que le futur ressemblera au passé, sans que rien de rationnel soit au fondement d'un tel jugement.

Kant a critiqué cette thèse parce qu'elle introduit un élément subjectif (le savant qui constate des régularités) dans la connaissance alors que les lois de la nature impliquent une règle universelle, objective et impersonnelle : la conception humienne des lois de la nature ne permet donc pas de distinguer entre lois véritables et généralisations accidentelles. Si les lois de la nature n'étaient pas nécessaires, il n'y aurait aucun monde ni aucune conscience, seulement un pur chaos, une pure diversité sans ordre ni cohésion (Meillassoux, 33). Si l'hypothèse de Hume se vérifiait, cela signifierait qu'il existe des événements qui ne sont engendrés littéralement par *rien*, par des surgissements *ex nihilo*. La contingence des lois naturelles — comme la causalité par exemple — rendrait non seulement tout ordre impossible, mais elle mettrait également hors-jeu toute perception, toute conscience d'objet et donc les conditions mêmes de la science : « la conscience ne saurait survivre à l'absence de science, c'est-à-dire à l'absence de monde susceptible d'être connu par la science » (Meillassoux, 37). Cette conclusion est la conséquence de l'idéalisme kantien, dont Quentin Meillassoux a reconstruit l'argumentation de la manière suivante : comme nous avons seulement affaire à des représentations et non à des choses en soi,

[...] la différence entre les représentations objectives (fruits de mon expérience) et les représentations chimériques (fruits de mon imagination) se réduit à la différence entre les représentations ordonnées par les catégories (donc causalement ordonnées) et celle qui ne sont pas ordonnées par autre chose que l'arbitraire de la succession (rêveries sans concept). Si les choses naturelles cessaient d'obéir à la connexion causale, tout prendrait les allures d'un songe, et nous ne pourrions en aucun cas assurer que nous avons perçu un phénomène étrange, plutôt que rêvé ou fantasmé. (Meillassoux, 38-39)

Autrement dit, puisque la contingence des lois implique l'abolition de la représentation, le fait même qu'il y ait représentation vaut selon Kant comme réfutation de l'hypothèse humienne. Quentin Meillassoux a remis en question cette thèse en essayant de montrer que des mondes « hors science » sont concevables sans incohérence et qu'ils sont racontables par la fiction, y compris par la science-fiction. Par monde hors science, il entend « des mondes où *la science expérimentale est en droit impossible*, et non de fait inconnue. La fiction hors science définit donc ce régime particulier de l'imaginaire dans lequel il s'agit de concevoir des mondes structurés — ou plutôt déstructurés — de telle sorte que la science expérimentale ne peut y déployer ses théories ni constituer ses objets » (Meillassoux, 10). Pour qu'un monde puisse être dit hors science au sens de Meillassoux, deux exigences doivent être remplies : tout d'abord, il faut que s'y produisent des événements qu'aucune « logique » ne peut expliquer, où aucune logique de rechange — comme la magie par exemple — ne vient prendre la place de la science en offrant un autre régime de maîtrise des phénomènes ou en résorbant l'absurdité des événements dans une logique des causes et des raisons. Ensuite, et c'est la seconde condition, la question de la science doit y être présente, même si c'est sur le mode négatif : soit qu'elle devienne soudain impossible à cause d'un changement dans le monde naturel, soit qu'elle ait déjà disparu, mais qu'elle continue à hanter le monde à la façon d'une absence intensément ressentie. *Tlön* propose une variation sur ce thème en organisant le face-à-face entre deux mondes : dans le premier, la science existe en tant que telle ; dans le second, elle a été évincée par « le monisme ou idéalisme total » qui, précise le texte, « annule la science » (458). En se substituant à la Terre, *Tlön* scelle la disparition de la science au profit de cette littérature fantastique à quoi se résume sa métaphysique.

Les fictions de Borges sont généralement envisagées comme des textes relevant de la littérature fantastique dans la mesure où elles font vaciller les frontières du réel et de l'irréel. Le fantastique, selon la célèbre définition de Tzevan Todorov, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Borges a lui-même entériné ce point de vue en qualifiant tous les récits parus à l'origine dans le *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de récits fantastiques. De plus, le Post-scriptum de 1947 nous apprend que la chronique du narrateur a été publiée dans une *Anthologie de la littérature fantastique*, ce qui lui donne le même statut que la littérature de *Tlön*. Mais le récit peut aussi être envisagé comme étant proche de la SF : en effet, le narrateur qualifie le monde de *Tlön* de « *brave new world* » (456), ce qui nous incite à voir dans le récit une mise en garde contre un possible monde futur, un avertissement, une anticipation. D'autant que ce « meilleur des mondes » est présenté comme l'œuvre d'un collectif anonyme de savants, d'« une société secrète d'astronomes, de biologistes, d'ingénieurs, de métaphysiciens, de poètes, de chimistes, d'algébristes, de moralistes, de peintres, de géomètres... dirigés par un obscur homme de génie » (456). On aurait alors bien affaire à ce paradoxe, évoqué par Quentin Meillassoux, d'un texte de science-fiction portant sur un monde hors science.

Mais à quoi ressemblerait un monde inaccessible aux sciences de la nature ? Comment imaginer un monde qui ne soit pas soumis à des lois nécessaires, qui échappe aux lois de la causalité, un monde localement capable de comportements absurdes, mais qui

possède cependant assez de stabilité et de régularité pour faire l'objet d'une description ? Pour Meillassoux, trois types de mondes hors science sont possibles : tout d'abord, on peut imaginer des mondes irréguliers aux lois causales défailtantes, mais seulement de manière exceptionnelle, en tous cas pas assez pour affecter la science ou la conscience ; deuxièmement, on peut fictionner un monde dont l'irrégularité serait suffisante pour abolir la science, mais pas la conscience, de sorte que la sphère événementielle serait envahie par le désordre acausal : ce serait un monde où il y aurait des « accidents des choses », de « brusques sorties de route », rendant impossible la prévision scientifique (Meillassoux, 54) ; enfin, nous dit Meillassoux, un troisième type de monde hors science peut être imaginé, dans lequel les modifications désordonnées seraient si fréquentes que l'univers se transformerait en pur chaos, à l'instar du chaos décrit par Kant, où la conscience et la science se trouveraient abolies de concert. Ce type d'univers ne serait plus en vérité un monde, mais le triomphe de la contingence et de l'arbitraire sur la constance et la régularité.

Si le récit de Borges semble d'abord s'inscrire dans la première catégorie, il glisse insensiblement vers la seconde lorsque la fiction d'un monde hors science (d'un monde où toutes les sciences sont de simples fictions métaphysiques, une sorte de littérature fantastique) fait place à celle d'une existence sans monde : le monde « réel » devient de moins en moins expérimentable, de moins en moins habitable, ce qui a pour effet de rendre le récit progressivement impossible. La difficulté à élaborer un récit sur un monde hors science est qu'il devrait intégrer ce que la narration cherche normalement à bannir : « non seulement le pur arbitraire, mais l'arbitraire qui peut à tout moment se reproduire » (Meillassoux, 57). C'est bien pourquoi le récit s'arrête au moment où le monde imaginaire de Tlön prend la place du monde réel.

IV. Fiction et connaissance

Le texte de Borges est construit sur une série de paradoxes : d'un côté, on apprend que la philosophie de Tlön abolit toute science puisque, dans un système idéaliste, il n'y a pas de distinction possible entre monde objectif et représentations subjectives ; de l'autre, le lecteur est confronté à une prolifération encyclopédique des savoirs les plus divers qui se relativisent à mesure qu'ils se multiplient. Cette contradiction n'est qu'apparente : en l'absence de critère pour démêler le savoir de la fiction, tous les savoirs imaginables deviennent possibles et plus aucune hiérarchie ne peut être établie entre eux. Tous les savoirs acquièrent la même consistance, toutes les constructions imaginables ont droit de cité, ce qui mène inévitablement à leur multiplication et à leur relativisation mutuelle. C'est ce qui explique que l'essentiel du récit (toute la deuxième partie) soit consacré à la description des savoirs de Tlön alors même qu'ils sont disqualifiés en tant que connaissances puisque assimilés à des fictions, à un avatar de la littérature fantastique. Le geste par lequel les savoirs sont relativisés au niveau diégétique est reproduit au niveau méta-diégétique : le motif de l'encyclopédie favorise en effet la mise en tension de plusieurs types de textes et de discours — philosophie, métaphysique, encyclopédie, narration, science — qui, par leur porosité, jettent un doute sur nos propres systèmes de connaissance. Borges veut-il suggérer que notre monde ne serait pas mieux représenté par la science et la philosophie que par les connaissances de l'Encyclopédie de Tlön ? Cherche-t-il à signaler les limitations de la

connaissance humaine, l'impossibilité de saisir l'univers dans son objectivité, en dehors de tout point de vue, de toute construction théorique... donc en dehors de toute fiction ? Son but est-il de défendre un relativisme épistémologique radical, qui disqualifie tous nos savoirs en les réduisant à de pures fictions ?

Cette incertitude est renforcée par l'ambiguïté de la voix narrative. D'un côté, le narrateur présente son récit comme un rapport objectif et digne de foi : il imite la stratégie du discours scientifique — qui est aussi celle du récit mimétique — en mobilisant des connaissances vraisemblables, étayées par des explications rigoureuses et des méthodes à l'apparence scientifique. De plus, les théories qu'il emprunte à la science ou à la philosophie conservent la logique intrinsèque des disciplines d'origine, ce qui leur donne l'apparence de systèmes cohérents et consistants. Mais en même temps, il se présente comme un écrivain potentiel qui, au début du récit, se proposait de réaliser un roman à la première personne, « dont le narrateur omettrait ou défigurerait les faits et tomberait dans diverses contradictions, qui permettraient à peu de lecteurs — à très peu de lecteurs — de deviner une réalité atroce ou banale » (452). Un écrivain qui d'ailleurs publiera son récit dans une anthologie de la littérature fantastique avant de le présenter, dans le postscriptum, comme une chronique historique : « ici se termine la partie personnelle de mon récit. Le reste est dans la mémoire (si ce n'est dans l'espoir ou la frayeur) de tous mes lecteurs » (465). Dès lors, quel crédit accorder au récit apparemment factuel du début, qui rapporte la découverte d'Uqbar ? Feinte du narrateur qui, sous couvert de rapporter des faits réels, a produit une pure fiction, une histoire fantastique, celle précisément que nous sommes en train de lire ? L'Encyclopédie, qui au début avait été fallacieusement présentée comme le résumé « véridique » d'un savoir « réel », ne serait finalement que « la compilation d'un monde illusoire », le résumé fictif d'un savoir lui-même fictif, la simulation d'une simulation ?

À cet égard, le titre du recueil où paraît « Tlön », *Ficciones*, ne doit pas nous induire en erreur. Choisi par l'éditeur, il n'a pas eu tout d'abord la faveur de Borges qui le trouvait trop explicite, déflorant inutilement le sujet de textes qui oscillaient entre l'essai et le fantastique. S'il finit par accepter ce titre, c'est qu'il lui permettait de répondre à ses détracteurs qui utilisaient le terme de « fiction » pour dénigrer sa littérature. Le titre choisi pour la nouvelle section de l'édition de 1944, « Artifices » (« Artificios »), semblait mieux convenir pour Borges parce qu'il suggérait « l'habileté, l'adresse [...], la prédominance de l'élaboration artistique sur la nature ainsi que l'idée de dissimulation ; derrière l'*artifex* latin et le terme espagnol *artifice*, on devine l'artiste, l'auteur » (Bernès, *Œuvres 1*, 1542). Cette définition de l'artifice ne fait que retrouver l'étymologie du mot « fiction » qui renvoie au fait de construire, de fabriquer, ce qui rend la fiction précisément suspecte d'artifice. Elle pose qu'une œuvre est avant tout un objet de langage, un « artifice » formel à travers lequel s'affirme la toute-puissance de l'écrivain. La reconnaissance de ce caractère fabriqué, artificiel, est l'effet perlocutoire visé par Borges, qui veut produire une œuvre de fiction et faire reconnaître son intention fictionnelle par le lecteur. La fiction en effet ne demande pas à être crue en tant que « vérité », mais bien plutôt en tant que « fiction », ce désir étant la condition première de son efficacité. C'est d'ailleurs lorsqu'elle affirme son caractère fictionnel que la littérature peut le mieux prétendre à la connaissance, l'usage de la

fiction étant précisément ce qui la rapproche de la pensée conjecturale ou hypothétique de la science. Car la fiction n'est ni le propre de la science ni celui de la littérature comme on le croit parfois. Il n'y a pas d'un côté le discours littéraire, censé avoir le monopole de la fiction et de l'autre, le discours scientifique considéré comme simple enregistrement littéral du réel. Une telle opposition fait perdre à la fiction sa légitimité à dire quelque chose du monde et donc toute capacité cognitive. En même temps, elle prive le discours scientifique des ressources de l'imagination sans lesquelles la connaissance serait impossible. Il n'y a pas, d'un côté, un langage capable de dire le vrai et le faux, mais sans référence (la fiction) et, de l'autre, des choses énoncées se contentant de vérifier des énoncés par leur simple présence (la science). La fiction n'est ni le contraire de la vérité ni l'exposition romancée de telle ou telle vérité, mais un traitement spécifique du monde qui impose le détour par le « faux » pour atteindre le « vrai ».

Ce qui fait l'originalité de *Tlön* à cet égard, c'est la manière dont y est modelée l'opposition de ces deux notions aux frontières aléatoires. Ne revendiquant ni le vrai ni le faux, Borges déconstruit leur opposition en s'adonnant aux jeux subtils du « vrai faux » et du « faux vrai ». Pour ce faire, il déplace la question de la vérité du plan épistémologique au plan ontologique. En donnant à la fiction la consistance d'un « monde », il la leste d'un poids ontologique qui est comme la reconnaissance implicite de sa capacité à proposer une alternative à notre actualité. Ce passage de l'épistémologie à l'ontologie est au cœur du livre de Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, où il propose d'abandonner le mode de connaissance de type référentiel au profit de l'idée de plusieurs modes d'existence, tous réels et capables de vérité, mais selon différents modes de véridiction. L'adjectif « scientifique » est ainsi envisagé comme un simple mode de véridiction parmi d'autres et il devient possible de dire « en vérité » quelque chose de quelque chose de plusieurs façons différentes. Son ambition est de rendre à la fois *comparables et différenciables* les sciences et les autres « pratiques de vérité », non pas en redécoupant autrement les catégories épistémologiques, mais en proposant une nouvelle ontologie des êtres dont elles s'occupent (*Enquête*, 181). Latour nous engage ainsi à accepter l'idée qu'il y a plusieurs régimes de vérité, plusieurs types de raison, plusieurs modes d'existence. Son *ontologie plate* ne postule pas une réalité préexistante dont il s'agirait de définir les liens avec la fiction, mais elle accorde à cette dernière un mode d'existence spécifique à côté d'autres *objets* de même niveau. Ce pluralisme ontologique fait émerger une vision de l'être comme *construction, en train de se faire*, qui répond assez bien à la cosmogénèse décrite par Borges. En effet, le récit ne rapporte pas seulement la dislocation de notre monde sous l'effet de la fiction, mais il relate aussi la genèse d'un univers aux dimensions plus vastes que celles d'Uqbar (simple contrée) ou de Tlön (qui a la dimension d'une planète) : Orbis Tertius. Selon Arturo Echavarría, Orbis Tertius pourrait être une synthèse de la Terre et de Tlön, un univers donc qui engloberait une pluralité de mondes (152-155). Le récit dès lors ne porterait pas sur la prise de contrôle du monde réel par un monde possible, mais sur ce que William James — dont on connaît l'influence sur Borges — a appelé un « multivers », soit un monde dont l'unité repose sur la communication entre une pluralité de mondes ou de systèmes distincts qui sont situés sur un même plan d'expérience et constamment en train de se faire, de

tisser leurs innombrables fils dans toutes les directions.

V. Esthétique et connaissance

Dans sa philosophie du *Als ob*, Vaihinger partait d'une hypothèse constructiviste associant fictionnalisme et connaissance, en vue de dégager la valeur cognitive du possible pour la philosophie et, plus largement, pour la pensée. Il existe en effet une connaissance par les possibles comme il existe une connaissance par l'expérience, qui nous donne une prise cognitive plus ferme sur le réel en nous émancipant de l'actuel. Le possible est à la fois un aiguillon pour comprendre comment le monde est devenu *tel qu'il est* et « une manière de l'envisager sur l'arrière-plan de ce qu'il n'est pas », autrement dit « une manière de connaître le monde, qui ne consiste plus à l'expliquer, mais à l'évaluer » (Chauvier, 258). Or évaluer suppose une méthode comparative fondée sur le contraste entre réel et possible, autrement dit sur la multiplication des perspectives. Car il y a dans les choses beaucoup plus que ce qu'une perspective particulière peut révéler : ce qu'une perspective découvre, une autre le recouvre. Le déplacement de perspectives, qui introduit des variations dans nos schémas de compréhension, est donc une composante indispensable de la pensée par le possible. Or la fiction narrative est le seul moyen d'accéder au possible : non pas un possible donné par l'expérience vécue, qui en fixerait pour ainsi le cadre a priori, mais un possible raconté ou écrit. En décrivant les choses différemment, les fictions narratives rendent possible une modification du point de vue, un changement de perspective. Elles nous donnent accès à ce qui pourrait ou aurait pu avoir lieu, mais aussi à des concepts possibles, à des théories ou des systèmes de pensée dont nous aurions pu être équipés. Elles peuvent ainsi contribuer à transformer nos schémas de raisonnement, en montrant leur contingence ou en exhibant des possibilités qu'ils ne développaient pas. Ce faisant, les fictions narratives produisent de la connaissance, mais avec des moyens très différents de ceux de la philosophie traditionnelle. Comme le rappelle Cora Diamond :

Tout comme on peut faire des mathématiques en prouvant, mais aussi en traçant quelque chose et en disant, « regardez ceci », la pensée [...] procède par arguments et aussi autrement (par exemple) par des histoires et des images. L'idée que nous n'avons pas de pensée à moins que nous ne puissions réécrire notre point de vue sous la forme d'une argumentation d'une forme reconnue est l'effet d'une mythologie de ce qui est accompli par les arguments. (13)

Si on peut dire de la littérature qu'elle produit de la connaissance, ce n'est pas au sens où elle produirait des connaissances objectives ou universelles : l'ambiguïté, la polysémie lui sont consubstantielles comme elles le sont à nos vies. C'est ce qui la distingue du discours argumentatif de la philosophie, y compris dans le monde de Tlön : « Les livres sont également différents. Les livres de fiction embrassent un seul argument, avec toutes les permutations imaginables. Ceux qui sont de nature philosophique contiennent invariablement la thèse et l'antithèse, le pour et le contre rigoureux d'une doctrine » (439). Faire suivre chaque thèse de son antithèse sans viser ni synthèse ni dépassement dialectique, c'est faire émerger un espace d'intellection où

l'argumentation et la démonstration cèdent la place à la juxtaposition d'arguments contraires ou de références philosophiques hétéroclites. C'est inviter le lecteur à une sorte de parcours à travers des positions incompatibles, de sorte que l'on peut « habiter avec égale gratuité deux paysages intellectuels en forme alternée » (Almada, 84).

Si l'auteur argentin a souvent été décrit comme un « conteur philosophique », ce n'est donc pas au sens où il déploierait sa pensée dans des excursus théoriques, mais parce qu'il la tisse dans la trame de ses fictions, dans des formes qui ne sont pas argumentatives, mais poétiques, créant ainsi des effets de transversalité épistémologique. Cette intrication de la pensée et de la fiction correspond, selon Dario Gonzales, à cette étape de la pensée philosophique où elle « pense sans penser » (Gonzales, 46). *Une pensée qui ne pense pas*, c'est une pensée qui ne pense pas encore, une pensée incapable de penser son propre mouvement à partir d'une certitude extérieure à son mouvement. C'est une pensée non stabilisée qui diffère le moment de sa pleine constitution, pour se situer à une étape que la philosophie elle-même présuppose : « celui de l'expression suffisante d'une idée avant que celle-ci soit proprement affirmée comme pensée véritable » (Gonzales, 47). L'accomplissement non-conceptuel de cette expression se réalise à travers la « valeur esthétique » que Borges mesure d'après un critère spécifique : le caractère inquiétant des idées, « ce qu'elles recèlent de singulier et de merveilleux » (*Oeuvres 2*, 153). Selon Dario Gonzales, cette valeur esthétique est la « perplexité, valeur qui s'établit par "l'allusion à des pensées contradictoires" (47). Comme il l'explique il "ne s'agit pas de ramener l'expression à une forme esthétique préalable à la forme conceptuelle, apparemment plus simple, plus immédiate, mais de résister d'abord à la forme conceptuelle afin qu'une certaine valeur esthétique puisse surgir en tant qu'effet secondaire de cette résistance" (*ibid.*). Les fictions borgésiennes n'illustrent pas une thèse, elles ne cherchent pas à démontrer des vérités, mais elles proposent des artifices esthétiques qui mettent "en sursis [...] la raison spéculative et sémantique" (Almada, 84). Se situant hors de l'opposition vrai/faux, elles ne sont régies ni par une contrainte de vérité ni par un respect de la vraisemblance, mais liées par un "contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque" entre l'auteur et le récepteur, "qui les situe au-delà ou en deçà du vrai et du faux" (Genette, 99). Plutôt que de trier le vrai du faux, Borges se plaît en effet à parcourir des "territoires en opposition", dont l'antagonisme n'est pas résolu parce qu'il "n'y a pas d'acte d'énonciation proprement dit, mais un simple ordonnancement prosodique de perplexités" (Almada, 82). En philosophie, on considère normalement que l'énonciation d'un fait prend en charge ce fait et lui ajoute une valeur de véridiction, intervenant ainsi dans la signification même de l'énoncé. Or le mode d'énonciation propre aux fictions borgésiennes rend impossible cet effet de véridiction parce qu'il use de procédés qui empêchent de résoudre les oppositions : la juxtaposition polémique, l'indécidabilité, la contradiction élèvent la pensée au rang de véritable "acte poétique dans lequel les contradictions ne demandent pas à être sanctionnées mais parcourues" (Almada, 91). Ce type d'agencement formel n'est pas surnuméraire par rapport à la pensée, mais il en tient lieu, l'architecture poétique du récit étant indissociable de l'expérience de pensée qui s'y actualise. Le travail de la forme, en effet, ne consiste pas à chercher celle qui est la plus appropriée pour un contenu de connaissance préexistant puisque c'est la forme elle-même qui construit la connaissance. Comme

l'écrit Philippe Sabot : "l'écriture littéraire produit une expérience de pensée dans le mouvement même où elle se produit sous la forme d'un texte" (9), puisque la spéculation y fait corps avec son propre régime discursif, la pratique d'écriture valant comme une pratique de pensée. C'est dire que les expériences de pensée littéraires sont toujours à la fois des expériences *sur la pensée* et des expériences *sur la forme* qui est l'"opérateur théorique" du texte (Sabot, 104).

Faire une expérience de pensée au sens de Borges signifie donc essayer une autre pensée que la nôtre, c'est faire un "essai de pensées" en vue d'élargir les limites du possible concevable. Ce qui suppose un certain type d'énonciation, dans lequel la spéculation fait corps avec son propre régime discursif, où le contenu devient à lui-même sa propre forme, afin d'effacer toute distance entre le DIRE et le FAIRE. Avec ses *Fictions*, Borges a inauguré une nouvelle façon de raconter, un genre narratif singulier qui emprunte ses caractéristiques formelles à la fois au conte et aux expériences de pensée scientifiques qui ont pour trait commun la brièveté, revendiquée par Borges dans le prologue de la première section du recueil : "Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que les livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire" (*Œuvres* 1, 451). Investissant à nouveaux frais la richesse et la pertinence de la forme brève, Borges l'a renouvelée de l'intérieur en lui donnant une concision et une abstraction qui contrastent avec l'extension des mondes possibles qu'elles proposent (Macé, 216). Le caractère schématique, épuré, désincarné de ses fictions les rapproche en même temps des expériences de pensée scientifiques avec lesquelles elles partagent non seulement la brièveté, mais aussi la quasi absence d'intrigue et de personnages, le caractère réducteur, conceptuel, abstrait. À l'inverse des tendances modernes, Borges reste en effet attaché aux récits à forme close, à structure très fermée et à construction quasi géométrique, ce pourquoi il renoue volontiers avec les formes littéraires les plus archaïques, comme le conte. Sa visée n'est pas démonstrative, mais interrogative : elle a pour horizon une "métaphysique de la perplexité" qui ne vise ni à montrer l'absurdité des problèmes philosophiques posés par l'idéalisme ni à relativiser nos savoirs en les ramenant à des fictions métaphysiques, mais à renouer avec l'étonnement qui est à l'origine de la philosophie. Chez les métaphysiciens tlönien, l'étonnement relève d'une tâche, il exige une recherche aussi attentive et rigoureuse que celle qui est consacrée traditionnellement aux valeurs de la vérité et du vraisemblable. Cette tâche, l'écriture borgésienne l'assume par le choix d'une méthode qui inverse les rapports entre l'inconnu et le connu. En défamiliarisant nos savoirs traditionnels, en extrayant de leur description un monde, il suggère que notre représentation habituelle du monde ne répond à aucune nécessité : elle s'est imposée à nous par la seule force de l'habitude, par l'effet d'une convention, d'une hypothèse dont rien ne garantit qu'elle ne cèdera pas un jour la place à des modes de pensée alternatifs, tout aussi convaincants, tout aussi définitifs dans leur prétention.

1 Si certains historiens des sciences pensent que cette expérience a été réalisée expérimentalement, suivant en cela les dires de l'un des premiers biographes de Galilée, Vincenzo Viviani, la plupart d'entre eux s'accorde à dire qu'il s'agit d'un mythe et que l'expérience n'a été

réalisée qu'en pensée.

Bibliographie

Almaida, Ivan, "L'illustre incertitude. Borges, Wittgenstein et l'énonciation philosophique", *Variaciones Borges* 3/1997, p. 81-99.

Borges, Jorge Luis, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", in *Œuvres complètes*, tome 1, édition établie, annotée et présentée par J.-P. Bernès, traductions par J. — P. Bernès, R. Caillois, C. Esteban, N. Ibarra et F. Rosset, Paris, Gallimard, 2010 [1993].

_____ *Œuvres complètes*, tome 2, édition établie, annotée et présentée par J.-P. Bernès, traductions par J. — P. Bernès, R. Caillois, C. Esteban, N. Ibarra et F. Rosset, Paris, Gallimard, 2010 [1999].

Brun-Rovet, Etienne, "L'expérience de pensée : du monde possible au monde réel", in *Les détours du savoir. Expérience de pensée, fiction et réalité*, D. Bellis et E. Brun-Rovet (dirs), Paris, Nouveau monde éditions, 2009, p. 275-294.

Dorianne Butruille, "'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' de Jorge Luis Borges : la création d'un monde et la recreation du monde", *Fabula/Les colloques*, Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction [fabula.org/colloques/document5283.php], consulté le 6 octobre 2020.

Chauvier, Stéphane, *Le sens du possible*, Paris, Vrin, 2010.

Cometti, Jean-Pierre, *Philosopher avec Wittgenstein*, Paris, PUF, 1996.

Diamond, Cora, *L'esprit réaliste. Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, Paris, PUF, 2004.

Echavarría, Arturo, *Lengua y literatura de Borges*, Vervuert, Iberoamericana, 2006.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.

Gonzales, Dario, « Borges et l'économie des idées », *Variaciones Borges* 7 / 1999, p. 28-49.

Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

Louis, Anne-Marie, *Borges ante el fascismo*, Oxford, Peter Lang, 2007.

Macé, Marielle, "'Le Total fabuleux' les mondes possibles au profit du lecteur", in Françoise Lavocat (dir), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 205-222.

Meillassoux, Quentin, *Métaphysique et fiction des mondes hors science*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.

Sabot, Philippe, *Philosophie et littérature*, Paris, PUF, 2002.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Vaihinger, Hans, *Die Philosophie des Als Ob : System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit*, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1923.

Versins, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Paris, L'Âge d'Homme, 1972 (rééd. 1984).

1 Si certains historiens des sciences pensent que cette expérience a été réalisée expérimentalement, suivant en cela les dires de l'un des premiers biographes de Galilée, Vincenzo Viviani, la plupart d'entre eux s'accorde à dire qu'il s'agit d'un mythe et que l'expérience n'a été réalisée qu'en pensée.

[FORME-MOUVEMENT, FORME-TEMPS : THÉORIES DE LA MORPHOGENÈSE CHEZ PAUL VALÉRY, THEODOR SCHWENK ET BOTHO STRAUSS](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

A la croisée de la science et de l'esthétique, la notion de forme a intéressé les scientifiques aussi bien que les artistes qui, depuis Goethe, reconnaissent une même générativité à l'œuvre dans les variations morphogénétiques de la nature et dans les images créées par l'homme. Pour illustrer cet intérêt commun, cette étude se penche sur l'œuvre de trois éminents « penseurs morphologiques » - Paul Valéry, Theodor Schwenk et Botho Strauss - qui, à partir de lieux d'intervention différents (la science pour l'un, la poésie pour les deux autres), ont produit un savoir original sur la forme. Matérialisé à travers une forme elle-même esthétique, ce savoir déplace les frontières de la connaissance en redistribuant les rapports de l'art et la science, mais aussi ceux du sujet et de l'objet, de la nature et de la culture, de l'esthétique et de la connaissance. Il fraye ainsi la voie à une nouvelle compréhension de l'esthétique, qui peut dès lors être entendue comme science des arts autant qu'art des sciences.

Mots-clés: science et esthétique, morphogenèse, Paul Valéry, Theodor Schwenk, Botho Strauss

[Déclinaisons. Le naturalisme poétique de Lucrèce à Lacan](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Jonathan Pollock

Déclinaisons. Le Naturalisme poétique de Lucrèce à Lacan

Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2010

ISBN : 9782705670702

193 p. - 23 €

Les anciens atomistes (Démocrite, Épicure, Lucrèce) n'ont pas dit leur dernier mot. Désavoués par la physique moderne, leurs idées n'ont cessé d'inspirer le naturalisme poétique. L'essai que Jonathan Pollock consacre à l'influence du poème didactique de Lucrèce (« De rerum natura ») sur la littérature occidentale moderne. Mais un très grand nombre d'oeuvres, de Montaigne à Lacan en passant par Shakespeare et Mallarmé, portent le sceau de la poésie lucrétienne, c'est surtout en raison du primat qu'elles accordent aux phénomènes de mouvement et de métamorphose, et de leur mise en cause des régimes formels dominants. Plutôt que de filiation, il faudrait parler de contamination, de contagion. D'ailleurs, l'esthétique atomiste n'est pas seulement une épistémologie fondée sur les sens, elle suppose aussi une rhétorique et une théorie (physique) du langage. C'est cette « physiopoétique », pour employer un mot de Démocrite, qui se perpétue et se développe chez les émules modernes de Lucrèce.

Jonathan Pollock est professeur de littérature anglaise et comparée à l'Université de Perpignan-Via Domitia. Il est l'auteur de « Qu'est-ce que l'humour » (Klincksieck, 2001), « Le Rire du Môme » (Kimé, 2002) et « Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud » (Gallimard)

[Bodies of Knowledge: anatomy, complexity and the invention of organizational systems, 1500-1850](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Appel à contribution

Date limite : 1 février 2010

Bodies of Knowledge: anatomy, complexity and the invention of organizational systems, 1500-1850

Beginning with the remarkable work of Andreas Vesalius (1543), anatomists sought to create new narrative arrangements that mimicked the internal organization of the body. In the years following the publication of Vesalius' systematic arrangement of anatomical narratives provided an opportunity for examining a variety of topics across many disciplines. As a result, many authors adopted the anatomy as a means of describing/mapping the structural particulars of nearly every imaginable subject. In an attempt to assign meaningful connections to the seemingly discrete phenomena of the 'rational' cosmos, scientists, philosophers and artists looked to the human body as an organizational reference, citing the internal structure of the human body as a prime example of an integrated system. The body, they argued, was an enclosed space (delineated by the flesh), making the investigation of its inner structure relatively straightforward. What they discovered inside the human body, however, was a degree of complexity previously unsuspected. In the attempt to arrange distinct parts/organs of the body into groups according to their specialized, collaborative functions, anatomists exposed the limitations of traditional modes of scientific narration. Faced with mounting complexities, they tried to describe the human body as an order of simple and distinct parts that could be arranged into increasingly compounded configurations (systems). Taken together, these systems contributed to the integrity (interrelatedness) of the physical whole.

To give an account of such complex, trans-spatial associations required the development of new forms of scientific description: cross-referenced, digressive narratives that could accommodate the non-linear arrangements of systematic embodiment. Anatomists sought to explain the body's inner structure by dividing/dissecting it (both abstractly and physically) into distinct parts and by creating 'textual maps' of the coherences of "Structure," "Action," and "Use" that they discovered between individual components (to arrange internal organs according to the 'physical logic' of structural and functional relation).

With the concurrent rise of anatomical and mathematical science in the sixteenth and seventeenth centuries, understandings of the divisibility of matter--theoretical and actual--arrived at a kind of observational and experimental depth, conceived most often in terms of mathematically divisible space. Quite naturally, the intellectual dissection and mapping of human knowledge followed in the wake of these advancements. The resulting shift toward systematic arrangements of information (organizational schemes of such important characters as Bacon, Descartes, Leibniz, Newton, and Bayle. By the late eighteenth and early nineteenth centuries (particularly in the works of Chambers, d'Alembert, Condorcet, Linnaeus, Erasmus Darwin, and Lamarck, among others), the narrative logics of systematic organization dominated the various approaches employed by philosophers and scientists to arrange the scattered contents of the universe in a single, unified, branching system--thereby giving rise to the construction of a changing radically the way that we think about the universe and human understanding.

For the purposes of this collection, we seek essays that consider the influence of anatomical science and/or early modern theories of the body on the 'artificial' organization of knowledge and the world (1500-1850). We are mindful of opening this

discussion to include emerging Atlantic considerations, including the application of systematic organization to 'New World' contexts. We are eager to entertain abstracts that explore the manner in which colonization of the Americas, Africa, and the Caribbean was influenced by emerging organizational systems (taxonomies of knowledge) in Europe. In addition to the themes listed above, proposals should cover a broad range of topics, from an expansive list of disciplines : Mikrokosmografia (1615). In short, systematic organization resulted from efforts(esprit de système) took shape in the body of knowledge by functional (rather than syllogistic) relation "ç

Scientific Materialism between the sixteenth and seventeenth centuries.

The body as a central reference for the theoretical construction of
"ç

Body as an Organizational Metaphor
"ç

Encyclopedism and the Body of Knowledge
"ç

Bodily Systems, Systematic Classification and the Evolution of Species
"ç

Complexity, Logic and 'Systematic' Arrangements of Knowledge
"ç

Body as a cartographic metaphor / Cartography as a metaphor of the body
"ç

Atlantic Circulation as a metaphor of Systematic Unity
"ç

The Classification of Bodies in the 'New World'
"ç

The Influence of Taxonomies on Artistic Representation
"ç

Politics of the Body/Body Politics in the Enlightenment
"ç

Comparative Anatomies and the Categorization/Hierarchy of Knowledge
Keywords & Key Phrases:

System(s)

Systematic

Body/Bodies of Knowledge

Spatial Organization [of Knowledge]

Complexity

Physical Logic/Logic of Physicality

Aesthetics of System

Textual Mapping

Artistic Representations of the Body

Important Figures (include, but are not limited to):

Andreas Vesalius

Leon Battista Alberti

Albrecht Dürer

Piero della Francesca

Helkiah Crooke

Leonardo da Vinci

Heinrich Cornelius Agrippa

Peter Ramus

René Descartes

Baruch Spinoza

Francis Bacon

Rembrandt van Rijn

Frans Hals

Thomas Hobbes

Gottfried Wilhelm Leibniz

Isaac Newton

Bernard de Mandeville

Pierre Bayle

Ephraim Chambers

Julien Offray de La Mettrie

Bernard le Bovier de Fontenelle

Jean-Antoine Nicolas de Caritat, Marquis de Condorcet

Jean le Rond d'Alembert

Denis Diderot

Carl Linneaus

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Erasmus Darwin

Jean-Baptiste Lamarck

Charles Darwin

Sciences, connaissances et pratiques de communication

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Dans le cadre du cluster « Enjeux et Représentations des Sciences, des Technologies et de leurs Usages »:

Mercredi 9 décembre 2009

de 14h à 17h, salle R 20

École normale supérieure Lettres et sciences humaines

15, parvis René Descartes, BP 7000, 69342 Lyon cedex 07

Le séminaire sera consacré à **l'actualité de la recherche consacrée aux approches communicationnelles des sciences**, à partir de trois visions internationales des transformations du rapport à la recherche et à la diffusion des sciences.

Modération Joëlle Le Marec (ENS-LSH et Cluster 14)

Intervenants :

Alain-Marc Rieu (Université Lyon 3) « Faire de la recherche autrement »

Alain-Marc Rieu est Co-organisateur du colloque « Lyon-Shanghai : Knowledge and Society today, Philosophy, Ethics and Epistemology » (18 et 19 décembre 2009 à l'ENS-

LSh)

Michel Claessens (Commission Européenne « Science et communication : pour le meilleur ou pour le pire ? »

Michel Claessens est Rédacteur en chef du magazine européen Research*eu.

Il a publié l'ouvrage « Science et communication : pour le meilleur ou pour le pire ? » en 2009, aux éditions Springer

Bernard Schiele (Université du Québec à Montréal) « Institutions scientifiques et culturelles, rapport au changement en contexte international »

Bernard Schiele est Président du Comité scientifique international du projet du musée des Sciences de Pékin

Contact et informations : jlemarec@ens-lsh.fr

Joëlle Le Marec

Pr, Directrice de l'équipe « Communication, Culture et Société »,

ENS Lettres et Sciences Humaines,

15 parvis René Descartes BP 7000 - 69342 Lyon Cedex

<http://c2so.ens-lsh.fr> et <http://infocom.ens-lsh.fr>

Sciences, communication et société : <http://sciences-medias.ens-lsh.fr/scs/>

Cluster 14 : <http://erstu.ens-lsh.fr/>

Indiscipline : <http://indiscipline.fr>

[Le livre scientifique. Définition et émergence d'un genre \(1450-1850\) . Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Ce projet est né d'un double constat : l'absence d'histoire du livre scientifique dans une diachronie large et la méconnaissance des fonds scientifiques présents dans les bibliothèques d'Aquitaine, dans une région où la vie scientifique et intellectuelle, de Montaigne à Pierre Duhem, a été vivante et s'est manifestée par l'importance de bibliothèques publiques ou privées. L'idée d'une recherche sur l'archéologie du livre scientifique, s'accompagnant d'un inventaire et d'une mise à disposition de fonds méconnus et dispersés, s'est ainsi développée dans un projet interuniversitaire et interdisciplinaire, regroupant des chercheurs de spécialités différentes, historiens des sciences, littéraires, philosophes, philologues, spécialistes de l'image, linguistes et en partenariat avec les institutions de conservation de ces fonds, l'École des Chartes et l'Observatoire de Paris..

Le programme comporte donc deux volets : le premier est une recherche scientifique qui veut dégager une définition du livre scientifique en montrant comment l'écriture de la science s'inscrit dans un contexte épistémologique et intellectuel. Le deuxième permet la constitution d'une banque de données numérisées qui met à disposition des chercheurs une documentation jusqu'ici peu accessible ou peu connue. Ces deux volets s'élaborent par une collaboration permanente, la réflexion sur l'histoire du genre donnant des critères pour le repérage et la sélection des documents, et l'inventaire pour la banque de données fournissant un matériau important pour la réflexion des chercheurs.

Mieux connaître et faire connaître la complexité du livre scientifique qui est un enjeu interdisciplinaire, à la fois matériel et intellectuel, est l'objectif de ce programme.
Le livre scientifique. Définition et émergence d'un genre (1450-1850)

Ce projet interdisciplinaire et interuniversitaire réunit des chercheurs de disciplines différentes et s'appuie principalement sur quatre équipes, le Laboratoire Epistémé, EA 2971 (Bordeaux I), l'équipe CREPHINAT (Centre de REcherches PHilosophiques sur la NATure), EA 3654 (Bordeaux 3), l'équipe Lexicographie et linguistique romane, EA 3560 (Paris IV-Sorbonne), l'équipe AMERIBER, EA 3656 (Bordeaux 3). Il intègre aussi d'autres chercheurs. Le projet s'accompagne également d'un partenariat avec la Bibliothèque Municipale de Bordeaux, les Archives Municipales de Bordeaux et la Bibliothèque Universitaire de Bordeaux 1 et d'une convention avec l'Ecole des Chartes.

Equipes engagées

Laboratoire Epistémé (EA 2971) de l'Université Bordeaux 1 (directeur : Pascal Duris)

Le Laboratoire Epistémé de l'Université Bordeaux 1 (Sciences & Technologies) est une équipe d'accueil hors UFR, rattachée à l'Ecole doctorale Sciences du Vivant, Géosciences, Sciences de l'environnement.

Il compte 13 enseignants-chercheurs (historiens et philosophes des sciences, biologistes, physiciens, mathématiciens, chercheurs en sciences de l'information et de la communication. Cette équipe a principalement pour objet d'études :

. l'épistémologie et l'histoire des sciences et des techniques, dont l'étude s'organise autour de plusieurs axes : histoire des sciences du vivant et de la méthode scientifique (XVIe-XIXe siècles), histoire de la causalité en astrophysique depuis la théorie de la relativité, histoire des techniques métallurgiques et de l'aérostation.

. la problématique arts et sciences, abordée par le dialogue artiste/scientifique et l'analyse comparative de l'évolution des statuts sociaux de l'artiste et du scientifique.

Equipe CREPHINAT(EA 3654) de l'Université Bordeaux 3 (directeur : Charles Ramond)

Le Centre de REcherches PHilosophiques sur la NATure, reconnu Équipe d'Accueil depuis 2003, est une composante de l'UFR de Philosophie de l'Université Bordeaux 3. Il comprend douze enseignants-chercheurs en exercice et neuf doctorants. Ses principales directions de recherches sont les suivantes :

. Histoire et actualité du concept de nature : des « physiques » des philosophies classiques et modernes, des philosophies de la nature et de la Naturphilosophie des Lumières et du Romantisme, jusqu'aux théories contemporaines de l'environnement.
. Épistémologies des sciences de la nature : épistémologie générale dans la connaissance de la nature, et épistémologies particulières (mathématiques, chimie, astronomie,...).

Equipe AMERIBER : Poétiques et politiques (Péninsule Ibérique, Amérique hispanophone et lusophone) (EA 3656) de l'Université Bordeaux 3 (directrice : Nadine Ly)

AMERIBER est une équipe d'accueil rattachée à l'Ecole Doctorale 0212 EDILEC. Elle compte 49 enseignants-chercheurs répartis en quatre centres. L'un d'eux, le GRIAL (Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale) a principalement pour objet d'études la question des genres, et plus particulièrement celle des genres « fragmentés », le genre anthologique dans un précédent programme, et actuellement les genres, figures et écritures du discontinu (analyse de dictionnaires, de bibliographies...).

Équipe d'accueil à l'Université Bordeaux 3 « Textes, Littératures : Écritures et Modèles » (TELEM) (responsable Bernard Vouilloux)

L'équipe d'accueil « Textes, Littératures : Écritures et Modèles » (TELEM) comporte quatre programmes dont l'un s'articule avec celui sur l'émergence du livre scientifique : il s'agit du programme « Inter-relations : textes, arts, sciences, merveilles ».

Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA)
10, esplanade des Antilles - 33 607 Pessac

lelivrescientifique@msha.fr

[« Le médecin et le savant chez Zola : des personnages prométhéens. »](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Intervention de : Elise RADIX, Docteur ès Lettres, université Lyon 3, professeur agrégé.

Il s'agira d'analyser des personnages de médecins et de savants dans l'oeuvre d'Émile Zola, notamment dans Lourdes où la médecine est confrontée aux croyances, aux miracles (en opposition avec la vision catholique d'un Huysmans dans Les Foules de Lourdes) et où le médecin est porteur d'une avancée idéologique, de même que dans Paris où le savant et la science qu'il représente sont porteurs d'un progrès social.

On mettra ainsi les romans d'Émile Zola en résonance avec les théories scientifiques de l'époque, son projet d'écriture s'intégrant parfaitement à cet univers scientifique de la seconde moitié du siècle. Son oeuvre s'inscrit dans ce que nous appelons l'esprit

prométhéen, dans la mesure où, à travers ce nouveau procédé d'écriture « expérimentale » Zola cherche à donner le plus de pouvoir possible à l'homme. L'ambition exprimée par Zola est d'utiliser les recherches contemporaines pour « se rendre maître de la vie pour la diriger » et faire en sorte d'entrer « dans un siècle où l'homme tout-puissant aura asservi la nature et utilisera ses lois pour faire régner sur terre la plus grande somme de justice et de liberté possible. » En un mot, résume-t-il dans *Le Roman expérimental*, « nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée. »

On verra ainsi comment les sciences de la vie, à travers les personnages du médecin et du savant, devenus héros de romans, sont révélatrices au XIX^e siècle des nouveaux rapports qui s'instaurent entre science, pouvoir et littérature.

Mlle Radix Elise, docteur de l'université de Lyon 3, professeur agrégée en lycée, est l'auteur de deux livres, *L'Homme Prométhée-vainqueur au XIX^e siècle* (vol.1), « Écritures et Critiques Littéraires », L'Harmattan, 2006, *Le Déclin du prométhéisme dans la littérature fin-de-siècle* (vol.2), « Écritures et Critiques Littéraires », L'Harmattan, 2006. Elle mène sa recherche sur *Le romanesque et le prométhéisme : images de l'humanisme et de la modernité dans la littérature Française du XIX^e siècle*. Elle est membre du Centre d'étude des Interactions Culturelles (CEDIC) à l'université Lyon3, et membre associée du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques (CRRR) à l'université de Clermont-Ferrand.

[L'ennui, 19e-20e siècles](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Colloque international

L'ennui, 19 e-20 e siècles **Approches historiques**

Jeudi 29 novembre, vendredi 30 novembre & samedi 1 er décembre 2007

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

organisé par Pascale Goetschel, Christophe Granger, Nathalie Richard & Sylvain Venayre

Centre d'histoire sociale du XX^e siècle (Paris 1/CNRS)

Centre de recherche en histoire du XIX^e siècle (Paris 1-Paris 4)

Centre d'histoire du monde moderne et des révolutions (Paris 1)

Centre Alexandre Koyré (EHESS, CNRS, MNHN)

Editorial

écrit par Laurence Dahan-Gaida

La présence des théories de l'évolution et, en particulier, des références darwiniennes dans la fiction britannique contemporaine est notable et a fait l'objet de plusieurs études récentes¹. Plusieurs facteurs peuvent l'expliquer et, parmi eux, le développement d'un courant qualifié de néo-victorien, qui réunit des œuvres dont l'intrigue se situe en totalité ou pour partie au XIXe siècle. Sally Shuttleworth a pu mettre en relation la floraison de ces romans dans les années 1990 avec la politique menée par le gouvernement de Margaret Thatcher. Selon Shuttleworth, ce choix narratif permettait une double critique, par une discussion des structures de la famille victorienne exaltées par M. Thatcher comme un modèle d'ordre et de stabilité et par la mise en perspective du XIXe siècle anglais à un moment où le gouvernement s'en servait pour justifier une forme de darwinisme social². L'œuvre d'Antonia S. Byatt s'inscrit pour une large part dans ce champ, en accordant une place importante à l'époque victorienne, que tout le récit y prenne place³ ou qu'il se construise dans l'alternance des deux plans temporels⁴.

Présentation

écrit par Laurence Dahan-Gaida

La plupart des scientifiques s'entendent aujourd'hui pour penser que la biologie sera le paradigme scientifique du 21^{ème} siècle. Dès le début des années 1970, le succès rencontré par certains essais de biologistes, comme ceux de Jacques Monod et de François Jacob, avait inspiré à de nombreux commentateurs l'idée qu'un « événement » intellectuel était en train de se produire : « Nous sentons, écrivait notamment Edgar Morin dans *Le Nouvel Observateur*, que toutes les grandes interrogations de ce siècle doivent de plus en plus se référer à la révolution biologique qui s'accomplit »^[1]. Près de vingt ans plus tard, la circulation d'idées inspirées des sciences biologiques dans l'espace public a acquis une telle ampleur que certains y voient le retour d'une certaine forme de biologisme^[2]. C'est en tous cas le signe d'une effervescence intellectuelle et d'un poids symbolique croissant, dus aux progrès de la discipline d'une part et, d'autre part à son intrication avec le monde social et humain qui favorise l'exportation d'explications biologisantes vers le domaine des sciences humaines. Selon Sébastien Lemerle, « Les transferts qui sont faits de la biologie vers les sciences humaines sont le plus souvent de type épistémologique : la biologie permet de mettre au jour des lois (principalement néodarwiniennes) et des schèmes d'explication valables pour d'autres domaines »^[3].

Or ce phénomène n'a rien de nouveau. Dès la fin du 18^{ème} siècle, les sciences du vivant sont mobilisées en tant que ressource expressive et conceptuelle dans la production de discours aussi bien savants que

philosophiques, historiques, esthétiques ou encore idéologiques. Les sciences du vivant naissent autour de 1800, au moment où « la chimie pneumatique de Lavoisier, le vitalisme de Bichat, la biologie de Lamarck et la philosophie de Cabanis contribuent chacune à leur manière à fonder un nouveau champ de recherche prenant le vivant pour objet spécifique, en y rattachant des enjeux idéologiques (matérialisme/spiritualisme, mécanisme) ainsi que des enjeux imaginaires (conception de la mort, relations entre les règnes minéral, végétal, animal et l'humain, histoire de la vie, etc.) »[\[4\]](#). Dès le début du 19^{ème} siècle, la circulation interdisciplinaire de modèles et de théories en provenance des sciences du vivant, ou élaborés à leurs marges, crée un espace de production épistémique qui favorise la diffusion et la percolation de représentations culturelles du vivant dans la pensée historique, politique et sociale à la faveur d'une série d'analogies, de déplacements et de réinterprétations. L'exemple le plus connu de ces réappropriations est sans doute celui de l'organisme, dont les métaphores ont été magistralement analysées par Judith Schlanger[\[5\]](#) : circulant entre les disciplines et les approches les plus diverses – philosophie, théories esthétiques, politique, histoire, économie, biologie, anthropologie criminelle – la notion d'organisme ne désigne plus un ordre localisé de phénomènes s'offrant comme objets du savoir mais elle renvoie à un complexe de significations à partir duquel s'organise en droit tout savoir. Ainsi généralisée et absolutisée par son rôle d'*analogon*, la notion d'organisme a fini par devenir un modèle de rationalité au 19^{ème} siècle.

Mais d'autres notions issues des sciences du vivant ont connu une immense fortune culturelle au cours du 19^{ème} siècle, suscitant des débats et des polémiques qui vont laisser une trace durable dans l'imaginaire collectif et la littérature de l'époque : à commencer par la théorie darwinienne de l'évolution, les théories de l'hérédité et de la mutation qui vont infléchir les représentations de l'atavisme exploitées par la littérature du 19^{ème} siècle, mais aussi le transformisme, les lois de l'hybridation, les théories de l'eugénisme ou de la dégénérescence qui vont nourrir entre autres l'anthropologie criminelle et ainsi donner de la matière à la littérature romanesque ; on peut encore évoquer la théorie cellulaire, l'idée d'homéostasie du milieu intérieur (Claude Bernard), les querelles sur le magnétisme animal, sur la génération spontanée ou sur les origines de la vie terrestre, etc. Mais le 19^{ème} siècle voit aussi l'apparition de nouvelles pratiques et de nouvelles méthodes, comme la méthode expérimentale de Claude Bernard dont les naturalistes vont faire l'usage que l'on sait. L'imaginaire de l'époque sera également stimulé par l'émergence de nouvelles notions comme celles de virus ou de microbe ou encore de nouveaux objets comme ceux de neurone ou de tissu, par l'apparition des principes de la vaccination ou encore de l'asepsie qui vont renouveler l'imagerie de la maladie et de la contagion.

Au 20^{ème} siècle, l'imaginaire culturel est relancé dans d'autres directions par de nouvelles découvertes qui réorientent la compréhension du vivant, suscitant questionnements inédits et débats passionnés : découverte de l'ADN, nouvelle prise en compte du hasard dans l'évolution (François Jacob), essor de la biologie moléculaire, généralisation des notions

d'information et de programme génétiques, théories de l'auto-organisation qui appréhendent l'organisme humain comme une machine auto-organisée (Henri Atlan), progrès de la génétique et naissance de la génomique, théorie du suicide cellulaire (Jean-Claude Ameisen), etc. Ces concepts et ces théories ont essaimé dans l'imaginaire littéraire qui les a mobilisés pour esquisser de nouvelles figures de l'humain, de l'évolution, de la vie ou encore de la mort.

C'est à la diversité de ces réappropriations et, plus généralement, des usages qui ont été faits des savoirs du vivant dans le champ de la production littéraire, que s'intéresse cette treizième livraison d'*Epistémocritique*. Les études réunies dans ce volume explorent la manière dont les concepts, modèles et théories issus des sciences du vivant ont circulé dans un espace public traversé par la mise en scène d'idéologies diverses, où ils ont contribué à structurer une pluralité de discours, y compris normatifs, portant sur le social ou le politique et leurs modes d'organisation. S'insinuant dans la philosophie morale, ils ont infléchi notre compréhension de la normalité ou du dérèglement, entraînant de nouvelles définitions du vivant ou de l'homme. Dans le domaine plus vaste de la philosophie, ils ont eu pour effet de déplacer les frontières entre l'homme, la machine et l'animal ou encore de reconfigurer notre appréhension des rapports entre le corps et l'esprit. Mais ces transferts conceptuels n'ont pas eu seulement des conséquences idéologiques, ils ont également stimulé de nouvelles conceptions de la forme, à la croisée de l'esthétique et de la biologie. Car, ainsi que le rappelle Anne Fagot-Largeault, « [l]es vivants ne sont pas seulement des systèmes capables de conserver/reproduire des structures stables dans des conditions instables et de réguler/programmer leurs opérations. Ce sont aussi des êtres qui déploient une variété de formes et une créativité morphologique dont les naturalistes de tout temps se sont émerveillés »[6]. C'est ce qui explique les rapprochements entre histoire de l'art et biologie : toutes deux tenues de maîtriser des quantités incommensurables d'objets, elles placent la description morphologique au centre de leurs préoccupations. Cet intérêt commun va favoriser les transferts de modèles entre les deux domaines, contribuant ainsi à tisser des liens entre les systèmes de l'art et de la nature.

Pour comprendre les multiples voies de cette circulation épistémique entre sciences du vivant et arts, le premier pas consiste à se tourner vers des disciplines comme l'histoire des sciences, à condition toutefois d'ouvrir cette dernière aux effets culturels des disciplines dont elle retrace le devenir. Car si l'histoire de la connaissance ne se confond pas avec celle de la culture, elle reste néanmoins immergée en elle. L'enquête historique doit donc s'efforcer de saisir l'histoire des sciences là où elles se découpent sur la culture en tant que condition historique de la pensée. C'est dans cet esprit que Pascal DURIS convoque une histoire des sciences « historienne » et continuiste, qui étudie le passé de la science en se montrant particulièrement attentive au contexte historique et, surtout, à la *lettre* des textes (qu'ils soient littéraires ou scientifiques), afin de se prémunir contre toute forme d'anachronisme. Des exemples puisés chez La Fontaine, Balzac et surtout chez Lawrence Sterne illustrent la fécondité

d'une démarche encore peu répandue dans l'histoire des sciences qui, en s'ouvrant à des discours dont les codes ne lui sont pas familiers, comme celui de la littérature, trouve matière à repenser certains de ses paradigmes, voire de ses mythes. Preuve que la littérature peut contribuer à écrire l'histoire des sciences, soit qu'elle lui fournisse un témoignage sur l'état du savoir à une époque donnée, sur ses conditionnements sociaux, culturels ou idéologiques, soit qu'elle s'érige elle-même en herméneutique concurrente en devenant un instrument d'exploration et de problématisation des savoirs qu'elle met en œuvre.

C'est ce que montre l'étude de Valérie DESHOULIÈRES consacrée aux réappropriations fictionnelles de la figure de Vésale, le célèbre anatomiste de la Renaissance, dont elle examine quelques avatars dans la littérature contemporaine. Dans le monologue théâtral qu'il lui consacre en 1997, *L'artiste, la servante et le savant*, Patrick Roegiers examine l'apport de Vésale à l'histoire des sciences tandis que Pierre Mertens, dans *Éblouissements*, met en scène un disciple de Vésale : Gottfried Benn, médecin-anatomiste entré en poésie en 1912, qui est montré en apprenti-médecin à l'œuvre dans une salle de dissection sur laquelle plane l'ombre de Nietzsche. Manière pour l'auteur d'esquisser une histoire culturelle de l'anatomie qui, au carrefour de la médecine et de la philosophie, de la science et de la poésie, du « voir » et du « connaître », fraie sa voie dans le champ de la mélancolie. Les poèmes de Gottfried Benn, le roman de Pierre Mertens et le théâtre de Patrick Roegiers se présentent ainsi comme trois variations sur cette conviction héritée de Vésale que l'on ne connaît l'homme qu'en « se frottant à la réalité concrète de son corps ».

Cette conviction fut aussi celle de Georg Büchner, médecin et dramaturge, qui n'a jamais séparé son activité scientifique de son activité créatrice. Comme le montre Laurence DAHAN-GAIDA, son « théâtre de l'anatomie » ne peut être compris sans tenir compte de sa pratique de la dissection, de la conception du vivant et de l'épistémologie qu'il a élaborées au fur et à mesure de ses recherches en médecine et en biologie, lesquelles rejoignent d'ailleurs ses préoccupations sur l'organisation sociale et le sens de l'histoire. L'unité de sens qui caractérise l'œuvre à la fois littéraire et scientifique de Büchner trouve finalement son principe dans le corps, origine et fin de toute connaissance en même temps que ressort essentiel d'une esthétique anti-idéaliste qui veut exposer le vivant dans sa matérialité nue, dans son essentielle vulnérabilité. Or cette esthétique porte la trace du geste de disjonction qui fonde l'anatomie dissectrice, élevant le fragment au rang de forme-sens qui, indépendamment des énoncés dont il est porteur, exprime la violence et la radicalité du geste qui découpe pour donner à connaître.

C'est ce qui donne à l'œuvre de Büchner son caractère exemplaire : tout en manifestant le nouage déjà ancien qui existe entre l'art et l'anatomie dissectrice, elle tisse un lien entre sciences du vivant et esthétique, notamment à travers la référence aux théories goethéennes sur l'émergence des formes naturelles qui ont intéressé les scientifiques aussi bien que les écrivains. Goethe considère que la forme artistique dérive de la forme vivante, qu'elle en reproduit les caractéristiques essentielles et qu'elle

peut donc, en retour, en présenter un modèle d'intelligibilité opératoire, du moins sur le plan heuristique. Si la forme devient la clé d'intelligibilité de toutes choses, c'est qu'elle unit à la fois des informations objectives et sensibles, mais aussi des propriétés de virtualités cachées qui ouvrent sur de l'intelligibilité[7]. Cherchant à articuler en un tout cohérent une triple pratique de l'anatomie, de la botanique et de la physiologie, la morphologie goethéenne s'efforce au bout du compte de comprendre la formation et la transformation des formes en tant qu'elles apparaissent à l'esprit humain. C'est ce que montre Mathieu GONOD dans l'étude qu'il consacre aux textes entourant *La Métamorphose des plantes*. Abordés comme autant d'« essais autobiographiques », ces écrits sont pour Goethe l'occasion de se mettre lui-même en scène en tant que sujet qui, par sa double activité sensible et réflexive, devient producteur d'une connaissance sur le vivant dont il est aussi l'objet. Ces textes posent en effet l'idée d'une morphogenèse qui se développe conjointement au sein de l'objet et du sujet, tissant ainsi un lien entre la forme naturelle vivante, la forme artistique (celle de l'essai autobiographique) et la forme du sujet. La forme, au sens de *Bildung*, passe ainsi du monde de l'objet à celui du sujet et, de ce dernier, au monde de la production artistique.

C'est à un autre éminent penseur morphologique, Paul Valéry, que s'intéresse Thomas VERCRUYSSSE en analysant la conception de la forme défendue par Valéry dans ses écrits sur la danse. Il montre combien elle déroge à la conception classique, aristotélicienne, de l'acte, à laquelle elle ajoute la dimension de l'imprévisible. Définie comme « l'acte pur des métamorphoses », la danse devient le paradigme d'une conception essentiellement dynamique de la forme, dont le potentiel transformateur se manifeste à travers la neutralisation qu'elle opère des oppositions entre sentir et agir, agent et patient, expérience sensible et production artistique. En passant d'une esthétique, c'est-à-dire d'une théorie de la sensation, à une poétique, c'est-à-dire une théorie de la forme, Valéry finit par livrer une réflexion sur le vivant qui prend sa source dans le transformisme d'un Goethe, paradigme qu'il contribue à prolonger et à étendre à d'autres savoirs que la biologie.

Au-delà de leurs implications épistémologiques et culturelles, les savoirs du vivant sont porteurs d'enjeux idéologiques dont témoignent exemplairement les théories raciales du 19^{ème} siècle, le darwinisme social qui s'est répandu à la même époque ou, plus près de nous, les nouvelles formes d'eugénisme propagées aujourd'hui par la génomique. Dans le roman de Thomas Hardy, *Tess d'Ubervilles*, c'est l'évolutionnisme de Darwin qui sert de savoir de référence, comme d'ailleurs dans une grande partie de la littérature victorienne, lieu d'une véritable théorisation poétique des découvertes scientifiques de l'époque. Comme le montre Marie PANTER, les personnages hardyens sont souvent inadaptés, en situation de lutte face à un « milieu » hostile, leur destin tragique semblant manifester toute la cruauté de la « lutte pour l'existence ». Or le « milieu » dans lequel ils ne parviennent pas à trouver leur place est celui de la société industrielle de l'Angleterre victorienne tandis que le milieu « naturel » leur offre au contraire les conditions d'une vie heureuse. De récentes

analyses ont mis l'accent sur l'origine darwinienne d'une telle conception de la nature, comme puissance bienfaisante et régénératrice, à l'encontre de l'idée répandue selon laquelle Darwin aurait défendu une conception mécaniste de la nature, fondée sur une loi impitoyable de compétition. Hardy semble avoir au contraire retrouvé l'esprit premier des textes de Darwin en proposant une conception romantique de la nature dans laquelle l'existence humaine s'inscrit harmonieusement.

Avec *Le cimetière de Prague*, dernier roman paru à ce jour d'Umberto Eco, le lecteur est à nouveau plongé dans l'univers discursif et idéologique du siècle qui a vu naître la biologie, un siècle qui a également éveillé de nombreuses inquiétudes liées notamment aux questions de l'hérédité, de l'évolution, de la génétique, etc. Au cœur du roman se trouve une fiction qui constitue la version romanesque d'un célèbre « faux » historique, *Les Protocoles des Sages de Sion*. Rédigé en 1901 à Paris par un faussaire russe, informateur de la police politique tsariste, ce document se présente comme un plan de conquête du monde qui aurait été établi par les Juifs et les Francs-maçons en vue de détruire la chrétienté et de dominer le monde. Comme le montre Marie-Ève TREMBLAY-CLEROUX, *Les Protocoles* mettent en œuvre une vision biologiste des nations, la peur de la dégénérescence sociale et une forme d'eugénisme, toutes conceptions qui sont attribuées aux Juifs par un effet de renversement visant à justifier par avance les formes les plus extrêmes de l'antisémitisme. Sans aborder de front les savoirs du vivant, *Le Cimetière de Prague* met au jour l'intrication de la science et de l'idéologie dans les discours sociaux qui ont rendu possible la fiction des *Protocoles* et ainsi contribué à la légitimation du génocide juif. Pour dénoncer les effets idéologiques de cette fiction, Eco recourt à son tour à la fabulation littéraire, mais pour opérer cette fois un dépassement discursif du discours social de l'époque tout en ouvrant la voie à une réception critique de la fiction, aux antipodes de la réception idéologiquement marquée que les auteurs historiques des *Protocoles* avaient encryptée dans leur texte.

Dans les années 80, un nouveau champ de recherches interdisciplinaire a fait son apparition à l'intersection de la biologie, des sciences humaines et de la littérature : les *animal studies*. D'abord limitée au monde anglo-américain, la recherche collective sur l'animalité en littérature a pris en France depuis le milieu des années 2000 une ampleur jusqu'alors inédite : ainsi les chercheurs réfléchissent aujourd'hui sur l'animalité humaine ou sur les interactions hommes/bêtes dans les œuvres littéraires, ils interrogent la possibilité pour le langage créatif d'exprimer des affects et des rapports non-humains au monde, ils examinent les reconfigurations de l'anthropocentrisme ou ils prennent acte de « la fin de l'exception humaine » (Jean-Marie Schaeffer). L'originalité de cette recherche ne tient pas simplement à sa focalisation sur la question animale, qui a été longtemps une grande absente de la critique littéraire, mais aussi à sa méthodologie. Celle-ci a tout d'abord pour socle une interdisciplinarité qui conduit à élaborer de nouveaux corpus, à reconsidérer l'histoire littéraire du siècle dernier à la lumière de l'animalité et à établir des transversalités inédites entre les différentes formes de savoirs sur les bêtes. L'apport méthodologique se

situé par ailleurs dans le caractère transculturel de la recherche, dont les problématiques s'élaborent à un niveau international qui englobe notamment les multiples apports de la recherche nord-américaine et plus généralement anglo-saxonne. Prenant acte de ces renouvellements, l'étude d'Anne SIMON examine les spécificités de la zoopoétique française par rapport aux problématiques nord-américaines des *Animal Studies* et de l'*Ecocriticism*.

Cette spécificité de la recherche française est illustrée par l'étude d'Alain ROMESTAING qui se penche sur le roman de Jean Giono, *Regain*, dernier opus de « La trilogie de Pan » dans lequel vibre une conscience exacerbée de la vie – puissante, violente, presque incontrôlable – qui est modélisée à partir du mythe de Pan. Bien avant les sciences du vivant, le mythe a en effet permis de donner forme et sens à la sauvagerie du monde, comme en témoigne le roman de Giono : dans un environnement farouche, des forces élémentaires réveillent le côté animal des personnages, leur part à la fois sombre et lumineuse, la plus vive. Informées par le mythe, les représentations de la nature oscillent entre la terreur infligée par le dieu, incarnation d'une nature monstrueuse, et la lente compréhension du grand « mélange » qui brasse toutes les créatures vivantes en un immense corps cosmique. Se pose alors la question de savoir si le roman ne produirait pas lui-même un savoir spécifique du vivant – irréductible et pourtant progressivement domestiqué. Question qui s'assortit de sa corollaire : quel est la nature du lien existant entre ce savoir et la langue *poïétique* de *Regain*, roman « panique » dont l'écriture participe de l'énergie créatrice du vivant tout en se reconnaissant *d'une autre nature* ?

La circulation des savoirs du vivant ne s'est pas limitée au domaine littéraire mais a envahi le domaine plus vaste des savoirs sur l'homme, engageant notamment un dialogue fécond avec la linguistique. En témoigne la tentative de Wilhelm von Humboldt pour conceptualiser la linguistique à partir du paradigme des sciences du vivant. Considérant d'emblée les langues comme des *organismes vivants*, selon une approche en totale rupture avec l'héritage métaphysique mais en accord avec les avancées majeures des sciences exactes de son époque (celles de Newton ou de Linné par exemple), la linguistique naissante du 19^{ème} siècle, puis la linguistique moderne, vont apporter des arguments décisifs pour appréhender le vivant comme l'antithèse absolue d'un matérialisme exclusivement attaché aux manifestations matérielles des perceptions immédiates. D'où l'hypothèse, défendue ici par Amr Helmy IBRAHIM, que le fonctionnement de la langue pourrait être un mode d'accès privilégié pour penser le vivant, dont l'ensemble des propriétés peut être appréhendé à travers sept types de traces, dont chacune d'elles possède une structure transposable à une propriété spécifique, définitoire et distinctive des langues naturelles : à savoir une irrégularité aléatoire au sein d'une régularité systémique qu'elle n'affecte pas ; une combinatoire au résultat complexe et imprédictible malgré des constituants très simples et des règles de combinaison à la fois élémentaires et peu nombreuses ; l'imbrication des systèmes, à savoir la vocation de la langue comme du vivant à intégrer l'hétérogénéité ; l'existence de stratégies d'adaptation communes à

l'évolution des langues et du vivant : transformations, translations, restructurations, reformulations, reconfigurations, métamorphoses et exaptation ; l'existence de redondances généralisées communes au vivant et aux langues ; l'émotion commandée par la forme ; le pouvoir de transposition et de simulation.

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. XIII

[1] Edgar Morin, « La révolution des savants », *Le Nouvel Observateur*, 7 décembre 1970.

[2] Sébastien Lemerle, « Les habits neufs du biologisme en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2009 n°176-177, p. 63-81. Voir aussi son récent ouvrage, *Le singe, le gène et le neurone*, Paris, PUF, 2014.

[3] Sébastien Lemerle, « Les habits neufs du biologisme en France », *ibid.*, p. 70.

[4] Nicolas Wanlin, Document de travail pour le projet de recherches inter-MSH « Vivanlit » : « Eléments pour une chronologie et une bibliographie, mars 2013.

[5] Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971 (rééd. L'Harmattan, 1995).

[6] Anne Fagot-Largeault, « Le vivant », in *Notions de Philosophie I*, sous la direction de Denis Kambouchner, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1995, p. 289.

[7] Jean-Jacques Wunenburger, « Goethe, notes sur une épistémologie alternative », in *Goethe et la Naturphilosophie*, in *Goethe et la Naturphilosophie*, sous la direction de Mai Lequan, Paris, Klincksieck, 2012, p. 71.

[Poétique et épistémologie du vivant dans l'œuvre scientifique et théâtrale de Georg Büchner](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

« Je passe mes journées avec le scalpel et mes nuits avec les livres [...] », écrit Büchner à son frère Wilhelm en 1836. Büchner, qui était à la fois médecin et dramaturge, passionné par l'anatomie et la physiologie du cerveau, n'a jamais séparé son activité scientifique de son activité créatrice. Son « théâtre de l'anatomie » ne peut donc être compris sans tenir compte de sa pratique de la dissection, de la conception du vivant et de l'épistémologie qu'il a élaborées au fur et à mesure de ses recherches en médecine et en biologie, qui rejoignent ses préoccupations sur l'organisation sociale et le sens de l'histoire. L'œuvre littéraire et scientifique de Büchner manifeste une unité de sens qui trouve finalement son principe dans le corps, origine et fin de toute connaissance, en même temps que ressort principal d'une esthétique anti-idéaliste, qui veut exposer le vivant dans sa matérialité nue, dans son essentielle vulnérabilité. Cette esthétique porte la trace du geste de disjonction qui fonde l'anatomie dissectrice, élevant le fragment au rang de forme-sens qui, indépendamment des énoncés dont il est porteur, exprime la violence et

la radicalité du geste qui découpe, décompose, morcelle pour donner à connaître.

[Le « corps » des sciences et le « cerveau » de la poésie : quelques réflexions sur la poésie scientifique de Botho Strauss et Durs Grünbein](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Dans les années quatre-vingt-dix, les neurosciences ont pris un caractère paradigmatique qui leur a permis de renouveler nos conceptions des rapports entre corps et esprit, mémoire et imagination, conscience et subjectivité. Dans un contexte de naturalisation de la connaissance, leur impact s'est manifesté bien au-delà des frontières de la science, notamment dans le domaine de l'esthétique dont elles ont contribué à redessiner le paysage et à reconceptualiser certains thèmes fondamentaux. Cette évolution a favorisé l'émergence de nouvelles disciplines, comme la neuroesthétique, mais aussi de nouvelles formes poétiques qui mobilisent les ressources du neuronal pour comprendre leur propre mode d'émergence et leur effet sensible sur le lecteur.

[Ecrire avec les nerfs : Médecine et anatomie chez Georg Büchner](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Résumé : À la fois médecin et poète, Georg Büchner a laissé une œuvre dramatique foncièrement novatrice qui utilise l'autopsie comme méthode pour transporter dans la littérature une qualité propre à la science empirique alors en train de s'affirmer : la fracture, la fragmentation, l'observation. Dans *Woyzeck*, l'explosion de la forme ne relève pas seulement d'une approche esthétique, elle s'inscrit également dans une conception du vivant et une épistémologie que Büchner élabore au fur et mesure de ses recherches en médecine et en biologie, recherches qui rejoignent ses préoccupations sur l'organisation sociale et le sens de l'histoire. Foncièrement anti-téléologique, cette conception va le mener à remettre en question la médecine légale de son temps et sa méthode biographique pour lui opposer une approche psychosomatique, fondée sur les rapports entre corps et esprit, entre causes psychiques et effets physiques. Téléchargez l'article :



Editorial. Du savoir à la fiction... et retour !

écrit par Laurence Dahan-Gaida

La vérité de la fiction

Cette dixième livraison de la revue *Epistémocritique* est consacrée à la question d'agrégation de littérature comparée 2012 : *Fictions du savoir. Savoirs de la fiction*. Les trois œuvres au programme - Les affinités électives de Goethe (1809), *Mardi* de Melville (1849), *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert (1881) - s'échelonnent sur tout le XIX^{ème} siècle, siècle de rupture entre les sciences et les lettres, mais aussi siècle d'explosions scientifiques qui voit le champ du savoir se fragmenter en disciplines cloisonnées tandis que se fait jour un fantasme de totalisation visant à récupérer une forme d'unité dans la dispersion. Mais le XIX^{ème} siècle est aussi un siècle marqué par la perte de confiance dans le pouvoir des mots, qui fait peser un soupçon sur la notion de vérité. D'où les différents brouillages entre savoirs et fictions que les romans mettent en œuvre à la frontière où il leur arrive de se frotter et de se mesurer.

Fictions du savoir. Savoirs de la fiction. Ce titre en forme de chiasme, qui implique à la fois une symétrie et une différence, soulève d'emblée des questions de fond touchant aux rapports entre savoirs, sciences et fiction d'un côté, mais aussi aux notions de narration, de vérité et de référentialité. Bien que les termes de « fiction » et de « narration » soient souvent utilisés de façon interchangeable, il importe de rappeler ce qui les distingue. La littérature est une forme esthétique qui n'est pas nécessairement fictionnelle, comme en témoignent les formes qui, tels l'essai ou l'autobiographie, instaurent un pacte de lecture fondé sur la véracité ou l'authenticité. À l'inverse, le mot « fiction » attire l'attention sur le caractère imaginaire, inventé de ce qui est raconté. Étymologiquement, la fiction est ce qui est construit, fabriqué et donc suspect d'artifice : elle est tromperie, illusion, mensonge, invention, simulation, artefact et s'oppose en cela à tout discours de savoir. Mais dans la tradition philosophique et scientifique, la fiction peut aussi être entendue comme expérience de pensée, comme construction imaginaire et ouverture sur l'inconnu. Dans son usage philosophique, le mot de fiction peut renvoyer à une idée ou à un concept, comme en témoignent par exemple les produits de notre intuition intellectuelle que Kant appelle des « fictions heuristiques » (Cohn, 16). Dans les sciences, le terme de « fiction » correspond à une grande variété d'usages, parmi lesquels on peut évoquer les expériences de pensée ou certaines inventions qui jouent un rôle fondamental dans la cognition. Pour distinguer ces usages de l'usage littéraire, certains auteurs ont proposé de distinguer le fictif du fictionnel : le fictif comme irréel et le fictionnel comme invention potentiellement porteuse d'un savoir (Cohn, 15 ; Aït-Touati 2010).

Frédérique AÏT-TOUATI étudie ici même le rôle central joué par la fiction et le récit dans le contexte du débat cosmologique qui fait rage entre le tournant copernicien négocié par Kepler et Galilée, et la rupture opérée par Newton. Comme elle le montre, seule la fiction permet de dépasser les limitations du réel observable pour trouver un point de vue nouveau d'où décrire le monde et embrasser mentalement l'espace

géométrique du monde. En effet, dans la nouvelle science expérimentale, l'adéquation entre la visibilité des phénomènes naturels et la visibilité du protocole expérimental est le garant de l'épistémologie de la preuve qui est en train de se mettre en place. Or dans le cas de l'infiniment petit et de l'infiniment lointain, l'observation est forcément une expérience individuelle. Dès lors, pour que l'invisible devienne visible, au double sens de représentable et de communicable, la fiction et le récit (de voyage) s'offrent comme des stratégies de conviction et de visualisation (par le biais de la figuration) efficaces pour donner un accès crédible aux lointains. La permanence du registre fictionnel et du recours à la figuration dans les textes astronomiques du XVIIe siècle invite à remettre en question la pertinence des dichotomies par lesquelles on tente parfois de distinguer littérature et savoir : imagination/raison, fiction/non-fiction, figural/littéral.

Si l'on entend le mot fiction au sens d'une construction hypothétique, si l'on admet par ailleurs le caractère expérimental des fictions du savoir, alors on doit reconnaître qu'il existe une certaine homologie entre récit de fiction et fiction savante. On doit aussi reconnaître que les récits de fiction peuvent comporter une certaine forme de vérité et, à l'inverse, que le détour de la fiction peut être fécond pour la science. Pourtant ces hypothèses sont loin d'aller de soi. En effet, le cognitivisme classique avait frappé d'indignité le langage de la fiction en subordonnant le problème de la vérité à celui de la réalité : les êtres fictifs n'ayant pas de référence dans le monde réel, les jugements portés à leur sujet ne sont considérés comme ni vrais ni faux (Schaeffer, 205). La littérature se trouve ainsi dépouillée de toute valeur cognitive puisqu'il n'y a pas de connaissance sans visée de vérité. Pour sauver la référence et avec elle la possibilité de la connaissance, diverses tentatives ont été faites, parmi lesquelles celle de Nelson Goodman a connu une grande fortune. Goodman a élargi la notion de référence en y incluant d'une part la dénotation métaphorique, d'autre part des modes de référence tels que l'exemplification et l'expression. Goodman considère en effet les valeurs expressives comme parties intégrantes de la structure référentielle des systèmes symboliques, au même titre que la dénotation. Une autre tentative consiste à élargir, non pas la notion de référence, mais le champ ontologique lui-même de façon à étendre le domaine des « choses » auxquelles on peut faire référence. La logique des mondes possibles implique un déplacement de la question du statut vérifonctionnel des propositions vers celle du statut ontologique des entités : si la réalité ne se borne pas au monde actuel, mais comporte aussi des mondes possibles, alors les mondes fictionnels eux-mêmes accèdent à une subsistance propre, du moins si l'on arrive à montrer qu'ils ont le même statut que les mondes possibles (Schaeffer, 205). L'idée selon laquelle les énoncés fictionnels réfèrent à des réalités alternatives attire l'attention sur le fait que le dispositif fictionnel ne se borne pas à l'addition de propositions fictionnelles, mais qu'il fait émerger un univers qui est comme l'univers actuel et dans lequel nous sommes plongés comme nous le sommes dans cet univers actuel.

Une dernière possibilité consiste à abandonner le cadre d'une ontologie réaliste, qui suppose une stricte distinction entre fiction et réalité, pour lui substituer une ontologie du possible. En effet, la fiction n'opère pas nécessairement sur le mode d'une reproduction mimétique du réel mais elle peut mettre en œuvre d'autres modes référentiels : allégorique, métaphorique, etc. En témoigne la fiction moderne qui a

renoncé à la mimesis comme garantie de réalisme pour se concevoir comme une sorte de laboratoire où des possibles sont expérimentés : non pas au sens de mondes possibles ou de quelque univers ontologiquement défini, mais d'une « possibilisation » de notre monde (Murzilli). En ce sens, la fiction n'est pas une manière de « peindre » le réel mais c'est un outil de prospection qui cherche à explorer des possibles. La liberté avec laquelle elle procède rappelle celle des mathématiciens, qui partent d'axiomes non fondés dans la réalité mais qui parviennent cependant à des résultats bien réels. Au début du XX^{ème} siècle, le débat sur le fondement des mathématiques avait posé la question de savoir comment les mathématiques peuvent se développer si librement par rapport à la réalité, tout en ayant un caractère si contraignant pour le scientifique et avoir en même temps la capacité d'exprimer des propriétés du monde physique. Autrement dit, comment peuvent-elles conduire à des résultats inattaquables sur la base de fondements incertains, voire en l'absence de tout fondement ? Dans leur exploration systématique et conséquente de tous les possibles ainsi que leur utilisation judicieuse de l'impossible, les mathématiques se révèlent souvent aussi inventives et créatrices que la fiction littéraire. Dès lors, la même question pourrait être posée à cette dernière : comment peut-elle produire du savoir, atteindre une vérité si ses énoncés n'ont pas de référence dans le monde réel ? Une question qui peut être reformulée en des termes très différents si l'on cesse de situer la dimension cognitive de la fiction dans un rapport de représentation mimétique avec les savoirs qu'elle expose, mais qu'on la situe dans le contexte narratif qu'elle offre aux possibles. La fiction est un jeu avec le possible, un exercice d'imagination et de prospection qui permet de soustraire le lecteur à l'unilatéralité du réel. Si elle peut atteindre une forme de vérité, ce n'est ni le vrai de la science ni le vrai du document ou du témoignage. La fiction ne fait pas le récit d'événements « vrais » mais d'événements imaginés selon la modalité plus générale du possible, qui n'a pas besoin d'atteindre au vraisemblable pour emporter l'adhésion du lecteur, il suffit qu'il soit « racontable ». C'est en effet « l'imagination qui détermine le possible. Est possible ce que l'on peut imaginer, c'est-à-dire ce que l'on peut raconter, ou trouver raconté, dans une histoire à laquelle on adhère » (Cassou-Noguès, 2007, 252). Cette adhésion n'est pas tout à fait déterminée par la vraisemblance de l'histoire, comme le montrent les nouvelles de science-fiction, les contes fantastiques ou les expérimentations postmodernes qui proposent des histoires tout à fait invraisemblables auxquelles pourtant on adhère. Même si les situations décrites sont hétérogènes à notre monde, elles sont en quelque façon possibles. C'est donc la fiction qui détermine le possible.

La fiction est un traitement spécifique du monde qui ne revendique ni le vrai ni le faux, mais qui se caractérise par leur entrelacement critique. Elle ne cherche pas à éluder les règles qu'exige le traitement de la vérité, mais à montrer qu'il s'agit de concepts problématiques, liés par des relations complexes. Prise entre la puissance du faux et les illusions du vrai, elle fait de leurs relations son matériau, qu'elle modèle à sa manière afin de mettre en évidence l'impossibilité de limiter la question du vrai à celle du vérifiable. C'est pourquoi elle ne demande pas à être crue en tant que « vérité » mais bien plutôt en tant que « fiction », ce désir étant la condition première de son existence. Dès lors, il n'est pas indispensable que l'écrivain parte de faits réels ou de savoirs qui seraient cautionnés par des théories détenant une autorité incontestée. Il suffit que l'intrigue soit efficace, qu'elle propose un univers plausible à défaut d'être

vraisemblable.

C'est ce que Melville a bien compris : après avoir hésité entre le genre du récit de voyage et celui de la romance, entre le récit « vrai » de la « chronique » et les « mensonges » de la fiction, il a revendiqué la fictionnalité de son récit comme garantie même de sa « vérité », suggérant ainsi une identité formelle entre récit « vrai » et récit « imaginaire » (Weber, 292). Le défi que relève Melville est « de montrer que la fiction littéraire est d'autant plus savante qu'elle est fictionnelle et que l'usage de la fiction est précisément ce qui l'identifie le mieux au discours savant (notamment au discours naturaliste) » (Weber, 302). Si la fiction peut être rapprochée de la science, c'est que ces dernières ont fondé leur identité sur le doute et la réfutabilité, sur la possibilité de l'essai et de la rétractation, d'où elles ont tiré une conception de la « vérité » comme solution indéfiniment partielle et provisoire. Si l'expérimentation joue un rôle central dans les sciences empiriques, elle n'est pas tout : sans expériences de pensée, sans « modèles » ou « images mentales » de caractère hypothétique, il n'y aurait pas d'innovation scientifique. Les sciences ont besoin de formuler des hypothèses, de manipuler des « images de pensée » pour faire avancer la connaissance : autrement dit, elles ont besoin de « fictions ».

Il ne s'agit pas ici de nier les différences entre savoir et fiction mais, au contraire, de décrire leurs entrecroisements, leurs rapports d'interpellation et d'émulation réciproques, afin de dégager le pouvoir cognitif de la fiction. Or ce qui caractérise les fictions au programme, c'est qu'elles renoncent aux illusions de la mimesis pour lui substituer un entrecroisement subtil de vérité et de possibilité. L'une des stratégies employées pour renégocier les rapports entre vérité et possibilité est d'intégrer, à côté de l'exposition des savoirs, la discussion d'hypothèses contrastées, les doutes du narrateur ou des personnages. Ce qui favorise une montée en visibilité de la subjectivité savante et l'inscription de l'enquête dans le récit, qui devient ainsi partie intégrante de l'exposition de la vérité. Une autre stratégie consiste à multiplier les contextes d'expérimentations fictives comme autant de points de vue différents sur les choses qui permettent de renvoyer le savoir à sa propre contingence. Ainsi, dans *Mardi*, le dispositif narratif met en compétition trois voix discordantes, dont l'entrelacement polyphonique est porté jusqu'à la cacophonie puisque chaque personnage se révèle être plusieurs. L'agencement narratif acquiert ainsi une fonction épistémologique qui élève la forme au rang de signifié. L'opposition structurale des deux copistes dans *Bouvard et Pécuchet* a la même fonction : l'infinie variation combinatoire qu'elle rend possible fait apparaître le caractère conjectural et mobile de la vérité, qui est faite de positions seulement temporairement tenables. Exhibant le caractère relatif de toute vérité, les trois romans mettent à jour le noyau fictif des discours prétendant à la vérité (la science, l'historiographie) tout en suggérant l'existence d'un noyau cognitif dans la fiction. En explorant les implications gnoséologiques de l'écriture et en les transformant en élément narratif, les fictions du savoir montrent que la confrontation entre savoir et fiction ne peut se limiter à une simple opposition entre vérité et mensonge (Ginzburg, 393). Elle demande que l'on dépasse une épistémologie naïvement positiviste pour interroger les catégories mêmes du « vrai », du « vraisemblable » et du « possible ». Elle demande également que l'on s'intéresse aux implications cognitives de différents types de narration sans négliger les rapports d'opposition, d'échange ou d'hybridation qui peuvent les lier. En effet, une narration allégorique n'opère pas sur le même mode qu'un

récit réaliste ou mimétique, elle ne « réfère » pas de la même manière et l'accès qu'elle ouvre à la connaissance n'est pas le même. C'est ce que montre **Anne-Gaëlle WEBER** à travers son analyse des cabinets dans les *Wahlverwandtschaften*, *Mardi* et *Bouvard et Pécuchet*. Comme les musées et les collections, les cabinets de curiosités permettent au roman d'échapper à l'impératif mimétique sans renoncer à l'exigence de référentialité, grâce à la tension qu'ils introduisent entre un ordre descriptif qui repose sur l'inventaire et un ordre narratif qui repose sur l'aventure ou la mise en intrigue. Dans les musées où le mot décrit une réalité qui n'existe justement qu'en mots, le roman exhibe le fait que l'écriture décrit d'autant mieux le monde qu'elle nie son caractère référentiel. Entre l'exhaustivité réaliste et l'exemplarité allégorique, les trois romans élaborent plusieurs types d'articulation possibles entre les mots et les choses. En ce lieu stratégique qu'est le cabinet de curiosité, ils s'interrogent sur les dérives de l'exposition des objets supposés fonder le savoir en vérité en même temps qu'ils mettent à l'épreuve leur propre capacité à décrire et à figurer. La fiction contribue ainsi à produire des effets de vérité qui découlent de son double statut comme modalité du savoir et comme mise à l'épreuve de ce même savoir, la fiction se met en abyme comme « allégorie de l'appréhension par l'homme des œuvres de la nature et de l'art ».

Les savoirs de la fiction

Même si les savoirs mobilisés par Goethe, Flaubert et Melville proviennent parfois des sciences au sens le plus strict du terme, le mot de savoir a été privilégié en raison de son acception plus souple et plus large : en effet, la notion de savoir permet d'englober non seulement les théories et les concepts scientifiques mais aussi toutes les connaissances inarticulées qui circulent dans le discours social, où elles n'acquièrent pas toujours la consistance de disciplines cohérentes. Les savoirs de la fiction peuvent provenir d'une discipline scientifique identifiable mais souvent ils émanent d'une simple théorie ou d'une nébuleuse épistémique (par exemple, le discours sur la « vie » ou sur l'« information »). Ils peuvent être antérieurs à la constitution d'une théorie - par exemple, un savoir de l'inconscient a précédé la formation de la psychiatrie moderne et de la psychanalyse. Mais ils peuvent aussi se détacher après coup d'une discipline constituée, par une série de dérivations, de généralisations ou d'applications à des domaines différents. Quoi qu'il en soit, le savoir a une structure épistémologique plus souple que la science et sa fonction n'est pas la même : il ne prouve pas, il ne démontre pas mais il fournit des représentations, des logiques toutes faites, des chaînes rhétoriques préexistantes qui donnent au sens un cadre préconstruit (Séginger, 10).

Parler de savoirs plutôt que de sciences permet également de tenir compte de l'historicité des frontières entre science et non-science, qui ne sont pas déterminées par une norme intangible mais constituent un enjeu constamment redéfini de l'histoire des sciences. En effet, ce qui semble devenu évident - les critères de démarcation entre science et non-science - ne l'a pas toujours été : il faut donc inclure dans l'histoire des savoirs des objets et des pratiques qui ne correspondent plus aux canons actuels de la science mais qui étaient considérés comme « scientifiques » à leur époque. Dès lors qu'il s'agit de leur appropriation littéraire, il semble donc plus approprié de ne pas faire de distinction entre savoirs archaïques et sciences modernes, savoirs légitimes et pseudo-sciences. Car si la fiction s'intéresse souvent à des savoirs d'époque, elle fait preuve d'une plasticité et d'une souplesse bien différente de l'exigence scientifique.

Transgressant les frontières entre disciplines et brouillant la généalogie, elle mobilise des savoirs hétérogènes qui ne sont pas nécessairement contemporains les uns des autres : elle peut inclure, à côté des savoirs dominants, des savoirs archaïques dont la productivité imaginaire paraît plus grande (alchimie, magnétisme, etc.) ou encore des savoirs émergents qui paraissent d'autant plus stimulants qu'ils sont inachevés. Les savoirs de la fiction, on le voit, ne sont pas ceux des savants : extraits de leur contexte et parfois « hors d'usage », ils sont détournés de leur sens habituel, réinventés en fonction d'objectifs et de finalités qui les rendent souvent méconnaissables. En effet, les écrivains n'ont pas toujours un accès direct aux théories scientifiques ni même aux ouvrages de vulgarisation, de sorte que leurs savoirs correspondent rarement à des connaissances puisées à la source, à des connaissances de spécialiste (Séginger, 10). Ils sont plutôt le fruit d'un double filtrage : d'un côté, ils ont déjà circulé dans le discours social, ils ont été traduits, transformés, déformés, se sont « vulgarisés » ; de l'autre, ils ont été manipulés par l'écrivain qui est libre de n'en sélectionner que les traits pertinents pour son projet, de les appliquer à des objets inédits, de leur donner de nouveaux champs d'application, de délier ce que la pratique scientifique avait lié ou, au contraire, d'opérer des greffes inattendues entre des savoirs relevant d'épistémès différentes. C'est pourquoi il ne faut pas s'attendre à retrouver dans la littérature une « traduction sans perte » (Séginger, 14). La transformation des savoirs par la fiction dépend en grande partie des objectifs poursuivis par l'auteur qui peuvent être très variés : transmettre des connaissances ou une conception du monde, vulgariser, mettre en question l'autorité du savoir ou au contraire légitimer un certain point de vue, confirmer les savoirs du lecteur ou inversement ébranler ses certitudes. L'utilisation des savoirs peut obéir à une visée ludique ou critique, elle peut viser à donner une légitimité épistémologique à la représentation littéraire, à créer un effet de reconnaissance, voire une illusion réaliste ou au contraire une « déréalisation » du monde représenté, un effet d'« estrangement » ou de « dépaysement cognitif. Habituellement, ce sont moins les données fournies par le savoir positif que ses potentialités, son imaginaire, ses impensés, voire sa part de négativité qui intéressent les écrivains. Si bien que les savoirs de la fiction sont moins des savoirs copiés que des savoirs réinventés, des « fictions de savoir » - ou comme le dit Gisèle Séginger des « fictions de science » - dont il est inutile de chercher la fidélité par rapport à leurs modèles ou encore de juger sur leur cohérence théorique ou leur exactitude. Il faut plutôt les envisager comme des constructions fictionnelles qui nous disent quelque chose sur l'état de la connaissance à une époque donnée, sur ses conditionnements sociaux, culturels ou idéologiques.

Ainsi, lorsqu'on replace la quête de la vérité melvilienne dans le contexte du nationalisme politique et culturel du milieu du dix-neuvième siècle aux Etats-Unis, on se donne les moyens d'expliquer non seulement les choix esthétiques de Melville mais aussi sa conception de la vérité. Comme le montre **Mark NIEMEYER**, *Mardi* est un roman performatif qui, tout en mettant en œuvre une quête obsessionnelle de la vérité et de la connaissance, répond au désir de Melville d'écrire un grand roman américain, entreprise inséparable à ses yeux du « grand art de raconter la vérité ». D'où les choix esthétiques qu'il opère, à commencer par celui de la romance comme genre, dans lequel il voit un véhicule idéal pour représenter l'âme du nouveau pays en même temps que la forme la plus adéquate pour exprimer la vérité recherchée. D'autres indices de cette quête, spécifiquement américaine, de la vérité sont l'attitude « impérialiste » du narrateur,

manifestée par l'autorité de sa relation aux savoirs qu'il s'approprie, de même que la fragmentation narrative et épistémologique qui renvoie une image en miroir de la fragmentation géopolitique du territoire américain.

Au bout du compte, le savoir de la fiction finit toujours par refléter davantage le sujet qui l'élabore que l'objet qu'il cherche à saisir. Dès lors, la « mise en texte » (Séginger) ne peut être réduite à une simple « transmission » mais elle doit être vue comme une « exposition », qui n'est pas seulement celle des savoirs mais aussi celle de l'auteur et du lecteur, dans leur rapport fondamental à la connaissance et à l'ignorance. Passant de la science à la littérature, le savoir est en effet déplacé du niveau de l'énoncé au niveau de l'énonciation, invitant à tenir compte « du lieu et de l'énergie du sujet qui parle », de la « coloration » qu'il donne au savoir exposé (Ebguy, 282). C'est à ce niveau que devient visible le désir épistémique dont relève la quête de connaissance, laquelle relève souvent du désir beaucoup plus que de l'intellect, comme cela apparaît clairement dans les trois romans où la quête est enclenchée par des « affinités électives » ou d'irrésistibles « sympathies » entre les personnages. On touche là à une différence essentielle entre l'exposition fictionnelle des savoirs et leur exposition savante : la fiction permet de rendre compte à la fois du réel et des regards portés sur lui, des phénomènes (naturels ou sociaux) et des subjectivités qui les saisissent, des discours de savoir et de leur interprétation (Ebguy, 281). Mesurant un événement par son interprétation et l'interprétation par l'occurrence, elle interroge autant les contenus du savoir que le sujet qui se les approprie.

Dès lors, il faut faire le partage entre ce que sait l'auteur et ce que sait le texte, en distinguant les savoirs représentés dans la fiction et les savoirs de la fiction : les premiers sont les savoirs qui jouent un rôle dans la composition et dans la signification du texte tandis que les seconds sont les savoirs qui ne sont pas simplement représentés mais produits par la fiction. Toute fiction du savoir est inévitablement une interrogation sur le savoir qu'elle expose, qu'elle objective et met à distance, ce qui la met en position d'exercer les vertus dynamiques de la critique à la fois sur elle-même et sur les savoirs qu'elle met en jeu. Par un jeu de reprise et d'écart, de reproduction et de différenciation, elle conquiert son autonomie par rapport aux savoirs qu'elle intègre, ce qui lui permet d'avancer ses propres hypothèses, qu'elle construit avec et contre les savoirs qu'elle représente (Pierssens). C'est dire que la fiction romanesque ne se contente pas de confirmer des savoirs déjà acquis mais elle produit des effets de connaissance qui lui sont propres et qui sont indissociables de sa structure esthétique. La question du savoir posée à la fiction n'est donc pas seulement celle de son insertion et de son élaboration, c'est aussi celle de sa production, c'est-à-dire celle d'un savoir propre à la fiction romanesque. Pas de fiction du savoir sans savoir de la fiction.

Ce qui caractérise ce savoir propre à la fiction, c'est d'abord sa visée critique, qui peut prendre la forme d'une réflexion sur l'ordre du savoir, sur les facultés de connaissance mobilisées, sur le partage des disciplines ou leur hiérarchie, mais aussi sur les méthodes d'acquisition et de transmission du savoir ainsi que sur les postures de croyance et d'adhésion qu'il suscite. La fiction peut aussi prendre prétexte de l'insertion de savoirs étrangers pour s'interroger sur les prétentions à la vérité de la science : la connaissance scientifique se caractérise-t-elle par la vérité qu'elle permet d'atteindre ? C'est ce qu'elle

a longtemps prétendu mais ne pourrait-on postuler d'autres formes de « vérité » : la vérité éthique ou la vérité du sujet par exemple ? Les théories scientifiques peuvent-elles revendiquer le privilège d'être une vérité absolue et universelle ? Ou doit-on les considérer comme des constructions théoriques, qui sont historiquement situées ? Leur validité serait alors relative au lieu et au moment où elles ont été énoncées, de sorte qu'il faudrait les soumettre régulièrement à la critique et les invalider. Dès lors, qu'est-ce qui permet d'affirmer qu'une pratique ou une théorie est scientifique ou ne l'est pas ? Qu'est-ce qui distingue la science de la magie, de la poésie, de l'art, de la religion, de la philosophie, de la métaphysique ? Existe-t-il différentes formes de scientificité, qui permettraient de distinguer les sciences de la nature et les sciences humaines, les sciences « dures » et les sciences « molles » ? Mais alors, qu'en est-il de l'unité de la science : faut-il parler des sciences ou de la science au singulier ?

En soulevant ces questions, de manière implicite ou explicite, la fiction exerce son pouvoir de réflexivité qui, loin d'exprimer une adhésion sans réserve à l'esprit scientifique ou une confiance aveugle dans sa capacité à tout élucider, manifeste sa fonction critique. Elle peut ainsi être amenée à révéler des contradictions, des tensions, des incohérences dans le discours d'une époque. Elle peut rendre compte de la crise de la vérité dans une société donnée ou encore de la perte d'autorité de certains savoirs, comme dans *Bouvard et Pécuchet* où la voix des personnages se fond dans le rénonciation indiscriminée de savoirs, dans le ressassement de vulgates contradictoires qui rend toute prise impossible pour le lecteur. Dans les scénarios du dénouement, le savoir perd toute son autorité pour céder la place à la copie, qui manifeste la perte de légitimité du savoir qui s'effondre dans une masse indifférenciée et insignifiante. L'ambition de Flaubert n'est pas de transmettre des connaissances mais de faire vaciller toute posture de savoir, tout dogmatisme. Loin de vouloir confirmer les savoirs du lecteur, il ébranle ses certitudes en révélant une dangereuse proximité entre vérité et croyance, science et foi.

C'est ce que montre **Francis LACOSTE** à l'exemple de la médecine dans *Bouvard et Pécuchet*. Tout en faisant l'éloge du savoir médical, Flaubert ironise sur les compétences des thérapeutes dont il montre les échecs, dénonçant à travers eux l'émergence d'un biopouvoir qui donne aux médecins le contrôle sur le corps social. Mais surtout, il utilise le parallèle entre médecine et littérature pour révéler le noyau fabulateur des récits à prétention scientifique (comme la médecine mais aussi l'histoire) tout en dégageant le noyau cognitif des récits de fiction. La médecine est en effet dénoncée dans sa méthode : elle n'est pas une science mais un art qui repose sur l'intuition et l'induction. Le médecin n'est-il d'ailleurs pas appelé un « homme de l'art » ? Quant aux effets du savoir médical, ils sont beaucoup plus « littéraires » que cognitifs comme en témoigne l'expérience des deux autodidactes qui ne cessent de lire des ouvrages spécialisés mais n'en tirent aucun savoir. Loin de leur révéler une « vérité », les livres étudiés auront sur eux un effet proprement « littéraire », sollicitant leur imaginaire de telle sorte qu'ils deviennent hypocondriaques, ce qui finit par les conduire au relativisme.

Laurence TALAIRACH-VILMAS aboutit aux mêmes conclusions à partir de son analyse du « cadavre postiche » que les deux copistes manipulent au début du roman. À travers ce modèle du corps humain, réduit à une normalité artificielle, Flaubert opère un double démontage : d'une part, celui des mécanismes du savoir et de l'autre, celui d'un discours savant fondé sur des stéréotypes et qui ne peut donc plus être garant d'une quelconque

vérité. Le discours scientifique se rapproche ainsi de la fiction romanesque, créant comme elle un univers de faux semblants et d'artifices qui n'a rien à voir avec le véritable savoir. Image d'une science médicale qui se professionnalise alors même qu'apparaissent des tensions entre savoir spécialisé et volonté de diffusion – voire de commercialisation – du savoir, le « cadavre postiche » soulève aussi la question du réalisme de la représentation dans un monde où l'artifice et le faux dominent les mises en scène de la science. Finalement, c'est le procès de la mimésis qui s'orchestre à travers le mannequin, lequel ne donne accès à aucun savoir, ne parvenant à organiser autour de lui que la reproduction du même à travers la prolifération des poncifs, des lieux communs et des idées reçues.

Comme on le voit, si la fiction intègre du savoir, ce n'est pas pour transmettre une érudition mais pour réfléchir aux limites de la connaissance et montrer le caractère construit de toute vérité. La fiction propose, essaie des représentations dans un espace expérimental qui est plus d'interrogation que d'affirmation. Même si elle semble parfois défendre une idéologie, avancer des idées, combattre des préjugés, sa fonction n'est pas démonstrative mais interrogative. Plutôt que de donner des réponses, elle pose des questions, son objet étant moins la vérité que la quête, le parcours qui est nécessairement dynamique, ouvert, inachevé. Ce faisant, elle ne se contente pas de porter un regard critique sur les savoirs qu'elle intègre mais elle se retourne sur ses propres fondements épistémologiques pour réfléchir sa place et sa fonction dans le concert des disciplines. L'expérimentation sur les savoirs devient alors une expérimentation sur la fiction, laquelle se met en scène à la fois comme un savoir parmi d'autres et comme le savoir de tous les savoirs, qu'elle réfléchit comme sa propre mise en abyme. À la fois dans la mêlée et au-dessus de la mêlée, la fiction joue le rôle d'un méta-savoir qui met à l'épreuve différents discours sur le réel, différentes approches épistémiques dans une expérimentation qui est inséparablement d'ordre cognitif et esthétique.

C'est la conclusion à laquelle parvient **Thomas KLINKERT** dans son étude basée sur la théorie des systèmes de Niklas Luhmann. Pour le penseur allemand, les éléments épistémiques présents dans un texte littéraire sont soumis à un « double codage », épistémique et esthétique, qui leur donne une fonction potentiellement auto-réflexive. Dès lors, la question de la référence et de la vérité, décisive dans le régime de la communication pragmatique, perd de sa pertinence pour faire place à un régime discursif qui se caractérise par sa liberté d'imiter et de simuler tous les discours possibles et de les transformer en éléments formels. En ce sens, la fiction littéraire peut être considérée comme un méta-savoir qui, tout en réfléchissant le discours de la science, mène une réflexion métapoétique sur le statut du texte littéraire lui-même.

Faire œuvre du savoir

La fiction romanesque, on le voit, n'est pas un simple réceptacle d'emprunts épistémologiques, mais l'espace d'un échange entre différents savoirs qui y sont

manipulés, retournés, mis en concurrence selon des rapports d'interpellation et d'exclusion qui jettent le trouble dans l'ordre du savoir. Dans ce processus, l'écriture a un rôle exploratoire, expérimental qui lui permet de transmuter les savoirs en structures textuelles, en formes, leur faisant ainsi changer de nature et de fonction. Analyser les savoirs de la fiction consiste donc moins à identifier des sources qu'à déterminer l'impact du savoir à la fois sur le sujet et sur la forme esthétique : quels sont les dispositifs inventés par les auteurs, les figures de style, la poétique narrative qui assurent l'intégration et la transformation des savoirs (Séginger, 13) ? À quel travail de réagencement discursif et de textualisation les savoirs de la fiction sont-ils soumis ? Quelles sont les modalités textuelles du transfert des modèles, des discours et des représentations épistémiques ?

Les modalités de transfert entre science et fiction sont virtuellement infinies, comme le sont les virtualités du langage : dramatisation, diégétisation, utilisation d'un lexique spécialisé ou de forgeries néologiques, allusions, explications, définitions, intertextualité, dialogisme, construction narrative, échantillons de styles ou de discours, polysémie, montage polyphonique de citations, figuration épistémique, jeux d'érudition, références bibliographiques (vraies ou fausses), syntaxe narrative, causalité événementielle, etc. Ces procédés narratifs opèrent à différents niveaux du texte où ils produisent des effets qui sont indissolublement d'ordre esthétique et épistémologique.

Au niveau le plus élémentaire, le savoir se manifeste comme une référence culturelle qui affleure à la surface du texte comme une simple citation, sous la forme d'une allusion, d'un concept ou d'une théorie dont la fonction est avant tout « documentaire » (Macherey, 11). Chez les auteurs du XIX^{ème} siècle, l'enquête et la documentation jouent un rôle essentiel qui est réfléchi par la place prépondérante de la lecture et de l'écriture dans les trois romans : les personnages de Goethe et de Flaubert possèdent des bibliothèques auxquelles ils ne cessent de puiser, comme leurs auteurs eux-mêmes. Chez Melville, c'est le personnage de Babbalanja qui joue ce rôle : il est une sorte de bibliothèque vivante, de sage ou d'érudit qui peut citer par cœur de longs passages de textes lus. La documentation peut servir à fonder la représentation littéraire sur des savoirs partagés (ou partageables), mais elle peut aussi stimuler la fonction fabulatrice comme c'est le cas dans la pratique flaubertienne de l'érudition ou dans la pratique de l'intertextualité chez Melville (Séginger, 13).

Dans *Bouvard et Pécuchet*, la construction des personnages, qui sont caractérisés par des détails caricaturaux et des gestes typiques, participe à une spectacularisation de la parole scientifique, qui se trouve ainsi littéralement mise en scène. C'est que les savoirs de la fiction se présentent rarement sous la forme d'un excursus théorique ou de citations intégrées dans le corps du texte : ils sont dramatisés, intégrés à la diégèse (Ebguy, 281). Les trois romans montrent le savoir pris dans la trame d'une action et d'un mouvement narratif : ils sont mis au travail, produisant des effets concrets sur l'évolution des personnages ainsi que sur la forme textuelle et le style. Mais le savoir n'est pas seulement mis en scène, il est aussi mis en discours puisque nous avons essentiellement accès à eux par le biais des personnages qui parlent, échangent, dialoguent mais aussi lisent et écrivent. La mise en texte des savoirs est donc à la fois mise en texte de discours de savoirs et de savoirs comme discours (Ebguy, 281). Les scènes dialoguées mettent en scène des échantillons de discours de savoirs, assumant ainsi le geste même de la science qu'ils miment : « montrer et nommer », autrement dit «

exposer ». Or comme le rappelle **Gisèle SÉGINGER** ici même, exposer, c'est « rendre manifeste, faire voir au lecteur, au lieu de dire et de conclure ». En ce sens, Bouvard et Pécuchet peut être considéré comme une exposition des savoirs qui fait paraître la part de fiction qu'ils recèlent au lieu de les présenter comme des vérités. Exposant les savoirs de son roman comme fictions, Flaubert invente une manière de philosopher qui est foncièrement relativiste, fondée sur la conscience de l'historicité des choses humaines et de la précarité de nos représentations, toutes relatives à un point de vue et à un moment donné. C'est une philosophie en acte qui ne peut se dire que dans l'immanence d'une poétique, de ce que Flaubert appelait la « poétique insciente » de l'oeuvre. Loin d'être un roman nihiliste, Bouvard et Pécuchet apparaît ainsi comme une « fiction de l'infini » qui, dans l'interstice entre les savoirs, fait transparaître le non-savoir dont le roman est peut-être finalement la fiction.

À côté de la narrativisation du discours savant, la figuration joue un rôle essentiel dans les trois romans. Comme on peut le deviner au seul titre du roman de Goethe, tiré d'une analogie chimique, la métaphore joue un rôle prééminent dans les transferts épistémiques entre savoirs et fiction. Basée sur le déplacement et caractérisée par une grande souplesse sémantique, elle est un outil privilégié dans la réélaboration des savoirs et dans le passage du champ de la connaissance à celui de la culture. Loin d'être un simple reliquat figural, elle est une procédure cognitive qui permet de formuler de nouveaux concepts (ou de préparer leur formulation) en donnant une représentabilité aux intuitions, aux hypothèses, aux nouvelles réalités qui émergent dans les savoirs en voie de théorisation. Elle peut contribuer à élargir le discours, répondre à une carence de dénomination ou préparer le travail du concept. Mais elle permet surtout d'assurer les transferts, les mouvements de concepts, les transports de conceptions entre différentes disciplines aux cadres épistémologiques distincts. Son flou conceptuel est en effet compensé par un pouvoir de transformation et de redistribution du représentable, qui s'exprime à travers un travail de traduction et de communication entre les différentes sphères du savoir, grâce auquel le lien brisé entre la science et la fiction peut être rétabli et un nouveau rapport au savoir envisagé.

Mais la métaphore permet aussi de donner « figure » à des concepts qui perdent ainsi leur caractère abstrait et désincarné. Comme l'a noté Yvan Leclerc, les auteurs s'emploient à rendre la science « figurable » au sens que Freud donnait à ce terme dans « Le travail du rêve » : « Une expression abstraite et décolorée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète » (Leclerc, 51). Freud a insisté sur le jeu des ruptures logiques qui caractérisent le « spectacle » du rêve, dont la présentation lacunaire a l'aspect de « lambeaux mis ensemble ». De même, les savoirs de la fiction ont un caractère lacunaire, partiel, qui révèle le travail d'interprétation et de reconfiguration opéré par l'écriture : juge et interprète des données qu'elle se réapproprie, la fiction est en effet libre de réactiver certains aspects seulement des savoirs qu'elle mobilise, libre de grossir des détails ou d'occulter des pans entiers, libre d'affabuler. Affranchie de toute contrainte de cohérence, elle peut, comme le rêve, franchir les frontières : elle décadre, décentre, déplace (au sens freudien), condense des représentations hétérogènes, défait l'espace et le temps. Mais la « figurabilité » de la science est aussi un moyen de faciliter son intégration à l'unité de l'oeuvre, au projet esthétique global (Séginger, 14). On sait par exemple que Flaubert était très sensible à «

la beauté du style » et qu'il a essayé de donner une expression imagée et concrète à tous les savoirs de son roman. Or il ne faut pas oublier que la textualisation peut commencer dans le discours savant lui-même, lorsqu'il recourt à des métaphores, à des procédés narratifs, à des amorces fictionnelles ou rhétoriques (Leclerc, 53). La science sera d'autant plus facile à intégrer qu'elle comportera déjà elle-même des virtualités de textualisation, c'est-à-dire de la figurabilité, une puissance d'évocation ou de suggestion concrète. Pour la même raison, les auteurs privilégient les mots polysémiques, qui ont circulé entre langage commun et langages spécialisés parce qu'ils permettent de connecter plusieurs domaines : sciences, poésie, vie pratique, imaginaire, conte, etc.

L'opération du savoir peut finalement devenir opération poétique lorsque les principes épistémologiques mobilisés - théorie scientifique, concepts, etc. - informent la composition de l'œuvre, contribuant à structurer la syntaxe narrative ou la causalité événementielle : c'est ainsi que la taxinomie scientifique devient, par contamination et par expansion, le principe structurant du Dictionnaire des idées reçues. C'est ainsi encore que la métaphore chimique permet à Goethe de structurer les rapports entre les personnages en les réglant sur une dynamique d'« attractions » et de « répulsions ». La métaphore chimique opère comme une sorte de « champ magnétique » (Ginzburg, 273) qui « attire » des questions nouvelles (peut-on naturaliser la Loi ?), rapproche des domaines hétérogènes (l'ordre naturel et l'ordre social), révèle des « affinités » inattendues entre épistémès distantes (le droit de la famille et la chimie), etc. Comme le montre Denise BLONDEAU, Les affinités électives peuvent être considérées comme une vaste expérience de pensée qui transforme le roman en une sorte de laboratoire où est testée une nouvelle anthropologie à la frontière de l'idéalisme et du matérialisme. Le narrateur apparaît dès lors comme une sorte de chercheur en « sciences humaines » qui observe un phénomène de la réalité empirique et cherche à en rendre compte en empruntant à la chimie son langage, seul capable aux yeux de Goethe de rendre compte de la polarité fondatrice du processus vital. Fondée sur les sciences de la nature, l'anthropologie élaborée dans le roman jette ainsi un pont entre monde social et monde naturel, entre le matérialisme des sciences et l'approche « idéaliste » de l'humanisme classique.

En manipulant des figures du savoir, la fiction ne figure pas seulement du positif, elle exhibe aussi la déconstruction qui s'opère par et sur la connaissance. Elle peut révéler le travail du négatif derrière l'apparente positivité de la représentation, en recourant à la « disqualification satirique » (Ebguy 282), aux renversements ironiques (Goethe) ou encore au mode du grotesque (Flaubert). Chez Melville, les dialogues burlesques de l'historien, du philosophe et du ménestrel, qui forment contrepoint avec les monologues souvent délirants du narrateur, laissent entendre que le savoir absolu, privilège des dieux, est condamné à rester hors d'atteinte parce que les limites humaines de la connaissance ne laissent subsister que des bribes dérisoires de ce savoir idéal. Comme le montre **Michel IMBERT**, la recherche interminable de Yillah à travers l'archipel de Mardi devient la quête spirituelle d'une vérité cachée, qui pourrait n'être que la projection fantasmatique d'un désir de savoir utopique. Donnant sciemment dans la mystification, le roman propose un état des lieux de la bêtise régnant parmi « les prétendants à l'héritage divin du savoir absolu » qui s'effectue à travers une parodie des sommes encyclopédiques de la fin de la Renaissance. Tout en convoquant de nombreux savoirs positifs, Melville

multiplie les points de vue les plus invraisemblables, les explications les plus fantaisistes et les plus absurdes, faisant ainsi glisser progressivement le savoir vers le merveilleux, puis vers le grotesque, avant de le conduire aux confins de la folie, d'emblée manifestée par le démonisme de Babbalanja et par le motif obsédant de l'aliénation mentale.

Retraçant la dérive de la connaissance aux croyances qu'elle cristallise, le récit met en crise l'autorité du savoir en même temps que l'intégrité du sujet connaissant. La circumnavigation s'achève en effet par une plongée dans les tréfonds de la conscience aliénée, exhibant une proximité inquiétante entre la quête de connaissance et la passion érotique, dont elle est la version sublimée en même temps qu'une forme différée de la pulsion de mort. Ce que Melville révèle ainsi, c'est la sombre folie de la vérité, qui perce à travers l'outrance grotesque et la fantaisie débridée de la quête de savoir.

Les fictions du savoir sont habitées par une négativité qui révèle le travail de l'écriture, lequel défait le savoir, le détraque, le détériore ou le corrompt, l'entraînant dans ses déraillements ou son délire. C'est ce que montre **Mathieu DUPLAY** dans son analyse d'un court poème lyrique de Malcolm Lowry, « The Plagiarist », contemporain de son célèbre roman, *Under the Volcano*. Chez Lowry, la fiction ne se laisse pas réduire à une modalité particulière de la narration mais elle apparaît plutôt comme une modalité du rapport au langage écrit : la fiction par excellence réside la revendication qu'exprime la signature, imposant l'« auteur » comme origine du texte ; en ce sens, relève de la fiction tout écrit tenu pour ressortir à un régime particulier de la propriété intellectuelle, y compris la poésie lyrique qui pose, comme toute fiction, la question de la lettre et de son usage. Or le travail de la lettre exerce une action corrosive sur le savoir, renvoyant ce dernier au statut de construction fictive pour peu que son autorité dépende des modalités de sa transmission écrite. Ce que ces textes de Lowry suggèrent, c'est que le savoir n'est pas tout, ni même peut-être l'essentiel. En effet, l'écrit, qui se présente comme un tracé singulier, comme reste irrécupérable subsistant après toute interprétation, fournit la matière d'une expérience plutôt que d'un savoir. Ancrée dans le corps, cette expérience est seule à même de rendre pleinement compte de la relation à l'écriture, du rapport particulier qui existe entre le corps écrivant d'un individu voué à la mort et les traces écrites qu'il découvre sur son chemin.

[Tweet](#)

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. X

Références bibliographiques

AÏT-TOUATI Frédérique, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Gallimard, NRF Essais, 2010.

BRANDSTETTER Gabriele (hrsg), *Erzählen und Wissen – Paradigmen & Aporien ihrer Inszenierung in Goethes' Wahlverwandschaften*, Bielefeld, Aesthesis, 2004.

CASSOU-NOGUES, Pierre, *Hilbert*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Figures du savoir, 2001.

CASSOU-NOGUES Pierre, *Gödel*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Figures du savoir, 2004.

- COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- DAHAN-GAIDA, « Fictions savantes et romans encyclopédiques : Goethe, Melville et Flaubert », *Méthode* n° 20 : Spécial Agrégations de Lettres 2012, Vallongues, 2011, p. 289-298.
- DAHAN-GAIDA (dir), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.
- EBGUY Jacques-David, « Les savoirs à l'épreuve de la peau de chagrin », in Matsuzawa Kazuhiro / Séginger Gisèle (dirs.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 279-293.
- GINZBURG Carlo, *Le fil et la trace. Vrai, faux, fictif*, Paris, Verdier, 2006.
- GOODMAN Nelson, *The languages of Arts, an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobs-Merril co., 1968.
- JAWORSKI Philippe, *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Off-Shore / Presses de l'École Normale Supérieure, 1986.
- LECLERC Yvan, « Salammbô, les styles de l'érudition », in Matsuzawa Kazuhiro / Séginger Gisèle (dirs.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p.
- LEQUAN Mai (dir), *Goethe et la Naturphilosophie*, préface de Bernard Bourgeois, Paris, Klincksieck, Collection « Germanistique » 11, 2007.
- MACHEREY Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990.
- MATSUZAWA Kazuhiro / SÉGINGER Gisèle (dirs.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- MURZILLI Nancy, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *L'Etrangère. Revue de création et d'essai*, éd. La Lettre volée, Bruxelles, 2002, p. 89-109.
- PIERSENS Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- WEBER Anne-Gaëlle, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction. Goethe, Les affinités électives. Melville, Mardi. Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Paris, Atlande, 2011.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SÉGINGER Gisèle, « Introduction », in MATSUZAWA Kazuhiro / SÉGINGER Gisèle (dirs.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 9-15.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « CNED », 2011.

[Editorial. La géocritique au confluent du savoir et de l'imaginaire](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Cette neuvième livraison de la revue *Epistémocritique* est consacrée à une approche critique aujourd'hui en plein essor, dont l'actualité éditoriale vient d'être relancée par la parution du dernier livre de Bertrand Westphal, *Le Monde Plausible. Espace, Lieu, Carte* (Paris, Minuit, 2011). La géocritique vient témoigner d'un intérêt renouvelé pour les relations de la littérature à l'espace qui, depuis les années quatre-vingt-dix, s'est

manifesté non seulement dans le champ des études littéraires mais aussi dans celui de la géographie qui cherche à réinscrire le sujet dans l'espace, en tenant compte de sa dimension de construction sociale et des représentations culturelles qui le façonnent. Science pluridisciplinaire par définition, la géographie n'a plus aujourd'hui pour objet la Terre, le *geos*, mais la manière dont les hommes l'ont investie, transformée et interprétée au cours de leur histoire. Au centre de l'attention se trouvent désormais les espaces incarnés^[1]. Ce changement d'objet va de pair avec un déplacement épistémologique qui privilégie une approche constructiviste : on ne part plus d'un donné mais d'un perçu, à savoir d'un espace constitué par un ensemble de représentations construites par ses acteurs. La perspective géophysique s'est ainsi effacée devant la géographie humaine et sociale qui rétablit le lien indissoluble entre géographie et histoire, interrogeant les lieux à partir de la stratification de leurs représentations picturales, littéraires, mythologiques, etc. Autrement dit, à partir de leur mémoire culturelle^[2].

Parallèlement à cette évolution, les études littéraires se sont tournées vers des concepts et des notions qu'elles partagent avec les géographes : le lieu, le territoire, le paysage, la place à la fois locale et globale que l'homme occupe dans le monde, sa manière de l'« habiter » et de le partager avec l'autre, etc. Réhabilitant la fonction référentielle de l'œuvre, elles se sont intéressées non seulement aux représentations fictionnelles de l'espace mais aussi aux médiations entre espaces « réels » et espaces perçus, vécus, construits ou imaginés. Michel Collot distingue trois approches distinctes mais complémentaires de l'espace en littérature : tout d'abord, celle d'une « géographie de la littérature » qui se situe sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel pour étudier « le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres » ; ensuite, celle d'une « géopoétique » qui étudie les « rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires » ; enfin, celle d'une « géocritique » étudiant « les représentations de l'espace dans les textes eux-mêmes » et se situant « plutôt sur le plan de l'imaginaire et de la thématique »^[3].

L'émergence de la géopoétique a marqué une étape importante dans cette nouvelle prise en compte de l'espace en littérature. Proposé en France par deux poètes, Michel Deguy et Kenneth White, le terme de géopoétique est susceptible de désigner à la fois une poétique et une poïétique^[4]. Ses créateurs voulaient, par ce terme, souligner l'existence d'une « pensée géographique » au sein de la création littéraire, d'une écriture investissant l'espace sur la base d'un rapport sensoriel au lieu. Ressortissant de la création peut-être plus encore que de la critique, la géopoétique se présente comme un projet englobant dont les enjeux sont multiples : protection de la biosphère, liens entre poésie et écologie ou entre écriture et biologie, refondation d'un lien supposé perdu entre l'homme et le monde qu'il habite, etc.^[5]. La géopoétique se définit elle-même dans les termes suivants : « Une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé ». Très vaste dans son projet et non dénuée d'une dimension militante, la géopoétique vise à la création d'un « nouvel espace culturel » qui englobe les arts, les sciences et la philosophie, en vue de reconstruire un monde habitable.

Si la géopoétique est attachée au nom de Kenneth White, la géocritique est indissociable de la parution, en 2007, du livre de Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*. Donnant une acception plus spécifique au terme de géocritique que Michel Collot, l'auteur souligne que l'objet de la géocritique est moins « l'examen des représentations de l'espace en littérature » que « celui des *interactions* entre espaces humains et

littérature »^[6]. Par là, il s'agit de mettre l'accent sur le fait que la littérature ne se contente pas de représenter notre monde mais qu'elle contribue activement à sa production, en dégageant des virtualités inaperçues qui interagissent avec le réel. Bertrand Westphal motive sa démarche par le « retour du réel en littérature » après une période formaliste qui avait mis ce dernier entre parenthèses, invitant à une nouvelle prise en compte du référent spatial dans la mesure où il est lui-même déjà chargé de références littéraires. S'attachant à la complexité des relations référentielles qui existent entre espaces littéraires et espaces réels, la géocritique postule une imbrication de l'imaginaire et de la réalité qui interdit de poser l'un comme modèle de l'autre, le référent n'étant pas toujours là où on le croit. En effet, si la représentation littéraire d'un lieu a pour effet de recréer ce lieu dans un espace mental, cette récréation peut activer certaines virtualités ignorées du lieu, en réorienter l'interprétation ou enrichir le faisceau de représentations imaginaires qui lui sont associées, de sorte que la représentation littéraire a une influence en retour sur l'espace référentiel. Autrement dit, la littérature participe à la construction du lieu lui-même, qui finit par se lire comme un texte où vient se sédimer sa mémoire littéraire et culturelle. Entre espace et littérature, il ne s'agit donc pas d'une relation unilatérale mais d'une relation dialectique, qui est foncièrement dynamique puisqu'elle implique une transformation en retour du lieu en fonction du texte qui l'avait d'abord assimilé.

Bertrand Westphal a résumé les enjeux de la géocritique par quatre propositions : géocentrisme (l'objet premier de l'analyse n'est pas l'auteur ou le texte mais le lieu), multifocalisation (la multiplication des points de vue et leur hétérogénéité doit permettre une compréhension dialogique du lieu), polysensorialité (la description du lieu doit s'ouvrir aux dimensions tactile, olfactive et auditive afin de combattre le primat de l'appréhension visuelle) et stratigraphie (doté d'une mémoire culturelle, le lieu est constitué par l'accumulation de plusieurs couches temporelles)^[7]. L'espace étudié par la géocritique se donne ainsi comme un espace incarné, qui est posé à la confluence de plusieurs points de vue (ceux de plusieurs écrivains appartenant idéalement à des cultures différentes) et pensé comme le fruit d'un incessant travail de création et de récréation. Ce n'est pas un espace anhistorique mais un espace-temps où se superposent plusieurs couches temporelles qui correspondent aux diverses stratifications intertextuelles, historiques ou mythiques qui se sont sédimentées en lui.

Autorisant une multiplicité d'angles d'approche et de perspectives, la géocritique a en son cœur une méthode comparatiste qui cherche à éviter le double écueil du subjectivisme et de l'ethnocentrisme. Voulant saisir l'espace postmoderne dans son instabilité et sa fluence, elle insiste sur les notions de transgression, de frontières, d'espaces interstitiels et d'identités hybrides. C'est donc en toute logique qu'elle fonde son épistémologie sur une interdisciplinarité qui croise les méthodes de la critique littéraire et celles des nouveaux courants apparus en géographie comme la géographie culturelle ou la géographie humaniste. Posant des questions d'ordre géographique au texte littéraire et des questions d'ordre littéraire à la géographie, elle ouvre un nouveau champ d'investigation qui se déploie à l'interface des sciences sociales et de la critique littéraire. Résolument interdisciplinaire dans sa démarche, elle n'hésite pas à ouvrir son champ à une multiplicité de domaines du savoir : philosophie, psychanalyse, anthropologie, sociologie, sciences politiques (géopolitique), architecture, urbanisme, etc. Cet espace de partage et de confrontation est un lieu d'émergence pour de nouveaux questionnements : quel apport l'étude littéraire de l'espace pourrait-elle fournir au travail des sciences sociales et inversement ? En quoi la description fictionnelle de l'espace pourrait-elle contribuer à notre connaissance d'espaces réels ? Peut-elle apporter un savoir qui serait inaccessible à d'autres disciplines ou à d'autres modes de représentation ? C'est à quelques-unes de ces questions que les études réunies ici tentent de

répondre. Par leur diversité, elles manifestent la pluralité des plans théoriques et pratiques sur lesquels l'approche géocritique est susceptible de se déployer.

Bertrand WESTPHAL inaugure ce numéro avec une étude consacrée au concept de « ville créative », proposé par les urbanistes, dont il propose une relecture à travers la notion de *thirdspace* - « tiers-espace » - développée par Edward Soja. Défini comme « espace de l'altérité absolue, espace de confrontation et de métissage identitaires, espace aussi de « couplage du réel et de l'imaginaire », le tiers-espace est avant tout un espace de « co-présence » entre termes que l'on oppose habituellement. C'est donc un lieu de transgression qui pourrait trouver, dans la ville créative, un lieu d'expression pour autant qu'il s'inscrive dans un processus de créativité durable et sollicite un ensemble d'instances participant à la construction culturelle de l'espace urbain.

Robert R. TALLY propose d'élargir la géocritique en lui intégrant une méthode cartographique (*cartographics*) dont l'objectif serait, dans le sillage de Michel Foucault, de saisir le fonctionnement du pouvoir à travers l'organisation spatiale des sociétés modernes. Conçue comme un ensemble de pratiques critiques étudiant l'espace en relation avec les théories sociales et culturelles, la « méthode cartographique » proposée par l'auteur s'appuie sur une triade conceptuelle où se trouvent articulés la notion de « cartographie cognitive » (*cognitive mapping*) de Fredric Jameson, le « diagramme » de Michel Foucault - cette « carte du pouvoir » dans laquelle Deleuze voyait la plus grande réussite de *Surveiller et punir* - et le nomadisme de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui analyse les rapports entre espaces lisses et espaces striés, espaces nomades et espaces du pouvoir. Cette méthode cartographique pourrait constituer une réponse à la production littéraire actuelle qui, selon l'auteur, propose une sorte de « cartographie romanesque » de l'espace contemporain qu'il appartient à la géocritique d'explorer et d'analyser. Un tel projet impliquerait une active prise en compte de la manière dont les savoirs de l'espace — y compris la cartographie géographique — sont employés tour à tour à des fins répressives ou en tant qu'instruments de libération. La géocritique pourrait ainsi se constituer en une critique sociale apte à découvrir des relations de pouvoir qu'une théorie moins attentive à la spatialité n'aurait pu déceler.

C'est aussi à un élargissement de la géocritique que nous convie **Eric PRIETO**, en faisant le détour par l'écocritique, mouvance critique aujourd'hui en plein essor dans les pays anglo-saxons mais encore très peu connue en France. Tout en partageant de nombreux présupposés avec l'écocritique, la géocritique s'en distingue sur deux points : son objet privilégié étant l'histoire culturelle des villes, elle reste silencieuse sur l'histoire naturelle et la place de l'homme dans la nature ; contrairement à l'écocritique, elle n'implique donc aucune forme d'activisme environnemental. Mais surtout, malgré sa réhabilitation de la fonction référentielle de la littérature, elle ne fait aucune place au rôle de l'expérience directe dans la construction et l'interprétation de l'espace. À l'inverse, l'écocritique ne sépare pas le sujet de son environnement : elle défend une conception de la « conscience incarnée » où les structures perceptives et cognitives du sujet sont envisagées comme le résultat d'un processus d'évolution qui constitue l'humain comme partie intégrante du monde naturel. Refusant le dualisme sujet/objet, l'écocritique souligne le rapport dialectique de l'homme au monde qu'il habite et qui l'habite, promouvant une approche holiste qui pourrait aider la géocritique à surmonter son parti-pris textualiste. En retour, la géocritique, avec son emphase mise sur la dimension performative de la littérature et sa théorie des mondes possibles, pourrait apporter une contribution à l'approche écocritique en lui donnant les moyens de saisir, dans toute leur complexité, les relations référentielles entre le texte et le monde. Pour illustrer ce nouveau « réalisme écologique », Eric Prieto se tourne pour finir vers l'écrivain guyanais Wilson Harris dont le rapport à la jungle est représentatif de ce changement de perspective.

Si l'écocritique réclame « plus de réel », l'approche générique de **Christiane LAHAIE** plaide en

revanche pour « moins de réel ». Centrée sur la notion de genre, son étude s'efforce de dégager la diversité des mécanismes, dispositifs et stratégies mobilisés pour représenter l'espace dans la littérature, lesquels varient en fonction du genre ou du médium utilisé : théâtre, cinéma, poésie, nouvelle, etc. Proposant des outils spécifiques à chacun des genres et médias abordés, cette étude propose un élargissement de la géocritique dont l'ambition est d'émanciper cette dernière du dogme de la référentialité.

C'est dans une toute autre direction que nous entraîne l'étude de **Corin BRAGA** qui, avec sa méthode « psychogéographique » (on « géographie psychanalytique »), met en évidence le jeu des projections psychologiques à l'œuvre dans la cartographie pré-moderne. Comme il le rappelle, les principes de construction de la cartographie antique n'étaient ni empiriques ni mimétiques, de sorte que les cartes avaient souvent un aspect totalement irréaliste. Cette « géographie symbolique » ne se distingue pourtant pas fondamentalement de la « géographie réaliste » : ce qui les sépare, c'est moins le degré de correspondance entre la chose et l'image qu'une différence touchant aux principes qui gouvernent la représentation de l'espace. Mobilisant les outils de la psychanalyse freudienne et de la psychologie jungienne, l'auteur met au jour les mécanismes complexes d'identification et de transfert à l'œuvre dans l'ancienne cartographie, les motifs inconscients qui régissent la structure des cartes antiques et médiévales ainsi que les *patterns* psychologiques qui sont à la base de l'imagination géographique.

Dans le même esprit, **Marina GUGLIELMI** s'interroge sur la qualité du lien existant entre le sujet et l'espace qui l'entoure. Partant de l'idée que l'expérience de l'espace est aussi une expérience du soi et que c'est dans la connexion entre espace intérieur et espace extérieur que le sujet se construit, elle analyse la relation espace/sujet en faisant appel aux théories de la psychologie de l'espace et à celles de D. H. Winnicott. Ce dernier a en effet montré que dans la phase transitionnelle du développement du moi s'effectue la construction imaginaire d'un pont reliant la pure subjectivité à la réalité objective. Dans le domaine littéraire, on peut retrouver des traces de ce pont dans la description mnémonique de l'espace de l'enfance et dans la construction des cartes mentales. L'auteure montre ce mécanisme à l'œuvre dans un roman de Lalla Romano, *La penombra che abbiamo attraversato* (1966) [trad. fr. *La pénombre* (1992)].

Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont montré, chacun à leur manière, que l'organisation de l'espace était révélatrice du fonctionnement du pouvoir dans les sociétés modernes. Au-delà des enjeux culturels, écologiques ou psychologiques, l'analyse de l'espace dans la littérature a donc aussi une dimension politique qui est abordée ici par **DIANDUE Bi kacou Parfait**. Dans son étude, il appréhende la dictature africaine à la fois comme espace de déploiement d'un agir et comme force de structuration de l'espace dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Comme il le montre, l'écriture de Kourouma, qui prend l'histoire comme substrat, délivre au point de rencontre entre espace fictionnel et espace réel un monde possible où se donne à lire le devenir tragique de l'Afrique.

Les dernières études se tournent vers l'étude d'espaces génériques comme l'île, le désert, le bidonville, etc. La parution du dernier livre de Bertrand Westphal, *Monde plausible. Espace, lieu, carte*, est pour **Clément LEVY** l'occasion d'une mise à jour qui l'amène à reconsidérer le traitement des espaces insulaires dans la littérature occidentale, de l'utopie au récit de voyage en passant par le roman d'aventure. S'appuyant principalement sur une lecture de *Mardi* (1849) d'Herman Melville et d'*Isole* (2005) de Marco Lodoli, il montre comment les îles fictives peuvent devenir le vecteur d'une mise à distance critique de la réalité insulaire référentielle.

Les romans urbains de César Aira se prêtent particulièrement bien à une étude géocritique, comme le montre l'étude de **Marie COUTERET** consacrée à un espace fétiche de l'écrivain argentin : le quartier de Flores à Buenos Aires. Mais c'est surtout son prolongement qui intéresse l'auteur ici, un bidonville mystérieux dénommé la *villa*, énorme tumeur se développant à l'insu de la ville et de son organisation rationnelle, qui enfle et se propage, redistribuant inlassablement du lisse dans l'espace strié de la ville. Espace « irréel », la *villa* devient le lieu où la fiction se réfléchit comme porte d'entrée vers une « réalité » posée comme inaccessible. Cessant ainsi de s'opposer, réel et fiction entrent dans un rapport dialectique qui permet à l'espace imaginaire - la *villa* - de devenir le révélateur de l'espace référentiel - le quartier de Flores - et de ses virtualités inexplorées.

Cette question des rapports entre réel et fiction est cruciale pour la poétique de César Aira autant que pour la géocritique. Je la reprends dans mon étude consacrée à un autre espace emblématique de l'écrivain argentin : la Pampa. Par sa vacuité et son immensité, la Pampa semble à première vue aux antipodes de l'espace labyrinthique de la ville moderne. Pourtant, on le sait depuis Borges, l'étendue nue du désert, privée d'obstacles comme de limites, représente peut-être la forme la plus épurée du labyrinthe. La Pampa de César Aira est un lieu d'égarement et de perte des repères, un espace de métamorphoses et de déterritorialisations qui entraîne les personnages dans un devenir-Indien qui est aussi un devenir-artiste. À travers cet espace nomade qui remet en question toutes les logiques binaires - en particulier les oppositions sauvage/civilisé et réel/fiction -, Aira réfléchit son propre statut d'écrivain argentin en même temps que celui de la littérature comme puissance illimitée de création et de recréation de l'espace, au confluent du mythe, de la réalité et de la fiction.

[1] Sur les nouvelles tendances en géographie, voir l'article de Christine Baron dans LHT n°8 : Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », N°8, *LHT*, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/221-baron>; Voir aussi , dans le même numéro, l'article de Michel Collot qui évoque les travaux de Marc Brosseau dans *Les romans géographes*, ceux de François Béguin dans *La construction des horizons* et, enfin, les travaux d'Yves Lacoste et de Jean-Louis Tissier consacrés à Julien Gracq, lui-même géographe et écrivain. Michel Collot, « Pour une géographie littéraire » n°8, *LHT*, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/242-collot>.

[2] Comme le souligne Michel Collot, une « géographie humaniste » s'est développée depuis les années 70 en réaction contre « l'évolution d'une discipline qui, à la faveur du perfectionnement des moyens techniques, mathématiques et informatiques mis à sa disposition, avait tendance à privilégier une analyse objective et abstraite de l'espace géographique au détriment de sa dimension humaine et sensible ». *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] Comme le rappelle Michel Collot, c'est Michel Deguy qui, le premier, a esquissé la notion qui a ensuite été approfondie par Kenneth White dans *Le plateau de l'Albatros* où il a proposé une *Introduction à la Géopoétique*.

[5] Voir sur la question l'article déjà cité de Christine Baron dans *LHT* n°8.

[6] Bertrand Westphal, « Pour une géocritique des textes », 30/09/2005, SFLGC (*Vox Poetica*), URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>. Publication 30/09/2005.

[7] Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace.*, Paris, Minit, 2007, p. 200.

[La Pampa de César Aira : de l'invention de l'espace à](#)

[l'espace de l'invention](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Georges Poulet a défini le labyrinthe comme « une prison sans murs, ou du moins sans bornes, une prison qui emprisonne non par privation d'espace mais par excès de celui-ci ». La forme la plus radicale du labyrinthe serait alors le désert parce qu'il donne l'image du renouvellement indéfini du même, qui enlève à l'œil tout repère et toute base, le plongeant dans le vertige de ce qui n'a ni limite ni forme précise[1]. Paysage minimum, le désert atteint par son extrême simplicité à l'extrême complexité du labyrinthe, évoquant l'espace maximum, l'infini.

Pour l'écrivain argentin César Aira, ce n'est pas le désert mais la Pampa qui incarne cet absolu du labyrinthe. Espace démesuré et sauvage, la Pampa est un espace « sans issue parce que tout n'[y est] qu'issue »[2]. C'est un espace d'errance et de perdition, de trajets déviés et de destins contrariés, où l'égaré est la norme. Mais c'est aussi un espace intertextuel où vient se sédimer la mémoire littéraire et mythologique de l'Argentine. Une mémoire qu'Aira retravaille afin de donner naissance à un nouveau mythe : celui du devenir-Indien de l'artiste qui est aussi un devenir-sauvage dans l'espace nomade de la Pampa.

Réécritures

Dans les trois romans que j'ai choisi d'aborder ici - *La robe rose* (1984), *Les brebis* (1984)[3], *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* (2000) - la Pampa est un espace physique autant que mental, un espace ni objectif ni subjectif, qui est traversé de forces mécaniques et cosmiques, de trajectoires et de réseaux dynamiques reliés par un système d'échos qui crée une continuité entre les espaces perçus, vécus, remémorés, rêvés, lus et imaginés. La Pampa de César Aira n'est pas la transposition « fidèle » d'un espace référentiel, mais une construction fictionnelle : c'est la Pampa du dix-neuvième siècle, proche d'une terre inexplorée, l'espace de la frontière et des derniers *malónes* (raids indiens), un espace nomade grouillant d'Indiens, de gauchos déchués et d'espèces animales aberrantes. C'est la matrice des peuples envahisseurs, le territoire de l'ennemi d'où les Indiens surgissent pour renvoyer au sujet l'image de sa propre altérité. Plus qu'un espace physique, c'est un espace littéraire qui réinvente à sa façon un espace qui avait déjà été textualisé par les écrivains du XIXème et du XXème siècles. Aira revendique d'ailleurs la lecture créative, la traduction détournée et la réécriture inavouée comme moteurs de son écriture. La réécriture lui permet d'intégrer l'espace de la Pampa à un réseau intertextuel qui en déploie toutes les virtualités imaginaires. Aucun texte ne jouant le rôle de modèle central dans ce réseau, l'espace se présente comme un feuilletage de différentes temporalités, une stratification de textes qui relèvent d'époques et de genres différents.

La Pampa de César Aira rappelle tout d'abord l'esprit des chroniques fabuleuses de la Découverte du Nouveau Monde, mais aussi la veine des traités de naturalistes et celle des contes merveilleux[4]. Le naturaliste Humboldt est d'ailleurs une référence centrale dans *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* qui a pour héros un autre personnage historique, le peintre Johan Moritz Rugendas, parti en Amérique australe pour s'y adonner à la « physionomie du paysage » suivant un procédé inventé par son maître Humboldt[5]. D'après Joaquín Manzi, les circonstances du voyage de Rugendas - le personnage historique - en Argentine en 1837 et 1845 dessinent

« un fond de références et de stratégies culturelles caractéristiques de cette aire sud-américaine », fond sur lequel la fiction d'Aira vient se découper[6]. Aira a en effet écrit son récit à partir de biographies et de critiques déjà publiées sur le voyage du peintre allemand, textes qu'il réélabore pour mieux suggérer les enjeux de sa propre écriture : construire, à partir d'un cas particulier, le mythe d'une identité argentine hybride et monstrueuse, qui est aussi un mythe de l'artiste.

Selon Joaquín Manzi, une référence importante à cet égard est D. F. Sarmiento, l'un des grands écrivains de la génération de 37, devenu plus tard président de l'Argentine (1868-1874), et qui dans son essai de 1845, *Facundo*, fondait son interprétation de la réalité argentine sur une antinomie entre la civilisation (européenne) et la barbarie (locale), prônant l'immigration massive et l'éducation comme programme de gouvernement. À cette appropriation de l'étranger comme moyen de légitimer une identité nationale encore en construction, Aira répond en transformant la menace indienne en mirage supplémentaire de l'espace pampéen, en symbole de créativité et d'humanité. En effet, les Indiens d'Aira sont en tout point opposés aux Indiens décrits par les auteurs du XIX^{ème} siècle qui insistaient sur leur cruauté barbare, comme par exemple Esteban Echeverría, qui a fortement influencé le Rugendas historique dans sa figuration des *malónes* et sa compréhension du paysage de la Pampa. Pour opérer ce renversement axiologique, Aira s'est tourné vers un fond ethnographique auquel il recourt dans tous ses textes, puisant en particulier à un intertexte viatique d'où émerge le nom de Lucio V. Mansilla, qui a été l'hôte des Indiens en 1870 : il a montré que leur apparente barbarie était une culture à part entière et que les raids constituaient leur mode de subsistance[7]. Dans ce renversement, on peut aussi distinguer une référence implicite à Borges, auquel Aira emprunte le schéma du « devenir barbare » de héros civilisés, mis en œuvre par exemple dans *Histoire du guerrier et de la captive*, *Le Sud* ou *Requiem pour un héros*. La Pampa d'Aira réactualise également de nombreux mythes propres à l'imaginaire labyrinthique, cher à Borges : l'égarement, l'errance la monstruosité, la métamorphose, l'initiation. Cette appropriation lui permet de donner une forme spatiale à la quête existentielle de ses héros aussi bien qu'au mythe identitaire qu'il cherche à construire.

Enfin, il faut souligner ici l'importance de l'écrivain Juan José Saer qui, en 1991, a consacré un ouvrage à la Pampa dont les attributs littéraires et historiques sont repris scrupuleusement par Aira, qui réactualise notamment le caractère abstrait et géométrique, démesuré et sauvage de l'espace pampéen[8].

Géométries du labyrinthe

La poétique spatiale d'Aira est travaillée par deux tendances opposées. Si certaines descriptions représentent la nature comme un théâtre enchanté, sécrétant visions et révélations, atteignant souvent au lyrisme fantastique, cette tendance est contrebalancée par une tendance à l'abstraction et à la géométrisation, qui a pour fonction première de donner *figure* à ce qui n'en a pas : à un territoire sans forme ni étendue précise, dont l'immatérielle volatilité met en échec toute tentative de description : « Les nuages descendaient presque jusqu'au sol, mais le moindre souffle de vent suffisait à les emporter... et à en apporter d'autres par des couloirs incompréhensibles qui semblaient faire communiquer le ciel avec le centre de la Terre »[9]. La pampa est un espace amorphe, inqualifiable qui n'offre ni bordure ni perspective, ni centre ni limite ; c'est un espace qui ne possède pas de frontière mais seulement des lignes (de vie, de fuite) qui se déplacent avec le trajet des personnages.

C'est ce que découvre très vite Rugendas, le peintre voyageur, pour qui l'espace parfaitement plan et horizontal de la Pampa dépasse tout entendement : « c'était un vrai défi pour l'imagination. [...] La « pampa » était-elle plus plate que les plaines qu'ils étaient en train de traverser ? Cela lui semblait impossible, rien ne pouvait être plus plat qu'une ligne horizontale »^[10]. Dans *La robe rose*, un passage fait écho à cette description : « Ils traversèrent cette pampa comme toutes les autres : dans un mercure d'indifférence. Il est vrai qu'ils étaient en terrain inconnu, mais tout se ressemblait. Ils n'étaient arrivés nulle part, et le monde, ou du moins de qu'ils en voyaient, n'offrait aucun paysage »^[11]. Si la pampa ne parvient pas à faire paysage, elle se prête en revanche à la réduction géométrique, comme en témoignent l'« horizontalité topographique » et la « verticalité géologique » de l'espace qui se conjuguent pour construire un « quadrillage de verticales et d'horizontales » auquel vient se superposer le « facteur humain, réticulaire lui aussi »^[12]. L'image du réseau apparaît également dans *La robe rose* où elle sert à qualifier « le mouvement des Indiens » qui, historiquement, « fut interprété comme une tentative pour relier toutes les pampas du sud en un seul système de ramifications sauvages »^[13]. Conçu tour à tour comme une machine de savoir et comme une machine de guerre, le quadrillage géométrique rend compte d'un striage de l'espace, au sens que Deleuze et Guattari donnent à ce terme : alors que dans « l'espace strié, on ferme une surface, et on la « répartit » suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées, dans le lisse, on se « distribue » sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours (*logos et nomos*) »^[14]. L'espace lisse est informe, amorphe, hétérogène, ouvert, c'est l'espace nomade des Indiens ; à l'inverse, l'espace strié est un espace sédentaire, homogène, ordonné, fermé, qui entrecroise des fixes et des variables. Mais comme le rappellent Deleuze et Guattari, « l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. Dans un cas, on organise même le désert, dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît ; et les deux à la fois »^[15]. Les romans d'Aira sont pleins de ces renversements entre espace lisse et strié. Ainsi dans *La robe rose*, le parcours du protagoniste décrit un « lacet » ou un « nœud », dont les « détours » s'avèrent être « un élément soumis à multiplication ». Mais « Où qu'il fût, il se savait à un pas d'une autre ligne, la droite qui relie rapidement un lieu à un autre »^[16].

La géométrisation permet de transformer l'espace lisse de la Pampa en un espace strié qui organise et fait se succéder des formes discernables. Elle permet de réduire l'informe en le remplaçant par une forme, posant ainsi le problème de la représentation qui concerne la peinture autant que l'écriture. Or pour le peintre, la Pampa constitue un impossible pictural : mettant en échec la *mimesis*, elle va le conduire à délaisser l'imitation de la nature au profit de « jeux constructivistes »^[17]. Mais il découvre rapidement que les outils fournis par la géométrie sont eux-mêmes impuissants à « rendre vraisemblables » les panoramas qui se découvrent à lui : « Le cube avait trop d'arêtes, trop de faces »^[18]. Et si le sommet de l'Aconcagua apparaît comme « un cône artistiquement découpé », force est de reconnaître que « la moindre variation du point de vue modifiera complètement son profil et rendra son identification impossible »^[19].

Jouant sur le double sens du mot « figure » - verbal et iconique - Aira constitue en *figures* textuelles (rhétoriques) ce qui est déjà *figure* dans d'autres langages (peinture et géométrie) : il confond ainsi en un système commun le formel et le poétique, le figural et le figuratif. Car si la géométrie est impuissante à donner forme aux paysages *peints* par Rugendas, elle permet en revanche de donner figure aux paysages *décrits* par Aira. Parmi toutes les figures mobilisées par l'écrivain argentin, la ligne droite occupe une place de premier plan : donnant figure à la planéité de l'espace et la prévisibilité des trajectoires, elle vient souligner l'immensité de la Pampa. En effet, à l'échelle du désert, les écarts et les déviations deviennent imperceptibles, de sorte que tout

trajet peut être ramené à une ligne droite. C'est ainsi que Rugendas et ses compagnons, dans « [l]eurs étapes quotidiennes zigzaguaient sur la carte, mais [...] traçaient sur l'immensité une ligne aussi droite que la course d'une flèche. Chaque nouvelle journée paraissait plus longue, plus vaste. Au fur et à mesure que les montagnes devenaient plus massives, les airs devenaient plus légers leur peuplement météorique plus versatile, en une pure optique de hauts et de bas superposés »[20]. Au début du roman, le parcours du peintre s'inscrit dans l'ordre des lignes et des raisons, des effets prévisibles et des causes rigoureuses, symbolisé par l[21]. La ligne est ce qui relie l'espace géométrique de la Pampa et l'espace physique de l'expérience concrète, elle médiatise la relation entre l'espace strié, où « l'on va d'un point à un autre » et l'espace lisse où « les points sont subordonnés au trajet » dont le but varie constamment[22].

C[23], sera en effet victime d'un accident qui va le défigurer : frappé par la foudre en même temps que son cheval, le peintre qui voulait saisir la physionomie du paysage, va perdre son visage, se transformer en monstre mais découvrir ainsi, à son corps défendant, l'autre côté de lui-même et de son art. L'accident est la punition infligée à Rugendas pour avoir enfreint l'interdit de Humboldt, qui ne souhaitait pas voir son disciple descendre en dessous du tropique. La foudre, manifestation de la colère divine, va transformer son voyage en parcours d'expiation, l'obligeant à faire demi-tour à mi-parcours tandis que la ligne droite devient ligne orphique, comme l'avait annoncé le narrateur au début du récit[24] : « C'était un bon piège pour Orphées désobéissants : effacer tout ce qu'il y avait derrière eux »[25]. Forcé de descendre au plus profond de lui-même pour se confronter aux forces obscures et barbares du corps, Rugendas va être entraîné dans un cycle de métamorphoses qui va l'amener à renouveler son art en même temps que sa propre identité.

Turbulences et hasard

Si