

Topiques, études satoriennes Topoi Studies, Journal of the SATOR



Topos, répétition et différence

Jean-Pierre Dubost

Volume 2, 2016

Réfléchir le topos narratif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090006ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090006ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubost, J.-P. (2016). Topos, répétition et différence. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 2, 1-13. <https://doi.org/10.7202/1090006ar>

Résumé de l'article

Si la SATOR, grâce à la pertinence de ses hypothèses de départ et à la dynamique inhérente à ses recherches, est parvenue depuis sa création à des résultats remarquables et à la mise en place d'instruments d'analyse convaincants, aussi bien sur le plan méthodologique que grâce à la mise en place d'outils d'investigation informatisés de plus en plus adaptés, il reste que le questionnement qui anime ses recherches ne peut que réactiver l'énigme profonde et irréductible qui est à la source même de l'investigation satorienne, à savoir le fait même de la récurrence comme moteur de la transmission de la fiction et instrument de sa transformation. Rien ne le montre mieux que la genèse même de la définition du topos dans l'histoire de la SATOR. Si le topos au sens satorien du terme a pu être distingué d'entités semblables et affines comme par exemple le topos rhétorique, le motif, le mytheme, etc. – distinctions sans lesquelles notre travail serait informe, inefficace et profondément entaché de confusion –, il est cependant intéressant de constater que tous les termes sur lesquels la définition a fini par s'appuyer afin de trouver sa stabilité et son efficacité – à savoir la définition du topos comme configuration narrative récurrente – rassemble en elle-même trois degrés différents d'évidence. En effet, des trois termes en jeu (configuration, narration et récurrence), seul le terme de narratif est différenciant sans ambiguïté. Il permet par exemple de distinguer clairement topos et motif.

© Jean-Pierre Dubost, 2016



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Topos, répétition et différence

La communauté scientifique satorienne est, comme nous le savons tous parfaitement, interminablement impliquée dans un processus auto-réflexif dont la circularité pourrait être décrite en ces termes : nous savons bien ce que nous cherchons, et depuis longtemps le consensus définitionnel quant à l'objet de notre recherche est suffisamment stable pour être opératoire (l'on s'entend depuis longtemps à définir le *topos* narratif comme « configuration narrative récurrente »), mais nous avons néanmoins souvent bien de la peine à nous entendre quand il s'agit de passer de la règle au cas. D'où la nécessité d'une évaluation incessante des fiches topiques, qui montrent bien que pour passer de la règle au cas, un acte de jugement et d'évaluation est toujours nécessaire. La chasse aux *topoi*, qui pourrait apparaître aux yeux d'un observateur intéressé mais extérieur à cette quête collective comme quelque peu mécanique, voire mécaniste et réductrice, se révèle donc faire au contraire dans la pratique une large place à l'intuition, au jugement évaluateur, à une capacité à déceler ou même à renifler non seulement la chose même – puisque un *topos* n'est jamais donné, mais toujours à dénicher et à construire à la fois – mais encore et surtout son extension, sa définition, sa nomination, etc.

La définition de ce qu'est un *topos*, toute précise et rigoureuse qu'elle puisse être, ne nous libérera jamais de ce travail du jugement, et nous aurons donc toujours pour ainsi dire à faire la navette entre l'essence de la chose et son existence, entre la dénomination topique et sa preuve d'existence par la répétition des occurrences. Notre travail, bien loin d'être mécaniste, est donc au contraire condamné à être critique, au sens le plus originel du terme, c'est-à-dire à mener une réflexion toujours recommencée sur la question des critères dans le cours même de l'investigation d'objets prédéfinis.

Si la SATOR, grâce à la pertinence de ses hypothèses de départ et à la dynamique inhérente à ses recherches, est parvenue depuis sa création à des résultats remarquables et à la mise en place d'instruments d'analyse convaincants, aussi bien sur le plan méthodologique que grâce à la mise en place d'outils d'investigation informatisés de plus en plus adaptés, il reste que le questionnement qui anime ses recherches ne peut que réactiver l'énigme profonde et irréductible qui est à la source même de l'investigation

satorienne, à savoir le fait même de la récurrence comme moteur de la transmission de la fiction et instrument de sa transformation.

Rien ne le montre mieux que la genèse même de la définition du *topos* dans l'histoire de la SATOR. Si le *topos* au sens satorien du terme a pu être distingué d'entités

<http://journals.uvic.ca/index.php/sator>

semblables et affines comme par exemple le *topos* rhétorique, le motif, le mytheme, etc. – distinctions sans lesquelles notre travail serait informe, inefficace et profondément entaché de confusion –, il est cependant intéressant de constater que tous les termes sur lesquels la définition a fini par s'appuyer afin de trouver sa stabilité et son efficacité – à savoir la définition du *topos* comme configuration narrative récurrente – rassemble en elle-même trois degrés différents d'évidence. En effet, des trois termes en jeu (configuration, narration et récurrence), seul le terme de narratif est différenciant sans ambiguïté. Il permet par exemple de distinguer clairement *topos* et motif.

Le terme de « configuration » est loin d'être aussi nettement différenciant. Il laisse certes entendre que le *topos* est en soi-même complexe et structuré, même si sa complexité est minimale. Configuration se distingue de figure, et s'éloigne donc de par sa nature syntaxique du motif, comme le motif se distingue du *topos* selon le critère du narratif, par rapport à quoi justement, le terme pourrait être tautologique : une narration est toujours configurée. Même à un degré nucléique, elle correspond bien toujours à la *syntaxis ton pragmaton* de la poétique aristotélicienne. C'est bien pourquoi nous accompagnons toujours une « dénomination » topique d'une « phrase » topique où la *systasis ton pragmaton*, la synthèse des actions représentées, décline une catégorie autour d'un sujet, d'un verbe et de circonstanciels.

Mais c'est le troisième terme qui m'intéresse, celui de récurrence. Et c'est autour de lui que je voudrais vous proposer un certain nombre de réflexions. Elles sembleront se situer au premier abord loin de la pratique satorienne descriptive et ne feront aucunement mystère de leur nature théorique et même philosophique, même si en fin de compte c'est ici moins l'objet lui-même que la démarche que l'on peut qualifier de philosophique, puisque l'objet lui-même – le *topos* – nous intéresse tous par définition sans pour autant devoir faire l'objet d'un débat philosophique entre nous. Peut-être pourrait-on objecter à cette démarche sa faible applicabilité. À quoi bon, pourrait-on me dire, se pencher sur notre travail avec autant de recul théorique ? À quoi sert en fin de compte tant d'abstraction ?

Tout mon espoir réside bien sûr dans la certitude que cette approche théorique est loin d'être aussi abstraite qu'elle n'apparaît, et que les paradoxes de temporalité qu'elle permet d'accuser permettent de donner à l'activité satorienne une profondeur de champ que la simple catégorisation par différenciation logique ne permet pas de laisser apparaître. Il n'y a là rien de mystérieux, ou de spécifiquement satorien, dans la mesure où il en va avant tout du statut de la temporalité dans la récurrence.

En effet, sur le plan de la qualité textuelle, les questions posées, avant d'être spécifiquement satoriennes, relèvent d'une interrogation sur la temporalité du narratif.

Mais plus essentiellement, ou plus en amont encore, on ne peut mener une réflexion sur la récurrence topique, en tant que manifestation spécifique de la récurrence fictive et romanesque, sans s'interroger d'abord sur le statut de la différence dans la répétition.

Sur ce plan beaucoup plus général, la spécificité de la récurrence topique apparaît d'abord mal, parce que nécessairement confondue avec ou fondue dans le philosophique et l'ontologique. Mais il va de soi que les deux niveaux sont inséparables. La répétition est un phénomène qui déborde infiniment l'univers textuel, mais la récurrence textuelle relève de la répétition au sens le plus général du terme. Toute la question sera de savoir bien sûr si la récurrence topique n'est qu'un double de la répétition au sens le plus général du terme, ou si au contraire elle relève d'un ordre singulier.

Et puisqu'il va de soi que, si l'on veut penser la différence entre la répétition en soi et la récurrence textuelle, on ne peut pas faire l'économie de l'ontologique, commençons donc par là, avant de découvrir que cette réflexion nous conduit à la nécessité de ce que j'aime appeler une critique de la fiction pure – critique dont je pense qu'elle devrait fournir à notre activité pratique un arrière-fond de méthode essentiel.

Pour cette entrée en matière, je dois avouer ma dette absolue envers Gilles Deleuze, dont je me contenterai de gloser certains moments du chapitre intitulé « La répétition pour elle-même », qui est le deuxième chapitre de ce chef-d'œuvre philosophique qu'est *Différence et répétition*¹, un livre qui n'a pas pris une seule ride depuis l'année de sa parution – à savoir 1968 – alors que bien des choses de cette même année n'ont pas aussi bien que lui survécu à l'histoire, comme nous le savons bien.

Dès le début de ce chapitre, Deleuze met en évidence, par le biais d'un commentaire des pages que David Hume consacre à la répétition dans le *Traité de la Nature*², « que la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais [qu'] elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple.³ » Si la répétition « n'a pas d'en soi », en revanche « elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple », qui perçoit en elle « une différence, quelque chose de nouveau dans l'esprit.⁴ ». Et Deleuze ajoute que le paradoxe de la répétition, c'est qu'elle n'apparaît que par la différence que l'esprit lui « soutire ». Pour qu'une répétition soit perçue, il faut donc qu'elle soit un objet d'imagination. Nous l'imaginons, mais comme le dit encore Deleuze après Hume, les cas, bien que « fondus dans l'imagination », sont cependant « distincts dans la mémoire ou l'entendement ». Nous autres Satoriens en faisons sans cesse l'expérience. La récurrence

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 1968.

² David Hume, *A treatise of Human Nature*, 1739/1740.

³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*

topique, nous devons l'extraire de façon quasi chirurgicale du corps du texte avant de la toiletter, de la

réduire par catégorisation, mais sans ce que nous appelons parfois « intuition », sans ce premier apparaître dans notre imagination, elle « n'est tout simplement pas ». Son essence relève en premier lieu de cet acte de perception, dont Deleuze souligne, en glosant Hume, l'aspect non réflexif. Synthèse passive, précise Deleuze, qui, bien que constituante, n'en est pas pour autant active. Ce qui vaut pour les formes les plus élémentaires de répétition

– AB AB AB AB – est toujours valable pour le repérage topique, qui requiert donc une synthèse passive bien plus paradoxale que dans des cas aussi simples et primitifs, puisque le satorien, au moment de la trouvaille, repère par une synthèse passive de l'imagination une figure bien plus complexe, une « configuration » disions-nous justement. Il va de soi que la passivité de la synthèse et la mise en suspens du réflexif seront d'autant plus

grandes que la figure est plus configurée. Le Satorien est donc d'abord poète ou n'est pas. S'il passe trop vite outre à cette passivité première, il risque de manquer son objet, ou de le remplacer par un leurre à vouloir le construire trop exclusivement selon l'entendement. Il y a bien d'autres paradoxes dans l'activité satorienne, mais celui-ci est le plus originel, et il appelle son contraire sur lequel je dois revenir plus tard, à savoir le fait que, une fois le retour perçu comme tel, il doit être en quelque sorte oublié afin que cette perception première et passive devienne ensuite capable non plus de percevoir le retour du même, mais de se détourner de ce retour afin de percevoir mieux la constitution de ces différences qui font tout l'intérêt de l'enquête.

Mais revenons sur le moment premier : percevoir qu'un *topos* existe revenant à percevoir qu'au moins quelques cas semblables reviennent, cela suffit à dé-fétichiser pour ainsi dire la recherche satorienne. Quelque tentante que pourrait être la présupposition d'un ordre imaginaire premier dans lequel puiserait à l'infini la combinatoire topique, constitutive elle-même de l'univers romanesque, sa légitimité serait sapée à la base par le fait constitutif de la récurrence. À moins d'oublier la leçon philosophique que nous

lisons déjà dans les pages du *Phédon*⁵ de Platon (76 A.C.N.) dans lesquelles Socrate conduit Simmias à réfléchir sur les rapports entre innéité et réminiscence. L'argument en faveur des idées innées se développe à partir du thème du semblable : pour percevoir qu'il y a similitude, argumente Socrate, ne faut-il pas avoir depuis sa naissance en soi la connaissance du Même ? Mais l'argument se retourne et se complexifie quand Socrate fait la différence entre une « innéité abstraite » (le savoir inné du Même) et la « réminiscence », qui repose elle sur un paradoxe d'oubli et d'apparaître, montrant

⁵ Platon, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*, 1968.

que, comme l'exprime Deleuze quand il commente ce passage du *Phédon* de Platon, « le mouvement réel d'apprendre implique dans l'âme la distinction d'un "avant" et d'un "après", c'est-à-dire l'introduction d'un temps premier pour oublier ce que nous avons su, puisqu'il nous arrive dans un temps second de retrouver ce que nous avons oublié.⁶ ». Souvenons-nous donc à notre tour de cette distinction, soyons platoniciens pour le paradoxe et cartésiens pour la méthode en n'oubliant pas que le repérage du semblable, s'il sollicite la faculté universelle de la perception du Même, contient en lui-même, en tant qu'acte d'élucidation, le paradoxe d'un oubli constitutif, sans lequel l'avant et l'après comme condition de la perception de la récurrence ne serait pas, par définition même. Si tant est qu'il existe une *archè* imaginaire, qui ne pourrait d'ailleurs être que profondément entachée d'histoire et donc toujours remise et déplacée, elle ne peut pas prétendre à être plus que le bruit de fond temporel de l'imaginaire topique, dont l'essence est essentiellement tributaire de la perception d'une répétition et d'une différence.

Autant dire que ce que l'enquête topique dégage inmanquablement, c'est le fait que la fiction romanesque (mais aussi bien la fiction tout court) est faite du revenir de ses figures, qu'elle n'apparaît comme enchaînement historique que par le *continuum* de leur métamorphose, mais qu'elle n'est fiction et littérature que parce que cet enchaînement est fait de sauts et d'oublis. En allant de découverte en découverte, la lecture satorienne permet non seulement de repérer des motifs non répertoriés, des types d'enchaînement et des modalités d'agencement échappant à tout schéma logique ou à toute présupposition symbolique ou imaginaire prédéfinis, mais elle dégage en même temps des figures de temporalité encore inobservées, à condition qu'elle y soit attentive. Au cœur de la question de la récurrence, c'est donc l'énigme d'une amnésie créatrice que le chercheur rencontre quand il commence à réfléchir sur les paradoxes de la récurrence innovatrice, qui est un revenir fait d'écarts, et un devenir fait d'échos et de jeux de miroirs.

Tant que l'activité satorienne reste de l'ordre du bricolage simple – tant qu'elle n'est qu'une sorte de jeu de meccano narratif pour adultes érudits –, elle rencontre toujours et inévitablement ces paradoxes, bien que rien ne l'oblige, il est vrai, à en interroger la structure profondément énigmatique. Il serait cependant bien dommage que le meccano satorien, se suffisant à lui-même, respectueux des contraintes d'écriture liées à l'informatisation, mais sourd à l'interrogation de cette énigme, ne se nourrisse plus que de lui-même et aboutisse à une répétition au second degré, qui ne serait que la copie formelle de la première, mais en aurait oublié la profondeur. Je dis bien répétition

au second degré, car une fois les règles d'enregistrement clairement établies et la langue de saisie stabilisée – et je pense que nous sommes déjà entrés dans cette phase, grâce à tout ce travail fait par les informaticiens – une fois donc les règles de saisies automatisées, le risque majeur serait que le Satorien se contente désormais soit

⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 118.

d'alimenter la base de données en occurrences, soit à proposer de nouveaux *topoi*, tout en perdant peu à peu le désir de percevoir toute la différence qu'il y a entre le fait littéraire de la récurrence comme semblable constituant et celui de la récurrence repérée puis enregistrée comme simple notation du retour du même. C'est celle-là que j'appellerais

répétition au second degré, et qui ne serait en fait sous ces conditions que la copie de plus en plus pâle et abstraite de la première. Comme pour la Mimesis platonicienne, pour laquelle l'image erronée des sens est une erreur première et l'image de cette image (celle de la représentation artistique, par exemple), une illusion au second degré, l'occurrence satorienne risquerait, si les liens étaient totalement coupés avec toute réflexion sur la différence entre une répétition active et une répétition enregistrée, de n'être plus qu'une copie de plus en plus effacée de la répétition fictive constituante.

D'autre part, si le Satorien ne cessait de faire ce que je fais en vous disant ce que je dis, aucune occurrence n'aurait jamais le temps d'apparaître, et nous nous trouverions très exactement dans la situation de la version la plus catastrophique de l'histoire élatique d'Achille et de la tortue – si chère à Borges – selon laquelle non seulement Achille, partant après la tortue, ne la rattraperait jamais, mais, encore plus cruellement encore, ne pourrait jamais faire un seul pas en avant, puisque le temps se divisant

infiniment en segments spatio-temporels, il serait toujours absolument en retard sur lui-même.

Mais je pense très réalistement que cette situation cauchemardesque risque peu de nous advenir. Quoi qu'il en soit, il est parfaitement possible de sortir de ces deux cauchemars inverses et complémentaires : celui d'une raréfaction croissante, par atrophie théorique, du sentiment de la différence entre la récurrence comme force active et sa copie catégorielle et celui d'une impuissance descriptive par hypertrophie conceptuelle. Il n'y a au fond qu'à invoquer le démon socratique. Je ne veux pas dire par là que nous n'aurions qu'à simplement répéter mécaniquement la différence que Platon expose dans le *Phédon* entre l'innéité du même et la réminiscence, différence, je le rappelle, faite d'une unité paradoxale d'oubli et de revenir du Même. Il s'agit plutôt de maintenir vive une capacité à concevoir le paradoxe de la récurrence topique comme écart non représentable (donc, informatiquement parlant, inexistant), mais pourtant réel (quand je dis ici « réel », je ne veux pas dire visible ou repérable, mais existant bien que non représentable) entre

tel ou tel *topos* noté comme dédoublement ou décuplement d'une configuration narrative et réalisé par ou manifesté dans ses occurrences, et le *topos*, c'est-à-dire l'être itératif du *topos* comme non identique à ses occurrences fictives, ni même comme un identique conceptuel supérieur à toutes les différences, mais « comme le fait d'écriture du revenir d'une introuvable origine ».

Dit en termes plus scolaires, cela signifie qu'il y a autant d'écart entre une récurrence représentée, décrite et emmagasinée comme information et une récurrence captée par l'imagination comme répétition vive d'une différence, qu'il y en a chez Heidegger entre l'Être et l'Étant, entre l'Être comme ouverture, espacement, Être qui advient et devient, et l'Étant comme détermination de l'Être sous les modalités de la détermination de ce qui est, la *quidditas*.

Que les Satoriens peu habitués à se pencher sur les implications philosophiques de leur pratique me pardonnent. Avant d'en venir à thématiser non plus la récurrence topique en elle-même, mais en tant que configuration narrative inscrite dans l'histoire du genre romanesque, avec ce que le genre implique de spécifique pour le *topos* au sens où nous l'entendons, il nous faut insister une dernière fois, avant d'en venir au fictif textuel, sur ce noyau authentiquement philosophique de l'énigme de la récurrence topique.

La question que l'on aborde alors – à savoir l'analogie entre la différence heideggerienne de l'ontique et de l'ontologique et la différence qui sépare la récurrence « en tant qu'information » de la récurrence « en tant que retour de la différence vive constitutive de la répétition » –, cette question nous renvoie non seulement au cœur de la philosophie deleuzienne de la répétition, mais elle est aussi au cœur même de la question de l'Être et du temps, commune aux penseurs les plus fondateurs ou les plus iconoclastes

de la pensée de l'Être, de Parménide qui fonde l'ontologie métaphysique occidentale, à Nietzsche, qui s'en échappe par le biais du concept de l'éternel Retour du Même, le très mal nommé, et on la retrouve nécessairement à toutes les étapes de l'histoire de la philosophie occidentale.

Je renvoie ici au livre d'Alain Badiou, *Deleuze, la clameur de l'Être*⁷, que je ne ferai qu'évoquer en quelques mots – car nous n'en finirions pas – afin de clore la partie proprement philosophique de mon propos. Badiou montre très bien dans ce très grand petit livre que pour Deleuze l'éternel retour n'est pas de l'ordre d'un principe transcendantal extérieur, n'est pas un « principe d'ordre imposé au chaos », mais au contraire « la puissance d'affirmer le chaos ». Ce n'est jamais l'Un qui revient en tant que tautologie (Un = Un). Pour Nietzsche comme pour Deleuze, l'Un n'est pas identifiable ou reconnaissable parce qu'il revient, mais il est au contraire l'Ouvert, le changement, la relation. Comme le dit Badiou :

⁷ Alain Badiou, *Deleuze, la clameur de l'Être*, 1997.

<http://journals.uvic.ca/index.php/sator>

il n'existe pas de pensée *de* l'Un qui permettrait de l'identifier et de le reconnaître quand il revient. Il n'y a que des pensées *dans* l'Un, ou selon l'Un, qui sont elles-mêmes des inflexions de sa puissance, des parcours, des intuitions⁸.

Je ne veux pas dire par là que la question du *topos* est celle de l'Un. Mais je dis que la question que nous soulevons, laquelle ne se pose plus sur le plan ontologique, mais sur le plan du jeu de la fiction, est structurellement parallèle. Elle l'est en ce sens que si nous ne concevons le *topos* que comme reconnaissable selon l'identique, nous l'identifions alors comme une sorte de principe transcendantal. Mais si nous l'appréhendons comme paradoxe de temporalité fictive, il devient alors un moment de la puissance fictive.

De même que Badiou écrit que des pensées non « de » l'Un, mais « dans » l'Un sont des inflexions de sa puissance, si nous voulons, pour paraphraser Hume, que le concept change quelque chose dans l'esprit qui le contemple, il nous faut penser la récurrence non comme un ordre transcendantal de la métamorphose des textes, mais comme le point de fusion où le retour du Même est inséparable de la différenciation, de la renaissance du texte comme différence active et constitutive. C'est le moment de l'imagination, le commencement du texte nouveau, que rien ne distingue littérairement de celui de la réminiscence, que l'activité satorienne rencontre en imagination quand elle perçoit la récurrence et qu'elle bricole ensuite artisanalement afin d'en marquer le revenir. En un sens, tout Satorien est donc un oulipiste en puissance (mais en puissance seulement) et inversement il est tout à fait logique que parmi tous les avatars de l'oulipe, dans la série donc toujours ouverte des ou-x-pos, l'idée soit venue à l'outrapo d'élaborer des tragédies

sur la base de la récurrence de configurations narratives tragiques.

J'ai volontairement accusé le parallélisme entre la question de l'éternel retour, liée intimement à la pensée de l'Un, question originellement philosophique, et celle du *topos*. Le procédé me semble légitime. Mais il ne s'agit que d'une analogie structurelle, et non d'une identité ontologique. Le monde n'est pas un texte. Ce qui ne veut pas dire que la littérature ne puisse pas être pensée comme un effort de la pensée de transmuier la multiplicité de l'Un en configurations temporelles capables de donner une expression à

l'inexprimable du temps. Borges, qui s'y entendait en récurrences et citations, Gertrude Stein de par l'importance que prend la répétition dans son écriture (qui est pour elle le temps ouvert de la vie), en ont poussé à l'extrême limite les conséquences pour la fiction, Blanchot en a souligné l'importance essentielle pour la littérature, comme lorsqu'il écrit, à la fin du commentaire qu'il fait dans *L'Entretien infini* du fameux vers de Gertrude Stein

⁸ *Ibid.*, p. 103.

A rose is a rose is a rose :

Identifier en séparant, parole d'entendement,
Dépasser en niant, parole de raison,
Reste la parole littéraire qui dépasse en redoublant, crée en répétant, et, par
d'infinies redites, dit une première fois et une unique fois jusqu'à ce mot de trop où
défaille le
langage⁹.

Ce que Blanchot exprime dans ces lignes vaut bien sûr pour la littérature en elle-même –la « parole littéraire » selon ses termes. On pourrait parler de pensée du texte, de puissance des formes, de la différence irréductible entre texte et discours – question de terminologie et de problématique. Mais il s'agit bien en tout cas du texte comme différence, en tant que cette différence n'identifie pas en séparant, comme le fait l'entendement, mais « dépasse en revenant » comme le dit Blanchot.

Mais si la « parole littéraire » est en elle-même puissance de répétition et se différencie par son retour de la différenciation par identification, la question qui nous reste encore à thématiser, c'est celle de la spécificité du revenir topique en tant que lié au genre romanesque.

Le sujet est bien vaste, et je ne l'aborderai que par un seul biais, car il est redoutablement complexe. Partons d'une constatation d'évidence : le roman est à son origine *logos erotikos*, « discours des passions » ou « histoire d'amour » pourrait-on dire en transposant l'intraduisible. Et il est bien évident que le roman grec d'origine a été un réservoir inépuisable de *topoi* pour toute l'histoire du roman, tout au moins jusqu'à ce 1800 auquel nous nous arrêtons arbitrairement. Entendons par histoire d'amour narrativisation du désir et des passions, exposition par une suite d'aventures de l'énigme *d'éros* et *thanatos*. Inévitablement, la quasi totalité des *topoi* repérés et consultables sur TOPOSATOR relève de cela, rien de bien original à le remarquer.

Or, il me semble que l'approche satorienne, en introduisant la dimension de la répétition, permet de revenir de façon très innovante sur des modèles de typologie romanesque qui, eux, ne prennent pas en compte les paradoxes de la récurrence topique et donc supposent une idée différente de ce qu'est la temporalité romanesque, en tant qu'indissociable de ce que l'on pourrait appeler « l'histoire du désir », dont le roman est formé depuis qu'il existe en Occident, que l'on prenne le roman grec de la « seconde sophistique » ou que l'on aille encore plus loin dans le temps, en prenant par exemple comme point d'origine la légende assyrienne d'Ahikar ou Achikar, dont les

⁹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, 1969, p. 505.

premières traces araméennes nous renvoient au V^e siècle avant Jésus-Christ. Mettons de côté le fait que les modèles narratologiques fondés sur des formalismes, des sémiotiques ou des logiques fonctionnelles ne peuvent que par définition éliminer toute forme de répétition ou l'intégrer à des modèles explicatifs qui l'effacent. Rappelons-nous par exemple comment Vladimir Propp doit, dans *La morphologie du conte*, effacer toute itération dans le conte merveilleux, qui ne peut être que non pertinente pour lui.

Dans le domaine de la topologie romanesque, Mikhaïl Bakhtine a au contraire insisté sur la nature constitutive de la temporalité, je pense bien sûr à la place centrale que prend chez lui la réflexion sur le chronotope romanesque. Le sujet étant plus que vaste, contentons-nous, en guise de conclusion, de quelques remarques concernant les pages consacrées à la typologie romanesque et notamment au roman d'apprentissage que l'on

trouve dans les écrits rassemblés dans la traduction française sous le titre d' *Esthétique de la création verbale*¹⁰.

Dans ces pages, Bakhtine se propose deux buts en même temps. Il s'agit, d'une part, d'élaborer une typologie romanesque. Elle repose sur la distinction de trois types historiques de romans, en fonction de la relation que l'on y observe entre personnages, actions et espace-temps romanesque, et aboutit à une survalorisation du roman d'apprentissage, qui est des trois types proposés celui qui, pour Bakhtine, représente la forme achevée du romanesque, entendu comme expression romanesque du rapport

de l'homme au changement historique. Les types définis dans ces pages sont le roman de voyage, le roman d'épreuves et le roman biographique. Ce qui sous-tend toute cette analyse et fait ici le lien entre la description et le jugement de valeur, c'est l'idée que chaque type romanesque correspond à une manière spécifique d'agencer la représentation des personnages et celle de l'espace-temps fictif. Bakhtine parle bien de types et non de stades historiques. Ainsi, le premier type englobe aussi bien les romans de voyage antiques (par exemple ceux de Pétrone et d'Apulée) que le roman picaresque (auquel correspondent pour lui aussi bien le *Lazarillo de Tormes* ou *Gil Blas* que l' *Histoire comique de Francion* ou les romans d'aventure de Defoe ou de Smolett). Le premier type repose pour lui sur une mise entre parenthèses de toute dynamique évolutive. Il est

caractérisé par « une conception purement spatiale et statique de la vie », où les catégories temporelles seraient très faiblement marquées. Seul le temps de l'aventure y est élaboré, constitué par « la juxtaposition de moments contigus », aboutissant à une désagrégation du monde dispersé en moments isolés¹¹. Bref, ce type de roman ignore « le devenir » et « l'évolution » de l'homme.

¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, 1979.

¹¹ *Ibid.*, p. 214.

Quant au roman d'épreuve, construit sur une série d'épreuves auxquelles est soumis le héros, il représente, nous dit Bakhtine, la variante la plus répandue de la littérature européenne.

Mettons entre parenthèses les nombreuses questions que soulève une telle typologie. Ce qui compte pour nous, c'est l'idée exprimée par Bakhtine que dans ce genre de romans « le monde n'est que le théâtre des luttes et des épreuves du héros », et qu'à ces types romanesques marqués par un parallèle entre l'ordre fictif et celui du monde, Bakhtine va alors opposer le roman d'apprentissage, pour la raison qu'il repose par définition sur une notion dynamique du héros, dont c'est le devenir qui fait avancer la fiction. En fait, Bakhtine considère que le roman d'apprentissage n'échappe pas par

définition aux manques qu'il croit déceler dans les deux autres types. Seuls quelques rares cas réaliseraient pleinement l'idéal sous-jacent à toute cette typologie, à savoir l'idée que si l'avance romanesque, au lieu par exemple d'être le retardement de l'accomplissement, est un devenir fictif accompagnant le devenir du héros, le temps de la fiction et celui du monde se rejoignent et s'échangent.

Or, il y a un paradoxe au coeur de l'argumentation. Elle implique en effet que le devenir n'est pas dans la forme, mais dans le temps du monde, et que tant que l'image de ce temps vivant en devenir n'est pas assimilée par le temps de la forme, il reste ou bien extérieur, ou bien, s'il est capté, il tend à n'être plus que de l'ordre de la spatialité décorative. Comme si le monde, dans tous les autres types, défilait comme espace devant un personnage sans devenir, dont la nature statique serait l'image d'une représentation elle-même statique de la diversité du monde et de son devenir. Il n'y aurait que de l'espace et des relations géométriques entre points abstraits dans la temporalité de tous ces modèles dominants, où la relation des personnages entre eux et de chacun d'entre eux avec le devenir historique serait une constante, ou varierait en fonction de constantes. Seul mériterait alors le nom d'œuvre et surtout de chef-d'œuvre, le texte ouvert au monde que réalise dans l'idéal le roman de formation :

C'est précisément la formation de l'homme nouveau qui est en cause. La force organisatrice du futur joue dès lors un rôle important, dans la mesure même où le futur ne ressortit pas à la biographie privée mais concerne le futur historique. Ce sont justement les *fondements* de la vie qui changent et il incombe à l'homme de changer en même temps que ces fondements. [...] L'image de l'homme en devenir perd son caractère privé [...] et débouche sur une sphère toute différente, sur la sphère spacieuse de l'existence historique¹².

¹² *Ibid.*, p. 230.

Il y a à la fois une grande puissance explicative et une grande faiblesse dans ce modèle. Sa faiblesse réside dans une conception réductrice de la répétition, qui suppose une évolution des formes romanesques parallèle à celle de l'histoire, comme si un modèle de perfectionnement entre un organisme et un milieu était implicitement la base de la réflexion de Bakhtine. Si cette idée évolutive permet de dépasser une conception statique d'organon fictif détaché de toute contingence, en revanche elle ignore la puissance de

la répétition. Elle aboutit même inévitablement à une idée entropique de la littérature, qui devrait sa forme la plus élaborée, celle qui permet de réaliser l'échange entre l'œuvre et la diversité historique, à sa capacité à assimiler le devenir historique dans le chronotope. Comme si la forme la plus vraie n'était que le réceptacle, l'organe réceptif, de son entour historique. À cette idée évolutive des types, l'analyse satorienne oppose l'argument de la récurrence, que cet argument soit formulé comme tel ou qu'il soit la base de notre pratique. Cet argument dit que le *topos* dément cette conception évolutive par bonds et changements qualitatifs, que tout avance en boucle et que le devenir est toujours revenir.

Il y a là deux philosophies de la littérature qui s'opposent. La première, évolutive, mesure la littérature à sa capacité d'adaptation en faisant le tri entre l'archaïque et l'actuel. Elle la conçoit comme une intelligence du réel, donc comme une forme de connaissance, et son modèle est quasiment optique. Pour Bakhtine, le roman d'apprentissage donne à voir l'irreprésentable du devenir. Il est l'état le plus élaboré de la forme romanesque, mais en quelque sorte aussi le moment où la fiction se scarifie à l'épreuve du réel. Pour la philosophie, qui me semble nécessairement impliquée dans notre pratique en tant qu'elle repose sur l'acceptation de la nature itérative de l'imagination romanesque, l'imagination fictive est aussi une connaissance, mais elle est aveugle. Elle n'est pas la juste image du temps, on plutôt le devenir du monde devenu image, mais une pensée qui avance en s'oubliant. Elle est le point aveugle de la connaissance du monde qui capte le temps en se retournant toujours sur soi. Dans ce modèle, le savoir du texte avance à reculons. Amnésie constitutive, la récurrence est anamnèse. Elle ne se souvient de rien, si ce n'est que la littérature, en s'oubliant, revient, et que c'est par ce ressassement que l'idée lui vient.

Jean-Pierre Dubost

Bibliographie

BADIOU, Alain, *Deleuze, la clameur de l'Être*, Paris, Hachette, 1997.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1979 [trad. Alfreda AUCOUTURIER; préface Tzvetan TODOROV].

<http://journals.uvic.ca/index.php/sator>

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P. U. F., 1968.

HUME, David, *A treatise of Human Nature*, London, 1739/1740.

PLATON, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*, Paris, Gallimard (collection Idées), 1968 [trad. Léon ROBIN/ M. J. MOREAU; préface François CHATELET].

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 [trad. Marguerite DERRIDA].