



HAL
open science

**Altérités et analogies. Théorie littéraire et
comparatisme, du texte organique à la lecture comme
jeu**

Sébastien Hubier

► **To cite this version:**

Sébastien Hubier. Altérités et analogies. Théorie littéraire et comparatisme, du texte organique à la lecture comme jeu. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Lecture et altérités, 2, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.45-70, 2008, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 9782374961897. 10.4000/books.epure.813 . hal-02935582

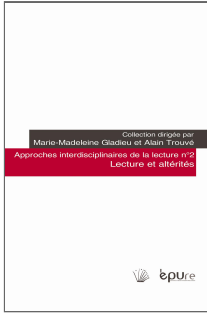
HAL Id: hal-02935582

<https://hal.science/hal-02935582>

Submitted on 1 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Alain Trouvé et Marie-Madeleine Gladieu (dir.)

Lecture et altérités

Éditions et Presses universitaires de Reims

Altérités et analogies. Théorie littéraire et comparatisme, du texte organique à la lecture comme jeu

Sébastien Hubier

DOI : 10.4000/books.epure.813
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2008
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961897



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

HUBIER, Sébastien. *Altérités et analogies. Théorie littéraire et comparatisme, du texte organique à la lecture comme jeu* In : *Lecture et altérités* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008 (généré le 01 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/813>>. ISBN : 9782374961897. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.813>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008
Licence OpenEdition Books

Altérités et analogies. Théorie littéraire et comparatisme, du texte organique à la lecture comme jeu

Sébastien Hubier

- 1 Le comparatisme s'inscrit dans une quête toujours relancée de l'altérité, c'est-à-dire à la fois du semblable et de l'hétérogène, ou, pour reprendre les termes de *Jean Santeuil*, « de l'analogie et de la différence »¹. C'est en cela qu'il est caractéristique de la nouvelle « ère baroque »² que nous connaissons, marquée par des peurs irrationnelles, par « la répétition, et le rythme frénétique, l'excentricité et le risque », un goût prononcé pour l'étrange, « le détail et le fragment, l'instabilité et la métamorphose, le désordre et le chaos ». Un monde qui prise l'illusion, l'obscène et le monstrueux, hanté par la menace toujours plus pressante de la sottise, et qui fait « [du] nœud et [du] labyrinthe, [de] la complexité et [de] la dissipation, [de] la distorsion et [de] la perversion »³ ses images privilégiées. Notre époque goûte donc altérités et analogies sans rien connaître pourtant, ou presque, des *Éléments* d'Euclide, de *l'Éthique de Nicomaque* d'Aristote ou des distinctions établies par saint Thomas d'Aquin entre *l'analogia proportionalitatis* et *l'analogia attributionis*. Et elle ignore, par exemple, que la *République* de Platon repose sur l'idée que l'harmonie de la cité, conçue comme une totalité composée d'éléments divers et hiérarchisés, n'est pensable que sur un modèle analogique : ce qu'est la juste répartition des fonctions de l'âme à la conduite humaine, la juste répartition des fonctions l'est à la conduite d'une cité. C'est cette analogie qui, au demeurant, explique que la justice consiste à hiérarchiser les responsabilités économique, militaire et politique, et que l'éducation ait pour premier devoir d'opérer la sélection de l'élite, c'est-à-dire de distinguer ceux qui exerceront la fonction de commandement, laquelle, pour Platon est la meilleure⁴. Dans notre ère néobaroque, il serait dérisoire de cultiver encore ces vertus classiques que sont la proportion, l'harmonie, l'équilibre et la symétrie ; et c'est pourquoi je procéderai ici « à sauts et à gambades »⁵ pour esquisser les rapports qui unissent altérité, comparatisme et théorie littéraire, comparaisons, métaphores et analogies, et ce à partir de trois images, inlassablement répétées au fil de l'Histoire et intimement liées entre elles : le genre comme être vivant, le texte comme

tissu et la lecture comme jeu. Cela me conduira à montrer combien la théorie de la littérature gagnerait à s'ouvrir enfin, en France comme ailleurs, à l'anthropologie culturelle plutôt qu'à cette littérature générale qui, au sens où on l'entend depuis près d'un siècle, apparaît non seulement obsolète, mais funeste. Car l'altérité ne concerne pas seulement les rapports entre le sujet et autrui, elle renvoie surtout, aujourd'hui, aux discours prétendument assujettis par les idéologies dominantes de l'eurocentrisme ou du patriarcat, ou par les distinctions symboliques imposées par les hiérarchies sociales. De ce point de vue, elle intéresse aussi bien les littératures féminines ou les questions de genre que la négritude, les cultures populaires et la canonicité, la littérature de jeunesse et les cultures dialectales, le post-colonialisme et le multiculturalisme. Ainsi, interroger la notion d'altérité revient indirectement à étudier la nature et la valeur de la tradition littéraire.

- 2 La théorie de la littérature est faite de conjectures, de généralisation inductive, de complexification progressive, de schématisation – voire de simplification –, mais aussi d'adaptations et de confirmation des modèles par une application à un corpus toujours plus vaste. Il pourrait paraître étonnant, précisément en raison de son aspiration à la rationalité et à l'abstraction, que la théorie accorde la part si belle à l'analogie, tributaire de comparaisons et de métaphores dont les significations sont historiquement variables et qui participent toujours du contexte culturel. Dans le cadre théorique, qui n'existe à proprement parler que depuis l'éclatement du modèle des Belles-Lettres dans le courant du XVIII^e siècle, l'analogie – c'est-à-dire le contraire de l'altérité qui, elle-même, s'oppose à l'ipséité – est à la fois une aide précieuse, en ce qu'elle permet de procéder du connu à l'inconnu, et un obstacle à la logique, puisqu'on sait depuis longtemps, bien avant Étienne, que comparaison n'est pas raison et que le *comme si*, tellement fréquent dans les productions scientifiques des années 1960-1980, n'est rien d'autre qu'un guêpier intellectuel, une illusion. Mais, curieusement, ce « démon de l'analogie » – expression reprise par Gide à Mallarmé et à Huysmans – exerce une telle emprise sur l'élaboration conceptuelle dans le domaine littéraire qu'on pourrait aller jusqu'à suggérer qu'il n'est peut-être bien qu'un avatar de ce « démon de la théorie » dont Antoine Compagnon⁶ a étudié les formes et les enjeux. Il me semble que trois exemples permettent de comprendre comment procède, dans la théorie littéraire, l'irruption de l'analogie – qui ne pose pas seulement la question de l'introduction de concepts issus d'autres champs de recherches, mais est aussi affaire de modélisation, c'est-à-dire de perturbation et de refonte des représentations mentales du monde réel et de son fonctionnement. À cet égard, la recherche d'analogies dans la littérature contribue à faire de cette dernière un lieu privilégié de découverte de l'altérité.
- 3 Une première illustration en est la manière dont les genres littéraires ont été considérés par les théoriciens, sur le modèle organistique, comme des êtres vivants qui naissent, se développent, se reproduisent, connaissent crises et troubles, meurent et, parfois, ressuscitent. Ce modèle, suggéré par Platon et la poésie grecque, et déjà prégnant dans la *Poétique* d'Aristote⁷, est devenu central dans la poétique romaine. Non seulement l'auteur y est représenté comme un père qui engendre et procrée⁸, mais surtout, l'œuvre est considérée comme un être vivant qui possède une unité organique et dispose d'une certaine autonomie par rapport à son créateur. Les textes sont décrits moins comme des objets que comme des individus, lesquels, dans la philosophie antique, n'existent qu'en relation avec les catégories génériques auxquelles ils

appartiennent, de même que le sujet, dénué de toute intimité, ne se définit que par rapport à sa *gens* : l'épopée est à la taxinomie littéraire romaine ce que le patricien est à la Ville, cette *Urbs* qui fourmille d'éléments allogènes mais ne reconnaît pas l'altérité. Cette analogie du texte à l'organique – qui a perduré chez Goethe, chez les romantiques allemands, chez Victor Hugo, chez Taine et, indirectement, dans les travaux de la nouvelle critique reste aujourd'hui essentielle dans les travaux consacrés à la notion d'hybridation⁹. Il s'agit essentiellement d'étudier comment des genres nouveaux ont pu être engendrés par le métissage de genres déliquescents – par exemple comment l'alliance de la nouvelle, du conte philosophique et du prosimètre¹⁰ a permis l'émergence, puis le développement, du poème en prose. Le rapprochement analogique du texte à l'organisme offre l'intérêt, dans ce cas, de rapprocher la naissance du poème en prose du déclin de la poésie versifiée et de l'émergence du lyrisme en prose, d'y justifier l'importance de l'incertitude. Il autorise ainsi à poser la question – brûlante en notre époque postmoderne fondée sur le rejet des normes – de l'évaluation du texte, c'est-à-dire des liens qui unissent généricité et littéarité ; et, au-delà, de lier le problème de la valeur, esthétique, à celui des valeurs axiologiques¹¹. La métaphore biologique tend à retracer, selon le modèle évolutionniste de Brunetière, la généalogie, la naissance, la croissance et le triomphe d'un genre. Cette histoire des formes littéraires répète surtout les grandes lignes (méthodiques et idéologiques) de l'évolution des espèces : le processus de leur disparition ne se soumet à aucune téléologie, leur coexistence est toujours possible, la domination de l'une ne permet pas de préjuger de son destin, la causalité de la survie de l'autre tient à des facteurs divers, mais c'est leur saturation qui conduit à leur disparition. C'est sur cette analogie que se fondent les multiples études entreprises autour d'Alain Montandon sur le processus du vieillissement. L'analogie permet de passer du thématique à l'ethnologique et de l'ethnologique au générique : il ne s'agit plus d'étudier la représentation du vieillard dans la littérature, ni de montrer ce que cette représentation doit à des syndromes extérieurs à celle-ci. Il s'agit, au-delà, d'indiquer comment une forme littéraire s'use, décline et meurt, se renouvelant parfois dans un autre genre. Ainsi, par exemple, le sermon, ce discours oratoire qui, fortement didactique, a pour enjeu de faire connaître et comprendre la parole de Dieu, est fortement codifié depuis le XVII^e siècle et les théories de saint Vincent de Paul ; et il recourt invariablement à la métaphore, l'hyperbole, la comparaison figurative, l'exemple, l'anaphore, l'ornement, l'évocation destinée à frapper l'imagination des auditeurs ou lecteurs qu'il faut édifier sur des questions plus ou moins irrésolues : la dignité des pauvres malgré l'altérité radicale qu'ils offrent aux prélats, la vie éternelle ou la grandeur de Dieu. Ce genre a naturellement beaucoup souffert de la crise de la rhétorique de la fin du XIX^e siècle et du déclin de la prédication au sein de l'Église. Mais c'est précisément parce qu'il était moribond que Joyce a choisi, en 1914, d'en reprendre les grands traits et de les insérer au sein du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, roman qui lui-même relie explicitement l'écriture à la catabase. La mise en abyme n'est plus exclusivement ici d'ordre formel et thématique, mais surtout d'ordre historique et générique.

- 4 Quoi qu'il en soit, « dans la conception du texte organique », l'« analogie entre texte et objet physique » « ne prétend pas expliquer le fonctionnement linguistique du texte, mais uniquement sa structuration comme “système sémiotique secondaire” », c'est-à-dire, en définitive, les rapports qu'il entretient avec le monde et l'Histoire, cet univers absolument autre de la littérature. C'est pourquoi, à ses yeux, cette réification du texte demeure incomplète et ne laisse pas d'être incertaine, problématique. En effet, elle

souligne le « décalage entre la phénoménalité linguistique et la théorie littéraire », et remet en cause, dans le même temps, « l'explication des faits littéraires »¹² esquissée depuis le romantisme allemand. Enfin, elle infirme les hypothèses qui définiraient l'intertextualité comme une contrainte de lecture : si l'intertexte, qui évolue historiquement, n'est pas perçu par le lecteur, ses significations s'éteignent et le texte devient illisible. À cela, deux conséquences : d'abord, un genre tombé en désuétude ou un texte disparu peuvent subsister à l'état de traces¹³. Ensuite, la littérarité et la qualité d'une œuvre dépendent de la manière dont le texte sollicite les compétences de son lecteur et, dans le même temps, de la manière dont il les modifie. De même, l'analogie – qui engage une reconnaissance de l'altérité – n'existe jamais seule, mais prise dans une longue succession de parentés, d'innutrition, de liaisons et de contestations : Joyce est à Homère ce qu'Ovide fut à Virgile, lequel est à Dante ce que d'Annunzio est à Joyce qui lui emprunte la notion d'épiphanie. Ainsi s'entremêlent, conformément au principe de la *mimēsis*, l'analogie de la fiction et de la réalité, l'analogie (selon les règles de la *mimēsis* formelle) d'un genre à l'autre, l'analogie de la théorie littéraire à d'autres disciplines et à d'autres systèmes spéculatifs, l'analogie enfin de la théorie à la fiction, et de la fiction à la théorie, chacune cherchant à faire de l'autre un modèle et à s'y conformer¹⁴.

- 5 L'« analogie entre texte et objet physique » motivant cette métaphore biologique « qui remonte à la plus haute Antiquité mais ne devient vraiment pertinente que dans le cadre des théories esthétiques romantiques »¹⁵ explique également que le texte soit, conformément à l'étymologie, perçu par les théoriciens comme un tissu¹⁶. Plus qu'une analogie, *texte*, au vrai, est une catachrèse qui « consiste en ce qu'un signe déjà affecté à une première idée le soit aussi à une idée nouvelle qui elle-même n'en avait point »¹⁷. Cette catachrèse lexicale – qui est « conceptuellement conservatrice »¹⁸, puisqu'elle cherche à ramener le nouveau à l'ancien – a fixé et pérennisé la métaphore du tissage ou du tressage grâce à laquelle l'Antiquité¹⁹, qui en usait également pour les affaires matrimoniales et politiques, désignait cette production symbolique qu'est la littérature (Platon l'employait déjà pour la composition de la cité comme pour la structure de la phrase). Certains chercheurs, telle Françoise Bader, ont même émis l'hypothèse que cette conception du tissu textuel était déjà celle de la préhistoire indoeuropéenne ; et depuis ces temps reculés, le poème se trouve assimilé à une étoffe que le poète trame et brode pour son lecteur. Mais il convient de se rappeler que cette métaphore artisanale et textile qui définit le texte est d'autant plus apprêtée et compliquée qu'au fil de l'Histoire, ce dernier devient un *analogon* – c'est-à-dire une image, un reflet, une copie – du réel. C'était déjà le cas pour les atomistes aux yeux desquels le monde était une manière de texte : les mots sont à l'image des choses qu'ils représentent et le discours poétique, qui est l'assemblage de ces mots, acquiert les propriétés des choses qu'il nomme et du monde qu'il décrit. Le texte-tissu est, au sens propre, une *mimēsis* du réel – étant entendu que, selon la *doxa* alors la plus commune, la réalité est faite conjointement des choses invisibles et des choses visibles, les secondes étant comme une figure des premières, ce qui expliquera, plus tard, que la beauté soit décrite comme un signe d'élection, l'expression de la grâce. On sait aujourd'hui ce qu'un auteur comme Ponge – qui avait lu scrupuleusement le *De natura rerum* dès 1914 – doit à cette tradition qui progressivement s'est cristallisée en théorie. Mais au-delà du cas particulier de la poésie matérialiste de Ponge – suprêmement analogique, puisqu'elle tente d'établir une continuité entre le monde des mots et celui des objets²⁰ –, l'analogie entre le *liber mundi*

et *liber scripturæ* est au cœur de la tradition catholique et, au-delà, de toute la culture occidentale.

- 6 Cette représentation obsédante du texte-tissu imprègne encore aujourd'hui la théorie littéraire. Le texte est un tissu pour la linguistique structurale qui, à bien des égards, le définit comme l'entrecroisement d'un axe paradigmatique et d'un axe syntagmatique, le premier sélectionnant des symboles dans un répertoire, le second combinant ces symboles en séquences de complexité croissante. Or cette linguistique structurale détermine, directement ou obliquement, toute la théorie littéraire à travers les notions de compétence (distinction chomskyenne entre compétence et performance²¹), de système (analyses de Claudio Guillén²²) et d'intertextualité (travaux de J. Kristeva et T. Todorov²³) :

les critiques structuralistes [...] sont attentifs au « paradoxe fondamental de la littérature » : d'une part, un texte littéraire fait montre d'une étrangeté ou d'une singularité remarquable, par sa double différence au regard de la communication linguistique ordinaire (du fait de sa fictionnalité), et aussi au regard de tous les autres textes littéraires (du fait de sa « forme organique ») ; et, d'autre part, il manifeste aussi une tendance à se « naturaliser » ou à se « conventionnaliser » en établissant des concepts généraux, des principes, des catégories, des normes, des codes, etc.²⁴

- 7 En somme, un texte serait littéraire à la condition qu'il équilibrât même et autre, analogie et altérité. Nul étonnement à ce que Roland Barthes, pour souligner les apports de la « nouvelle critique », ait eu recours à cette métaphore, soulignant que les « principaux concepts » des théories contemporaines

concordent tous, en somme, avec l'image suggérée par l'étymologie même du mot « texte » : c'est un tissu ; mais alors que précédemment la critique (seule forme connue en France d'une théorie de la littérature) mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant un « voile » derrière lequel il fallait chercher la vérité, le message réel, bref le sens), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile.²⁵

- 8 Loin d'être obsolète, la métaphore du texte-tissu sous-tend encore les recherches portant sur les modifications que les nouvelles technologies de la communication font subir non pas tant à la production de la littérature qu'à sa réception – recherches hélas cantonnées pour l'heure, en France, aux domaines de la formation professionnelle et de la didactique, mais qui au Canada ou aux États-Unis ont déjà profondément renouvelé la théorie littéraire : l'analogie du texte et de la toile rendant compte de la complexité, de la multiplicité, de l'hétérogénéité, de l'instabilité et de la fragmentation de cet entrelacs qu'est l'hypertexte²⁶, qui lui-même est un *analogon* de la postmodernité.

- 9 Il serait aisé, on le devine, de déduire de tout ce qui précède que cette conception du texte comme étoffe de signifiants correspond étroitement à la confusion des mots et des choses dont Michel Foucault – une des références centrales de ceux qui tentent de relancer dans le monde anglo-américain la théorie de la littérature, exténuée en France – dénonçait déjà les risques épistémologiques. En réalité, il semble que l'apparente nécessité d'user de métaphores pour désigner la littérature soit en elle-même une définition de la textualité : un lieu de passage entre formes sémiotiques et représentations culturelles. À cet égard, l'analogie du texte et du tissu n'est pas simplement un renvoi du texte à une réalité qui lui est extérieure : elle indique qu'il n'est possible d'identifier, de décrire et d'analyser les objets culturels qu'en les

déplaçant d'un domaine de la pensée à un autre ; à la condition, bien entendu, que ceux-ci soient suffisamment proches l'un de l'autre pour que le rapprochement soit judicieux et fécond. Dans cette perspective, la théorie littéraire est déjà orientée vers le projet anthropologique, directement lié à la notion d'altérité, au sens où elle cherche à repérer « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social »²⁷. C'est tout naturellement que l'analogie du texte et du tissu, chargée d'une double valeur ethnologique et sociologique, conduit les théoriciens à s'appropriier les outils de l'anthropologie pour saisir sa juste place dans l'histoire de la littérature et des idées, ce qui, en retour, permet de jeter un regard nouveau sur celle-ci.

- 10 Dans la littérature romane, le mot *texte* apparaît vers 1120-1140 pour désigner les Évangiles, puis le commentaire de l'Écriture sainte. Un texte c'est – conception encore primordiale dans les actuelles théories de la déconstruction – l'ensemble de la parole première et des gloses qu'elle suscite ; et ce n'est qu'à la fin du XIII^e siècle, dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meung, que le mot se laïcise et se trouve employé pour désigner la parole directe par opposition à sa paraphrase, seule forme alors du commentaire, le commentaire étant au texte ce que la fiction est au monde : un doublon et une explication. Mais ce n'est pas la seule inflexion que subit alors le lieu commun antique du tissage de discours : écrire n'est plus seulement tisser, c'est aussi et surtout habiller. À cela, deux conséquences : d'une part, assimilant le texte à un vêtement précieux, l'esthétique médiévale tardive valorise l'abondance, l'*ornatus*, ajoutant à la métaphore textile de la broderie celles de la joaillerie et de la passementerie. D'autre part, concevoir le texte comme une enveloppe revient à penser qu'il dissimule des éléments au lecteur, voire qu'il cherche à le tromper. Et c'est pourquoi, paradoxalement, les étoffes luxueuses dont les descriptions ornent les romans courtois sont à interpréter comme des guides de lecture des œuvres qui les contiennent en abyme. Le fabliau, genre parfaitement anti-courtois, reprend à son compte cette métaphore autotélique du tissage, mais la présente sous un jour défavorable²⁸. Ainsi, dans un fabliau du XIII^e siècle, Auberée, la vieille maquerelle, connaît à la perfection l'art de tisser et de détisser les liens personnels. Mais le lecteur averti rapproche immédiatement son portrait de celui de l'araignée d'Isidore de Séville – dont le livre XI des *Etymologiæ* (*De homine et portentis*) joua un rôle central dans la constitution du bestiaire médiéval. Toutes deux sont dynamiques, aux aguets, prêtes à fondre sur leur proie. Toutes deux sont associées à la trahison, à la convoitise, au lucre, à l'avarice. Le tissage dès lors devient un art démoniaque, ce qui contredit l'interprétation moralisante que proposaient certains exégètes du XIII^e siècle pour lesquels l'araignée était un emblème des bons prêcheurs, en ce qu'elle se vide d'elle-même pour tisser sa toile et recueillir ses proies²⁹. Les deux interprétations, nourricière et vampire, coïncident dans l'araignée de Ponge, servant de modèle au poète. C'est donc conjointement vers un débat stylistique et vers une polémique sur les enjeux moraux et éthiques de la littérature que s'ouvre peu à peu l'analogie du texte et du tissu. Toutes ces analyses³⁰ montrent que l'analogie du texte et du tissu procède directement de la conception *poiétique* de la littérature. Cette représentation insistante de la fabrique du texte dont le tissage est l'image était déjà centrale chez Catulle, dans les *Bucoliques* six et dix de Virgile, dans les fables de Minerve et d'Arachné au sixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide – et, plus tard, aux IV^e et VI^e siècles, chez Porphyre Optatien ou Venance Fortunat. C'est sur l'exemple d'Ovide que je voudrais m'arrêter un moment, en gardant à l'esprit que la recherche d'analogies est doublement heuristique : elle modifie

notre représentation du monde et bouleverse notre compréhension de la textualité et, plus généralement, de l'effet-littéraire.

- 11 Au sixième livre des *Métamorphoses*, une lutte acharnée s'engage entre Minerve et Arachné, qui prétendait surpasser la déesse dans l'art du tissage. Les deux tapisseries sont précisément comparées. En une double mise en abyme, la « toile savante » de Minerve représente les métamorphoses grâce auxquelles les dieux punissent leurs rivaux, tandis que celle d'Arachné évoque les déguisements dont usent les mêmes dieux pour satisfaire leurs amours coupables. Les descriptions des deux tapisseries, qui les opposent point par point, figurent l'antithèse à la fois de deux esthétiques et de deux systèmes idéologiques. La tapisserie de Minerve correspond en effet étroitement à l'art attique du ^v^e siècle avant notre ère³¹. L'espace y est organisé selon une ordonnance précise, faite de clarté et de symétrie : les quatre châtiments sont disposés aux coins du tableau, lui-même entouré d'une frise : la partie médiane se compose de deux moitiés, les dieux en haut, en spectateurs rangés six par six, et en bas les adversaires. Cette régularité, quelque peu rigide, évoque immédiatement celle de l'architecture augustéenne, classique (expression de la hiérarchie dans le motif figuratif central, portée symbolique et édifiante des motifs figuratifs des angles, harmonie de l'encadrement végétal). Une première analogie se profile donc entre Minerve et Auguste, analogie soulignée par le fait que l'attitude des dieux est significativement qualifiée, au vers 73, d'« *augusta* » : Auguste est à Rome ce que Minerve est à l'Olympe – à moins que ce ne soit l'inverse. *A contrario*, la toile d'Arachné, de style hellénistique pergaménien, présente des scènes juxtaposées qui ne se fondent sur aucun énoncé axiologique explicite (l'esthétique n'obéit pas aux valeurs de la permanence et de la constance, mais aux désordres de l'amour ; l'iconologie cumulative et circulaire juxtapose les scènes de tromperie et de lubricité ; l'érudition réserve la toile, comme le texte, à une élite cultivée, et il revient à celui qui la contemple de déterminer par lui-même la signification de l'ensemble). Ainsi, tandis que la tapisserie de Minerve était envisagée sous son aspect exclusivement technique – comme l'indiquent les verbes *pingit, inscribit, facit, simulat, addit* – l'art d'Arachné est *essentiellement* allusif. Les premiers vers décrivant la toile de celle-ci sont programmatiques : l'image véritablement réussie pour Ovide est concurremment ambiguë et expressive ; elle apparie crainte, désir et nostalgie. Ainsi, tandis qu'Arachné, comme Ovide, anime les personnages qu'elle représente d'une vie autonome, Minerve tisse une tapisserie qui est à la fois une apologie de la majesté des dieux et la célébration d'un ordre – divin et impérial – où la paix n'est assurée qu'en échange de la soumission des imaginaires. Par la victoire de la première sur la seconde, Ovide indique par quel chemin « les puissances de la joie et de l'amour triomphent de celles de la violence et du pouvoir »³² et ruine indirectement la portée apotropaïque (c'est-à-dire à la fois magique et régulatrice) des métamorphoses punitives, qui se présentent comme autant d'*exempla*. Dans ces *ekphraseis*, ce sont deux visions de l'art et de ses enjeux qui s'opposent : celle de Minerve-Auguste, classique, ordonnée et édifiante, et celle d'Ovide qui, à l'instar de celle d'Arachné, est vériste, érudite et narquoise. Loin d'être simplement un ornement ou la preuve d'une suprême virtuosité, la mise en abyme permet donc à Ovide de dénoncer la manière inductive par laquelle le pouvoir augustéen projette la réalité impériale dans l'univers du mythe et réduit de ce fait les divinités à des allégories de vertus. À l'inverse, en une logique déductive, Ovide tente de ramener le mythe vers l'histoire quotidienne des hommes, et les dieux aux penchants humains. Mais dans la fable de Minerve et Arachné, c'est également son opposition à Virgile qu'Ovide

représente en filigrane, en inversant la leçon de la troisième bucolique dans laquelle le poète – à travers l’opposition des coupes de Ménalque³³ (de style hellénistique, marqué par l’érudition, la surcharge des entrelacs, l’absence de symétrie et de cohérence) et de Daméas (régulières et équilibrées) – vantait l’esthétique classique associant, comme plus tard Horace, la simplicité et l’unité.

- 12 Il serait, toutefois, parfaitement extravagant de s’en tenir à cette interprétation dualiste. En effet, cet art de la fragmentation et de la bigarrure (*poikilia*) dont l’origine est à chercher chez les Alexandrins et dont Arachné est l’image apologétique n’en demeure pas moins inventé par la patronne des tisserands, Minerve elle-même, déesse tutélaire de tous les artisanats, et donc aussi de l’art du tissage, cet *analogon* de la poésie. Comme la réalité qui, pour Ovide, est toujours transitoire, la mythologie est par trop changeante pour pouvoir être ramenée à des fins de propagande ou à une leçon univoque. Car Minerve elle-même est ambivalente : d’une part, elle est, on l’a vu, le porte-parole de l’idéologie impériale – Pallas, prétendument issu du grec *πάλλαξ*, est d’abord une image de la jeunesse et de la virginité, autrement dit de la pureté impériale. D’autre part, elle est, à l’opposé de la déesse des techniques raisonnables, une figure mystérieuse, obscure qui, bien qu’emblématique de la discipline et de la clarté augustéennes, recourt à la magie. En cela, Minerve, comme Arachné, sert la revendication de l’ambiguïté par l’auteur qui se place *in extremis* sous la protection de Minerve, par l’intermédiaire de laquelle il a dénoncé les dangers de l’idéologie du régime d’Auguste. Ovide – le poète de la dissidence³⁴ qui sera, pour des raisons obscures, relégué à Tomes³⁵ – tente-t-il de regagner par ce biais le rang des poètes officiels et, en fin de compte, de faire allégeance à l’empereur ? Pense-t-il que l’ordre seul peut assurer paradoxalement la liberté créatrice ?
- 13 Quoi qu’il en soit, l’image d’Ovide insérée dans son œuvre renforce l’ambiguïté de cette dernière. On le voit, l’incertitude naissant de la mise en abyme, qui est un processus fondé à la fois sur l’altérité et l’analogie³⁶, et des autres procédés de réflexivité – qui se fondent sur l’homologie du texte et du tissu – est loin d’être caractéristiques de la modernité. Ponge, par exemple, dans un poème comme *L’Araignée ne fera*, en somme que reprendre ce procédé pour parfaire son art poétique³⁷. De son côté, Joyce, par l’usage systématique de la réflexivité et des équivoques qu’elle induit, espèrera occuper vis-à-vis de l’Irlande de son temps et de l’esthétique avant-gardiste qui commence à régner en maîtresse en Europe la même position qu’Ovide vis-à-vis de la Rome d’Auguste et de la littérature propagandiste d’alors³⁸. C’est peut-être également ainsi qu’il faut interpréter l’intertexte ovidien à l’œuvre dans les romans de Joyce – le processus intertextuel étant, au demeurant, analogique dans une perspective qui peut être thématique, formelle ou idéologique.
- 14 Plus encore que la métaphore doctrinale qui rapproche les genres littéraires et des espèces vivantes, l’analogie du texte et du tissu permet des échanges fertiles de la théorie à la fiction : elle s’ouvre sur l’étude de la vie sociale et des phénomènes généraux de la culture, elle éclaire l’importance de l’autotélisme – mais dans le même temps indique que tout texte renvoie à un monde, préconstruit ou construit par lui-même. Elle nous instruit également sur le fonctionnement des mécanismes interprétatifs, sur l’enchevêtrement inextricable de l’œuvre et de son commentaire, sur l’emmêlement des significations, intéressant également les rapports paradoxaux de la littérature au pouvoir – rapports auxquels s’attachent précisément les actuelles études culturelles anglo-américaines³⁹. Sans être un simple reflet du monde – on sait

aujourd'hui combien la conception chère à Taine de la littérature comme reflet du *Zeitgeist* ou du *Volksgeist* est fallacieuse, ne serait-ce qu'en raison de la position paradoxale du champ littéraire : il appartient à la société, qui le détermine et vis-à-vis de laquelle il est pourtant marginal – la fiction en est une image vraisemblable et reproduit en miniature les phénomènes idéologiques, politiques et économiques qui agissent dans la réalité. C'est en cela qu'elle est liée à l'anthropologie dont les objectifs recourent ceux de la psychanalyse, qui cherche à éclairer les aspects symboliques d'une culture, et de la théorie littéraire, qui, ayant aussi des origines inconscientes⁴⁰, s'inscrit à la croisée de ces deux *épistémès*. La fortune des affinités entre texte et tissage, qui sont un des socles de la théorie littéraire, corrobore-t-elle cette hypothèse ?

- 15 On se souvient que Freud, s'interrogeant sur la nature de la féminité⁴¹, soulignait qu'« il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui est à mettre sur le compte de l'influence de la fonction sexuelle d'une part, du dressage social, de l'autre »⁴². Bien sûr, la saveur de la démonstration de Freud tient à la manière dont sa conclusion enraie toute objection. Mais son originalité et sa force tiennent surtout à l'analogie qu'elle esquisse entre anthropologie et psychanalyse⁴³. C'est précisément cette prise en compte de la réalité fantasmatique dans l'interprétation des constructions culturelles, de la relation entre le désir individuel et l'instauration des règles sociales, du lien entre universalité et singularité des civilisations qui permet aujourd'hui de réformer la théorie littéraire en la rapprochant de cette anthropologie sociale et culturelle qui a pris une si grande importance outre-Atlantique à partir des années 1970. Cette perspective invite donc à relier l'autotélisme, l'analogie et la théorie du texte-tissu à la castration féminine et au désir inconscient de dissimuler l'absence de pénis. Voilà, assurément, qui modifie profondément les interprétations de l'attente épique de Pénélope⁴⁴, par exemple, ou des chansons de toiles – ces raccourcis dramatiques de romans sentimentaux et d'épopées dont les héroïnes brodent des orfrois, en soupirant après le retour du chevalier qui, « occis au jouter », ne reviendra jamais, contraignant la belle infortunée à revêtir la haire et à prendre le voile – genre dont l'influence s'exerce jusqu'à « La Loreley » ou au « Pont Mirabeau » d'Apollinaire qui reprend dans ce dernier poème la trame, le rythme, les rimes et le refrain de *Gayette et Oriour*, une chanson de toile du début du XIII^e siècle⁴⁵. De même, la fable d'Arachné ne s'interprète plus seulement comme une mise en abyme d'arts poétiques antagoniques ou comme un apologue sur le pouvoir augustéen. Elle reposerait également sur une motivation inconsciente, laquelle apparaît au reste clairement dans l'art contemporain où, depuis les années 1970 et le *pattern painting*, la tapisserie, la broderie et la couture constituent un procédé et un motif récurrents. Des toiles brodées de Ghada Amer aux araignées de Louise Bourgeois, nombreuses sont les œuvres à renouer avec l'antique figure d'Arachné pour interroger la place de la femme – soumise, phallique ou mortifère – dans la société postmoderne. Car celle-ci joint, dans l'inconscient, affirmation identitaire, soumission et revendication active de l'altérité⁴⁶. Ainsi, les araignées de Louise Bourgeois sont à la fois protectrices et terrifiantes, conjointement chargées de valeurs positives et maternelles et de terreurs enfantines. L'angoisse ressentie devant ces tarentules immenses est bien, sans doute, d'origine inconsciente, renvoyant à la peur archaïque de la castration. Freud n'affirmait pas autre chose en soutenant :

dans l'inconscient, il n'y a rien qui puisse donner un contenu à notre concept de destruction de la vie [...]. C'est pourquoi je m'en tiens fermement à l'idée que l'angoisse de mort doit être conçue comme analogon de l'angoisse de castration et

que la situation à laquelle le Moi réagit est l'abandon par le Surmoi protecteur [...], abandon qui le laisse sans défense devant tous les dangers.⁴⁷

- 16 Le développement de l'analyse de la fable d'Arachné à partir des notions et concepts de la métapsychologie freudienne induit deux hypothèses théoriques. D'une part, l'objectif d'un authentique comparatisme n'est peut-être pas tant de rapprocher des intrigues qui se ressemblent à partir de critères génériques ou thématiques, que de rapprocher des textes gouvernés par des structures inconscientes similaires ou voisines. D'où l'attention extrême qui doit être portée à des détails qui, peu à peu, se révèlent lourdement chargés de sens, car dans les processus primaires, on le sait, les éléments importants du contenu latent sont représentés par des vécus apparemment insignifiants. C'est cette lecture du détail, liée à une étude à la fois des mécanismes inconscients et des déterminismes sociaux, qui fut la méthode utilisée par Naomi Schor⁴⁸ pour manifester, dans les romans réalistes français, des faisceaux de sens multiples, indéterminés, originaux, en faisant jouer entre eux les éléments, essentiels et accessoires, qui les composent. D'autre part, l'approche psychanalytique indique conjointement que tout texte dissimule une angoisse, et qu'il fonctionne à la fois comme sublimation⁴⁹, comme défense et comme réparation.
- 17 Le risque de telles théorisations est de considérer les œuvres sans tenir compte de leurs spécificités, ni internes (linguistiques, stylistiques), ni externes (*i.e.* les déterminismes idéologiques, politiques, voire économiques qui s'exercent sur elles). La théorie, dès lors, n'est rien d'autre que la littérature générale, cette discipline que Pierre Brunel, il y a plus de quinze ans, dans un article qui fait toujours référence, dénonçait déjà comme une vieille lune et dont il pointait les principaux défauts : s'en tenant aux études de thèmes et de genres, elle « s'appuie surtout sur des ressemblances, sur des coïncidences [...] de faits éloignés dans l'espace et dans le temps ». « Moins soucieuse de savoir encyclopédique que de suggestion », elle méprise les « précautions terminologiques et méthodologiques »⁵⁰ indispensables. Il faut ajouter qu'elle fait fi des processus de réception, comme de la traductologie – cependant profondément renouvelée par les travaux de l'école de Tel Aviv et qui est directement liée à la question de l'altérité et de l'analogie – et mésestime les va-et-vient de la culture savante à la culture de masse pourtant centraux depuis le milieu du XIX^e siècle et plus encore depuis les années 1920⁵¹. La littérature générale s'attache « à juxtaposer littérature, théâtre, peinture, sculpture, architecture, musique et (éventuellement) cinéma », mais sans jamais « redéfinir les termes qu'elle utilise » et, surtout, sans jamais théoriser la distinction, qu'elle établit ou conteste, entre les arts légitimes et ceux qui sont encore en voie de légitimation, comme si elle ignorait tout des apports à la théorie littéraire de la sociologie et de la notion gramscienne d'hégémonie. En outre, comme le suggérait déjà l'article de Pierre Brunel, la littérature générale s'inscrit contre la spécialisation et l'abstraction pourtant nécessaires à une véritable compréhension des phénomènes littéraires et culturels. Elle s'intéresse exclusivement aux œuvres consacrées par la tradition scolaire, méprise les *minores*, sans toutefois proposer la moindre définition de la notion de littérarité qui ne corresponde pas davantage à une revendication d'identité qu'à la simple découverte de l'altérité. En cela, la lecture, loin d'être une activité solipsiste, permet de pénétrer ce qui demeure habituellement inaccessible : la conscience d'autrui (l'accès à cette altérité radicale qu'est celle-ci est au reste le propre de la fiction⁵²). La littérature générale s'attache à une prétendue *Weltliteratur* tout en ignorant que la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar⁵³ en a profondément

renouvelé l'appréhension depuis Goethe – et, en quête d'invariants, elle néglige l'histoire des idées et des mentalités qui déterminent pourtant l'usage même des mots.

- 18 Comment, par exemple, montrer que la fiction est une image du monde en faisant abstraction du fait que le *mundum* latin, comme le *κόσμος* grec, renvoie d'abord à la beauté et à l'ordre de la création ? C'est pourquoi monde, lié au sens dérivé de l'adjectif *mundus* signifiant beau, poli, délicat, désigne avant tout la cour, dont les préoccupations futiles s'opposent à l'activité religieuse, contemplative. L'étude diachronique de la fiction romanesque ne peut faire l'économie de ces significations pour l'analyse aussi bien de romans mondains comme *Le Grand Cyrus* ou la *Clélie* de M^{lle} de Scudéry que des variations historiques du sentiment, toujours daté. L'étude de la pratique littéraire est bien indissociable, ici, de l'histoire des idées et de celle des langues, comme s'il existait une analogie entre les mots et les choses, entre les livres et l'univers. Or l'étude diachronique à laquelle se livre la littérature générale ne va pas sans poser elle-même de nombreux problèmes : certes, il est toujours loisible d'assembler des textes, et même s'ils sont arbitrairement choisis, des analogies surgiront entre eux. Mais comment mesurer la pertinence non pas tant de ces rapprochements que des conclusions qui en sont tirées ? Imaginons ainsi qu'à l'instar de Paul Veyne⁵⁴, nous associons les *Origines* de Callimaque, les élégies de Callinos, celles de Tibulle et de Propertius, et telle ou telle fable d'Ovide. Une cohérence apparaîtra, d'ordre stylistique et idéologique, les liens étant très étroits entre l'alexandrinisme et Rome à l'époque des *poetæ noui*, ces jeunes poètes qui rêvaient d'être à la Rome d'Auguste ce que Callimaque avait été à l'Alexandrie du III^e siècle. Cette juxtaposition demeure, en partie du moins, efficiente si l'on y joint encore les élégies de Marot, *Les Regrets* de Du Bellay, les *Complaintes* de Spencer, *L'Élégie aux nymphes de Vaux* de La Fontaine. D'une part, l'écriture y est encore conçue sur le modèle de l'imitation, ce reploiement de la notion de *mimēsis* sur la littérature même, centrale dans les esthétiques médiévale, renaissante, maniériste, baroque et classique. D'autre part, l'œuvre d'Ovide, qui rapproche singulièrement les domaines de la rhétorique et de la poétique, apparaît, jusqu'au XIX^e siècle, comme une référence essentielle de la littérature européenne, sinon occidentale. Toutefois, certaines complications, formelles, déjà surgissent : l'élégie ne se caractérise alors plus que par une thématique, une topique. En effet, il n'est plus possible de la définir rigoureusement, comme auparavant, par le mètre qu'elle emploie, le distique élégiaque étant propre au système de versification quantitatif, c'est-à-dire aux langues qui connaissent une opposition entre les voyelles longues et brèves. Qu'en est-il, au-delà, si l'on ajoute à ce corpus, entre autres, *L'Élégie écrite dans un cimetière de campagne* de Thomas Gray, les *Idylles* de Salomon Gessner, les *Élégies romaines* de Goethe, les *Amours* d'Antoine de Bertin, les *Méditations* de Lamartine, *Adonaïs* de Shelley, les *Nuits* de Musset, les *Élégies de Duino* de Rilke, les *Élégies pures* de Juan Ramon Jiménez ou les *Élégies de Bockow* de Brecht ? Avec un si vaste corpus, on ne fera plus que souligner des constantes extraordinairement communes : l'élégie est une plainte lyrique qui, fondée sur la frustration, superpose une métaphysique de l'amour à une métaphysique de la mort et présente l'amoureux alternativement satisfait, heureux et infortuné, son sentiment étant tantôt celui d'une présence, tantôt celui d'une absence, et, dans tous les cas, l'image vague d'une expérience mystique. Une telle méthode cherche bien à mettre au jour des structures profondes de pensée et de comportement ; mais, à force de multiplier les analogies, et de les enchâsser, elle accumule aussi approximations et inexactitudes jusqu'à compromettre la justesse de ses résultats ! Comment parler, par exemple, de mystique dans le cas de Tibulle, de Propertius ou d'Ovide, alors qu'il n'existe

au début de l'empire, à Rome, ni ethnologie ni métaphysique de la mystique, cette union avec Dieu qui est l'envers de l'ascèse ?

- 19 Deux voies s'offrent toutefois à la littérature générale pour sortir de l'impasse dans laquelle elle semble engagée. Soit elle bascule résolument vers la théorie littéraire et définit la mystique, en termes psychologiques, comme la régression à un stade archaïque de l'évolution psychique où l'intériorité est projetée sur l'extérieur, ce qui pourrait bien expliquer la prégnance, dans ce cas, de l'hésitation et de l'angoisse⁵⁵. Sans doute, mais ce phénomène inconscient qui engage l'interprétation, où le situer ? Chez l'auteur ? Dans le texte ? Chez le lecteur ? Voilà qui demande, pour le moins, à être précisé. La deuxième solution consiste à chercher la réponse dans l'histoire littéraire, dans une histoire littéraire *comparatiste* qui ne s'appuie pas seulement sur des analogies, mais sur une étude circonstanciée des relais et des modes de réception. Dans ce cas, on montrera, par exemple, qu'à partir du XIV^e siècle, la poésie européenne est influencée non pas seulement par l'œuvre d'Ovide *stricto sensu*, mais tout autant par l'*Ovide moralisé*, cet ouvrage qui tient à la fois de la somme, de la glose, de l'encyclopédie scientifico-mythologique, de la translation d'un texte latin. Et, de fait, de nombreux passages de l'*Ovide moralisé* se fondent sur une analogie entre amour profane et amour sacré, qui justifient une approche théologique, une interprétation mystique telle qu'on la connaît en Europe depuis l'époque baroque. Ainsi, dans la fable de Pyrame et Thisbé, le premier est décrit comme une figure du Christ et la seconde comme une image de l'âme humaine, l'union mystique de ces deux personnages étant empêchée par le péché originel symbolisé par le mur, la fissure représentant la médiation des prophètes, le lion le diable, le mûrier la Croix teinte du sang du Christ, et la fontaine le baptême. Par parenthèse, ce raisonnement analogique exerce une influence durable sur la littérature ; c'est ce système dont usera encore Joyce dans *Ulysse* : au premier chapitre, « Télémaque », la vieille femme de la tour de Sandycove figure l'Irlande, Stephen le fils dépossédé, Mulligan l'usurpateur, Haines le maître anglais, ces analogies se superposant à celle mise en évidence par les schémas Linati et Gorman. Mais, même dans le cas où l'on consentira le détour par l'*Ovide moralisé*, on soulèvera, entre toutes les œuvres qu'on a citées – Shelley, Goethe, Musset, etc. – une telle nébuleuse de différences qu'on n'aboutira qu'à donner raison aux adversaires du comparatisme souriant à l'idée que cette discipline, digne de Bouvard et de Pécuchet, se contente de montrer que tout est à l'image de tout, et réciproquement.
- 20 De la même façon, l'étude des rapports qui unissent la littérature à la Bible n'aurait aucun sens si elle laissait de côté les théories anthropologiques de Mary Douglas ou de Françoise Mies⁵⁶. Mais elle serait tout aussi vaine si elle dédaignait les différentes réceptions et interprétations élaborées au fil de l'Histoire par les synodes et les conciles ou si elle ne débouchait pas, par exemple, sur l'analyse du rôle capital joué, dans le théâtre de la Contre-Réforme, par la *Ratio studiorum*, qui organisait les collèges jésuites en fondant leur pédagogie autour de la pratique du théâtre, laquelle trouve une double origine sociologique : l'enjeu de l'enseignement pour les jésuites est la formation à l'excellence d'un individu appelé à diriger, c'est-à-dire à exercer un pouvoir par le corps et l'éloquence. Or, chaque époque cherche à établir une analogie qui offre une explication du monde. À l'époque baroque, cette analogie est celle du *theatrum mundi*. Si le monde est un théâtre, l'enseignement des techniques théâtrales, dramaturgiques, fournit le meilleur apprentissage de la vie quotidienne. Seul celui qui possède, sur les planches et sur la scène mondaine, la maîtrise du corps, de la voix et du geste pourra à

la fois devenir un éminent commis de l'État et œuvrer pour la plus grande gloire de Dieu.

- 21 On parle beaucoup de la mort du comparatisme⁵⁷. En réalité, on le devine, c'est la littérature générale qui est moribonde, et peut-être bien parce qu'elle rêve d'être comme le comparatisme, mais, se contentant du texte et rien que du texte, méprise les connaissances indispensables à une compréhension approfondie des phénomènes littéraires ; elle brûle d'être comme la théorie, mais rejette l'abstraction nécessaire à l'élaboration de vastes systèmes heuristiques. Les pays qui ont le plus habilement surmonté ces tensions sont ceux qui les premiers, comme la Grande-Bretagne et les États-Unis, ont adapté aux études littéraires les outils de l'anthropologie culturelle, celle-ci ayant depuis longtemps démontré le rôle clef de la notion de réseau pour appréhender les fonctionnements et les enjeux des échanges et usages sociaux – qu'ils soient économiques, politiques ou artistiques. L'anthropologie culturelle envisageant la production littéraire en liaison avec la diffusion et la légitimation des pratiques et des représentations, elle évite les écueils de la littérature générale, en conciliant effectivement théorie de la littérature et érudition – celle-ci étant bel et bien une méthode, au sens où elle représente la quête ordonnée d'une connaissance, d'un savoir. En d'autres termes, si l'anthropologie culturelle permet de dépasser le fossé qui sépare les approches théoriques – excessivement analogiques – et la perspective historique – qui, fondée sur une myriade de différenciations, est une manière d'archéologie du littéraire s'attachant surtout à des œuvres uniques pour les commenter isolément –, c'est qu'elle s'intéresse aux possibles, aux corpus inédits, aux réseaux littéraires. Elle essaie de comprendre ce qui conditionne les fictions et comment on en vient à croire en celles-ci – ce qui concerne la littérature, mais aussi l'histoire politique, l'histoire religieuse, l'étude sémiotique de l'organisation idéologique des discours, la psychologie, l'anthropologie sociale, laquelle, conformément à la définition weberienne⁵⁸ de la culture comme tissu de significations élaborées par l'Homme, s'intéresse surtout aux échanges entre l'esthétique et les autres dimensions de l'action humaine. Une telle méthode ne s'attache pas aux invariants de la poésie amoureuse ni à la spécificité de la littérature francophone hors de France, elle ne compare pas seulement des fictions – narratives, lyriques ou dramatiques – mais met en balance plusieurs systèmes abstraits par l'épreuve d'exemples fictionnels, révélant ainsi que la théorie est à l'intellection ce que la fiction est à l'inconscient. C'est ainsi que les recherches les plus récentes consacrées à la réécriture comparent à la fois des textes, mais aussi des théories de l'intertextualité, laquelle est tantôt conçue comme « la présence littérale d'un texte dans un autre »⁵⁹, tantôt comme l'insertion dans un texte de sources qui ne sont pas nécessairement textuelles, tantôt, enfin comme un simple effet de lecture.
- 22 Ainsi, naturellement, la construction d'une fiction dépend toujours de la manière dont l'écrivain décrit et imagine le monde, activité qui elle-même varie d'une époque à l'autre, d'autant plus que les genres littéraires sont à leur tour pris dans une dynamique historique et que toute théorie est liée à la variabilité des rapports sociaux. Bien entendu, ces contraintes génériques ne déterminent pas exclusivement l'énonciateur, mais aussi et surtout, après lui, le lecteur. Car on sait bien que le recours à tel ou tel genre ne relève pas d'un simple choix, conscient, de l'auteur, mais qu'il répond également à une stratégie communicationnelle, dont les tenants et aboutissants sont en grande partie inconscients, chaque époque légitimant des savoirs différents et des types dissemblables de récit, tant du côté de la production que de la réception. Déjà, Luxurius – poète romain du VI^e siècle – ne se contentait pas de faire de l'écriture la

chaîne d'un tissu. Pour lui, le lecteur introduisait par son activité même sa propre trame, détissant l'étoffe originale et retissant à partir d'elle une nouvelle toile. Reprenant une métaphore prégnante, on l'a vu, dès la poésie archaïque grecque, puis, à Rome, à partir de Cicéron qui en développe l'usage épistolaire et philosophique, Luxurius est un auteur essentiel, en ce qu'il passe brutalement de l'analogie du textetissu à l'assimilation de la lecture à un jeu, celle-là même que les théoriciens depuis la fin des années 1980 s'emploient à explorer pour sortir de l'impasse dans laquelle le structuralisme les avait engagés.

- 23 Une fiction est d'abord une illusion, c'est-à-dire, étymologiquement, une entrée dans le jeu ; et les théoriciens de la lecture se tournent naturellement vers la philosophie (Bertrand Gervais⁶⁰), vers l'anthropologie (Marc-Mathieu Münch), la psychanalyse (Michel Picard), la psychologie (Norman Holland) ou la poétique (Vincent Jouve) pour préciser leurs hypothèses et établir la validité de l'analogie de la lecture et du jeu. Celle-ci repose d'abord sur l'idée que la lecture, comme le jeu, est un processus de symbolisation qui, « à la fois *défensif* et *constructif* », procure à qui s'y livre « une *maîtrise* particulière » de ses pulsions et du temps. La lecture est « une *activité, absorbante, incertaine, ayant des rapports avec le *fantasmatique*, mais également avec le *réel*, vécue donc comme *fictive*, mais soumise à des *règles* »⁶¹. C'est pourquoi elle améliore à la fois l'équilibre psychique et l'intégration sociale. Mais on sait bien depuis les travaux de Winnicott⁶² et de ses élèves que le jeu recouvre en réalité deux activités : le *playing* et le *game*. Le lecteur s'installe dans des situations de jeu de rôle, s'essaie en inventant des réponses aux interrogations qu'il se pose et, en testant leur validité, découvre une possibilité de règle du jeu après avoir éprouvé des stratégies incertaines. Parce qu'elle est une alternance de tentatives, d'essais, d'erreurs et de succès, la lecture contribue à la construction du Moi ; en elle se mêlent réalité et fantasme, Imaginaire et Symbolique : elle offre un espace et un temps transitionnels permettant au lecteur de se dégager de ses identifications primaires et d'élever la qualité de sa socialisation (puisque « toute lecture, dans la mesure où elle serait effectivement d'essence ludique, [est] en quelque sorte aussi lecture de l'autre »)⁶³. Ces postulats impliquent de nombreuses conséquences. Tout lecteur, on le sait, est double : une partie de lui-même « s'abandonne aux émotions modulées, suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ». Du côté du *playing* et de l'Imaginaire, il adhère aux structures actantielles qui ne sont qu'une analogie de structures inconscientes (le fameux schéma actantiel est l'image de l'organisation œdipienne : un sujet désire un objet et une force s'y oppose comme l'enfant désire le parent de l'autre sexe, une relation ambivalente l'unissant au parent de même sexe qui, suscitant haine et jalousie, amour et admiration, est à la fois opposant et adjuvant à sa quête). Mais une autre instance qui tient « à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir »⁶⁴.*
- 24 Sur cette nouvelle hypothèse, d'autres viennent, à leur tour, s'étayer. Assurément, tous les textes ne se valent pas : ce que lisent les lolitas ne vaut pas *Lolita*. Certains textes – les romans-feuilletons à la mode d'Eugène Sue, de Ponson du Terrail ou de Maurice Leblanc – cherchent à écarter le plus possible la réflexion, la secondarité critique en simplifiant à l'extrême l'intrigue, en évitant tout écart par rapport au lieu commun, en facilitant la construction du sens, en recourant systématiquement au pathétique, en multipliant les occasions de régression à des stades archaïques du développement psychique : déni de réel, abolition des contradictions historiques, idéalisation, fantasme d'omnipotence. En somme : rejet de l'altérité – laquelle, qui n'est souvent aujourd'hui

qu'un autre nom pour la marginalité et qui se trouve liée indûment à la notion en vogue de métissage, générique ou culturel, doit être clairement distinguée de l'allocentrisme, cette pathologie, elle aussi en vogue, qui consiste à se dévouer avec acharnement à des causes prétendument collectives. *A contrario*, d'autres fictions – certains romans de Calvino, les dernières tentatives de Joyce, les expérimentations de L'OULIPO – ne soutiennent que la réflexion et ne valorisent que la cérébralité. Un flot d'interprétations submerge alors le lecteur, son attention faiblit, son intérêt, non appuyé par le fantasme, décroît et, peu à peu, s'éteint. Dans les deux cas, la lecture littéraire s'enraye. L'analogie de la lecture et du jeu n'en amène pas moins progressivement à supposer que la littérarité n'est pas dans le texte – même si, on le devine, elle dépend de l'analogie entre le détail et la construction d'ensemble d'une part et, d'autre part, de la symétrie entre stéréotypie et nouveauté, entre identique et altérité – mais dans le rapport du lecteur à la fiction. En d'autres termes, la littérature n'est rien moins qu'une lecture qui maintient l'équilibre entre participation et intellectualisation, entre lucidité et inconscient, entre contextualisation et décontextualisation. Ainsi, les mécanismes de sublimation, de défense, de réparation et de projection dont j'ai souligné l'importance ne concernent ni l'auteur, ni un prétendu « inconscient du texte ». Ils sont à l'œuvre chez le lecteur, à la condition impérieuse que ce dernier possède les compétences nécessaires pour participer au jeu, c'est-à-dire précisément cette alliance d'érudition et de précision théorique étrangère à la littérature générale.

- 25 Sans prétendre qu'« il n'existe pas du littéraire et du non-littéraire, mais uniquement des publics différents »⁶⁵, la théorie de la lecture littéraire montre que la qualité d'une lecture dépend de la dialectique que le lecteur « sait et peut établir entre participation et distanciation »⁶⁶. En effet, la lecture fait intervenir, en même temps, chez le lecteur la connaissance de l'univers référentiel du livre, la problématique d'ensemble de celui-ci, ainsi que sa fable, et des codes de lecture hérités de la tradition littéraire, puis induits par le texte et cultivés dans le groupe social auquel le lecteur appartient. Ce dernier doit au reste maîtriser non seulement les dimensions sémantique, syntaxique et rhétorique du texte, mais aussi les ressorts de sa propre identité, les stratégies de défense qu'il met en œuvre dans son activité et les principes du plaisir qu'il en tire. Enfin, il doit être à même d'établir une hiérarchie des valeurs – morales, éthiques et esthétiques – du texte qu'il traverse⁶⁷. Mais, s'il veut faire de sa lecture une activité authentiquement ludique – c'est-à-dire réparatrice, intégratrice et modélisante – le lecteur doit également maîtriser les identifications qui le lient au texte ; et ce n'est pas le moindre mérite de l'analogie de la lecture et du jeu que d'avoir permis de préciser cette notion d'identification. L'esthétique de la réception – en particulier Hans-Robert Jauss⁶⁸ – avait déjà distingué quatre types d'identification en jeu lors de la lecture : une identification fondée sur l'admiration pour un personnage exemplaire (Ulysse, dont Cicéron, Sénèque et Basile de Césarée ont fait l'image même de la vertu), une deuxième axée sur la pitié pour un héros ordinaire (soit, dans le roman de Joyce, Bloom, « l'homme moyen »⁶⁹), une troisième ancrée dans l'intérêt pour un héros souffrant, ou en difficulté (Stephen, le poète affligé), une identification ironique, enfin, étant dirigée vers un héros aboli qui ne suscite que désapprobation (Mulligan, l'emblème, borné et incapable, de l'engagement politique). Cette typologie, quoique très précise, est directement héritée de l'ancienne psychologie qui ignore l'inconscient, et c'est pourquoi elle réduit l'identification à une sorte de métempsychose qui contraindrait le lecteur – mais par quels procédés ? – à se laisser habiter, hanter par un

personnage. Bien que pertinente, cette théorie n'explique pas les causes et les effets de ce phénomène, sans doute parce qu'elle néglige de prendre en compte l'apport de la psychanalyse. Ces recherches ont montré la multiplicité des phénomènes identificatoires : identifications narcissique, hystérique, primaire, secondaire, objective, mélancolique, projective, etc. Ce que tous ces phénomènes ont en commun, c'est de faire valoir que l'identification joue un rôle central dans la formation du Moi et dans l'intégration sociale, laquelle est d'abord mimétique puisqu'elle se fonde sur l'imitation, ce principe essentiel de la cognition individuelle et sociale. Voilà qui n'est guère digne d'émerveillement, l'identification – cette « transformation produite chez le sujet quand il assume une image »⁷⁰ – étant attachée aux deux phases principales de la constitution du sujet : le complexe d'Œdipe et le stade du miroir. L'identification en littérature fonctionnerait comme l'identification dans l'évolution psychique, mais selon des procédés rhétoriques et poétiques propres qui dépendent, non seulement, évidemment, des liens noués entre narrateur et personnage focalisateur, mais aussi de rapports axiologiques et d'ordre fantasmatique connotés dans le récit ou les discours qui l'encadrent.

- 26 Or, cette identification inconsciente n'est pas une identification à des personnages, mais à un rapport : le complexe d'Œdipe, par exemple, se résout parce que l'enfant, sous la menace de la castration qui dépend à la fois de la Mère et du Père, trouve sa place vis-à-vis de la relation qui unit ses deux parents. De la même façon, lors de la lecture, l'identification ne s'effectue pas à un personnage – il n'en est que le support – mais à une situation, laquelle renvoie à des fantasmes originaires, à des stades archaïques du développement psychique, à des complexes, à des angoisses archaïques et, *ipso facto*, à des modes de défense comme le roman familial, ce fantasme par lequel le sujet modifie ses liens avec les *imagos* parentales. Le lecteur ne s'identifie pas à Mickey ni à Daphnis, mais à la structure œdipienne qui charpente les albums de Walt Disney et le roman de Longus : le bandit Pat Hibulaire étant, comme Dorcon, une image du père, Minnie, à l'instar de Chloé, un emblème de la Mère désirable, et Mickey et Daphnis autant de métaphores de l'enfant qui, par l'épreuve de réalité, advient comme sujet. C'est cette identification structurelle qui permet de comprendre qu'au contraire de ce que dicte le sens commun, on peut fort bien s'identifier aux tensions qui associent et désunissent les éléments d'une description, ou aux relations dialectiques qu'entretiennent entre eux les notions et concepts d'un traité. Lire sur le modèle du jeu autorise donc le lecteur à goûter au plaisir de la régression, son inconscient reculant, pour s'y fixer momentanément, à des stades archaïques de sa vie libidinale afin d'y trouver une satisfaction fantasmatique. Toutefois, cette régression est compensée et maîtrisée par sa recherche opiniâtre et fortement intellectualisée d'analogies entre le passé refoulé et l'actualité de sa lecture, aussi bien qu'entre le contenu manifeste et le contenu latent des fictions qu'il traverse et de toutes celles qu'il connaît déjà. De ce point de vue, la lecture, comme le stade du miroir, mêle, aux yeux du lecteur, matérialité, intelligence et fantasme, analogie et altérité. Cette activité lui permet de se constituer comme sujet. Je rappellerai simplement que le sujet, étymologiquement, est celui qui accepte librement sa subordination – en l'occurrence au texte, au monde – et consent à respecter l'ordre, les règles qui s'imposent à lui – ici : tout ce qui fixe les pactes de lecture, mais aussi la connaissance, dans l'Histoire, des systèmes cognitifs et interprétatifs qui impriment leurs marques à la littérature et qu'il est nécessaire de maîtriser pour jouer, comprendre qu'on joue et bien jouer. Systèmes qui, comme les

notions d'analogie et d'altérité, dépendent de critères psychologiques, historiques, et sociologiques⁷¹.

- 27 La littérature générale ne s'attache pas aux détails et ne s'intéresse guère, non plus, à cette notion de valeur esthétique de l'œuvre littéraire qui tient à sa cohérence, à sa richesse, à son caractère non conceptuel, peut-être. On pourrait pourtant penser – en se souvenant qu'on use là d'une analogie proportionnelle – que de même que l'objectif de la scolastique était de prouver l'existence de Dieu, celui des études littéraires est de déterminer la nature de la littérarité. Mais, justement, si la littérature générale se soucie comme d'une guigne de la question de la valeur, ce n'est pas que, comme les études culturelles, elle ait patiemment démontré – et théorisé – une quelconque égalité entre la culture de masse et la culture savante. C'est bien plutôt, alors même qu'elle aime à se présenter comme contestataire et stimulante, qu'elle se développe sur deux lieux communs : *de gustibus non est disputandum* ; et « la littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout »⁷². Parce qu'elle est ainsi à la fois subjectiviste et relativiste, tout se vaut finalement à ses yeux : les fresques du Baciccia ou d'Andrea Pozzo et les canulars de Duchamp, les romans de Flaubert et ceux d'Anna Seghers, les poèmes de Baudelaire et les odes consacrées par Brecht à la faucille, au marteau et au plan quinquennal, « les anneaux nécessaires [du] beau style »⁷³ proustien et les tintamarres de la poésie sonore. On se souvient qu'en décembre 1969, Lacan s'insurgeait à Vincennes contre l'ignorance des étudiants forcenés du printemps de l'année précédente, qui juraient ne rien comprendre à son enseignement : « il y a quand même un minimum à savoir », « je ne dis pas des choses qui sont dans l'atmosphère, je dis quelque chose de précis »⁷⁴. Or c'est justement parce qu'elle n'est pas bâtie sur un socle épistémologique stable que la littérature générale est tellement sujette à ce qui « est dans l'atmosphère », à la mode, assimilant les différents ordres d'analogie qu'ils ne distinguent pas, au contraire des thomistes, des différentes formes de ressemblances. Qu'ils ne s'attachent qu'à des comparaisons parallèles et jamais contrastives ; qu'ils ne s'intéressent qu'aux analogies et jamais aux altérités. Autrement dit, les prémisses de leur raisonnement reposent sur une confusion entre les analogies d'essence (naturelles et soumises à une découverte épiphanique, faisant « l'économie de la chaîne causale qui relie l'analogie à son sujet ») et les analogies de représentation (assujetties « à une appréciation subjective ») qui, telles qu'elles sont précisées par Ph. Monneret⁷⁵, me semblent recouper, pour partie, la distinction établie par les thomistes et néo-thomistes entre l'analogie, qui relève de l'intelligence pratique, et la ressemblance, qui découle de la chose vue ou imaginée. Cette confusion les pousse – à l'image de ces oiseaux qui, au IV^e siècle avant notre ère, se sont cassés le bec sur des raisins si bien peints par Zeuxis d'Héraclée qu'ils les avaient pris pour des vrais – à amalgamer la nature et son image, la réalité et son reflet, la chose et le mot.
- 28 C'est précisément cette équivoque qui, si elle nuit à la rigueur critique, est le premier atout de l'analogie dans le domaine de la fiction, où elle peut servir de fondement, entre autres, à l'humour, à l'implicite politique (faire de Dieu, comme François Maynard, le « monarque des rois »⁷⁶, c'est indiquer d'une part que les sujets doivent au roi « crainte et servitude » ; et, de l'autre, que, de même, les rois doivent « par devoir sacré et obligation sacramentelle, craindre et servir leur Dieu »⁷⁷), à l'expression amoureuse (écrire, comme Pierre de Deimier, que les yeux d'une fille adorable sont un « tableau de fin cristal où se mirent les dieux »⁷⁸ contribue à la divinisation baroque du sentiment. Ainsi s'établit à son tour une analogie entre l'amour divin et les amours humaines, l'art d'aimer étant alors conçu comme un itinéraire qui conduit les amants à

une connaissance sacramentelle d'eux-mêmes et d'un univers inconstant où Dieu, tour à tour, se manifeste et se cache).

- 29 Mais, si l'analogie n'est pas une preuve logique, elle n'en est pas moins chargée d'une valeur heuristique qui la place dans l'ordre de l'*inventio*, cette catégorie qui permettait à Cicéron de poser une analogie entre l'âme et le corps d'une part, entre la rhétorique et la connaissance (*prudentialia*)⁷⁹ de l'autre. Ainsi, les analogies organique et textile correspondent étroitement, on l'a vu, aux deux grandes postulations des études littéraires occidentales jusqu'aux années 1980. Faire du texte un être vivant l'inscrit dans un rapport de filiation, et, donc, dans l'Histoire – l'auteur est un père et le livre un enfant qui acquiert son autonomie, à l'image du petit volume d'Ovide qu'il imagine partant pour Rome et traversant à sa place les forums de César, longeant le temple de Vesta qui « garde le *palladium* et la flamme », apercevant les cyprès du Palatin, découvrant les boucles du Tibre, devinant, sur ses rives, les petits temples du *forum boarium*⁸⁰. À l'inverse, assimiler le texte à une étoffe revient à l'étudier en lui-même, quitte à négliger l'environnement social ou économique qui décide pourtant de sa production et de sa réception. Dans le premier cas, c'est la relation du texte et de l'auteur qui est considérée comme centrale ; dans le second, le raisonnement s'attache au texte comme objet autotélique. Dans le premier cas – qui renvoie à la célèbre Trinité du penchant du XIX^e siècle : Sainte-Beuve, Brunetière, Taine – l'auteur, comme l'a montré Michel Foucault, demeure « l'unité première, solide et fondamentale » par laquelle une œuvre acquiert son sens⁸¹. Dans le second, les théoriciens sont hantés par l'autonomie de l'œuvre (Bourdieu), par son autoréférentialité (Barthes). Cette dernière trouve, on le sait, sa source dans certains paradoxes anciens, dont la théorie des ensembles a, en mathématiques, résumé les enjeux. C'est à ces concepts de référence et de réflexivité qu'il faudrait s'attacher pour éclaircir, dans le cadre littéraire – et, sans doute, plus globalement dans le cadre de l'art – les notions d'investissement narcissique et de distanciation, de réel et de fictif, de vrai et de faux toutes notions dont on feint souvent de croire qu'elles vont de soi alors même qu'elles sont extrêmement incertaines. Au surplus, l'autoréférence – parce qu'elle correspond à une suspension, absolue ou partielle, de la visée du référent – explique peut-être bien le processus d'abstraction à l'œuvre dans l'art pictural depuis le début du XX^e siècle : l'art non figuratif ne serait que le passage de la notion d'autoréférentialité, du domaine de la logique à celui de l'esthétique, ce qui expliquerait qu'il puisse examiner le monde et aider à le mieux voir alors qu'il semble ne rien représenter.
- 30 Quoi qu'il en soit, ces deux systèmes doctrinaux – texte/auteur, texte/texte ont montré leurs limites à la fin du siècle dernier et ont peu à peu cédé la place à l'étude des liens qui unissent le texte et son lecteur – ces liens étant le moyen de définir la littéarité, entre autres, comme un équilibre entre la pulsion et l'intellection. Or, précisément, cette théorie repose là encore sur une analogie, celle de la lecture et du jeu qui subsume les différences entre la sociologie de la littérature, l'anthropologie, les études culturelles, la rhétorique, la sémiotique et la déconstruction. Incontestablement, l'analogie est chargée d'une double fonction heuristique (elle permet de mettre au jour les arcanes des êtres, les mystères du monde) et épistémologique (elle permet de comprendre la démarche du raisonnement scientifique). Mais elle a une autre valeur qu'établissait déjà Helvétius, en ce qu'elle superpose la connaissance rationnelle de l'univers et celle des sentiments. Si la ressemblance et la parenté sont des arguments

susceptibles d'expliquer ou de commenter un phénomène mondain, elles éclairent également les rapports sociaux, personnels et intimes.

NOTES

1. M. Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1971, p. 331.
2. Cf. O. Calabrese, *L'Erà neobarocca*, Bari, Laterza, 1987 ; G. Dorflès, *Le Kitsch : le catalogue raisonné du mauvais goût*, Paris, PUF, 1978 ; H. Arnt, *Le Néobaroque au travers de la littérature de la contemporanéité : une étude anthropologique*, thèse de DNR, Paris 5 – René Descartes, 1993.
3. Antonio Domínguez Leiva, « Introduction au "néobaroque" contemporain », in F. Ferreira et D. Mellier (dir.), *Métaphores d'époque (1985-2000)*, Rennes, PUR, 2000, p. 173 sq.
4. Platon, *La République*, Paris, GF-Flammarion, 1990, IV, 441d-444b & VII, 520c-533c, p. 194 sq. et 279 sq.
5. Montaigne, *Les Essais*, éd. de P. Villey, 3 vol., t. III, Paris, PUF, « Quadrige », 1988, p. 994.
6. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1998.
7. Aristote, *La Poétique* [trad. de R. Dupont-Roc & J. Lallot], Paris, Le Seuil, « Poétique », 1980, VII, 50 b 34, p. 58-59 et XXIII, 59 a 17-21, p. 118-119.
8. Voir Jesper Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.
9. Voir notamment Hélène Baby (dir.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, « critiques littéraires », 2007.
10. Cf. Nathalie Dauvois, *De la Saturra à la Bergerie : le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, 2000.
11. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, « Écriture », 2001. Voir aussi M. Jarrety, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999 et surtout Wayne C. Booth, *The Company we keep. An Ethics of Fiction*, Los Angeles, University of California, 1988.
12. Jean-Marie Schaeffer, « Du Texte au genre », in G. Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, « Points », 1986, p. 191 sq.
13. Cf. Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertextualité », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.
14. Voir par S. Hubier et A. Trouvé (dir.), *Lecteurs et lectrices, théories et fictions*, Dijon, ABELL, 2007.
15. J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 190. Voir aussi, du même auteur, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.
16. John Scheid et Jesper Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythes du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003.
17. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 213.
18. M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992, p. 200.
19. Alain Deremetz, *Le Miroir des muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses du Septentrion, 1995.
20. Voir Francis Ponge, « La Cruche », in *Œuvres complètes*, 2 vol., t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 751.
21. Voir Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1965, p. 21.
22. Claudio Guillén, *Literature as System*, Princeton, PUP, 1971.

23. Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, et Tzvetan Todorov, « Intertextualité », in *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1981.
24. Milind Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, Mumbai, Popular Prakashan, 2003, p. 90.
25. Roland Barthes, « Théorie du texte » (1973), in *Œuvres complètes*, 3 vol., t. II, Paris, Le Seuil, 1994, p. 1683-1684.
26. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Encres, 1979.
27. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, p. 31.
28. R. Wolf-Bonvin, *Textus : de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Champion, 1998.
29. Cf., par exemple, Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*, Berlin & New York, De Gruyter, 1973.
30. Voir aussi Anne Rosalind Jones et Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, CUP, 2000. Jürgen Schlaeger (dir.), *The Anthropological Turn in Literary Studies. REAL. Yearbook of Research in English and American Literature*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1996, p. 45 sq.
31. Voir à ce sujet J.-P. Néraudau, « Les Tapisseries de Minerve et d'Arachné », *L'Information littéraire*, n° 2, 1983, p. 83-89. Voir aussi Sylvie Puech, « Arachné ou le destin de l'artiste d'Ovide à Vélasquez », in Emmanuel Bury (dir.), *Lectures d'Ovide publiés à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 459-477, et du même auteur, « La Toile et le texte. Quelques avatars du mythe d'Arachné dans la fiction contemporaine », *La Licorne*, n° 55, 2000, p. 29-40.
32. Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée*, Paris, Picard, 2000, p. 217.
33. *Ibid.*, p. 187-188.
34. Jean-Pierre Néraudau, *Ovide ou les dissidences du poète*, Paris, Hystrix les Interuniversitaires, « Aristée », 1989.
35. Ovide, *Les Tristes* (III, 10), Paris, La Différence, 1989, p. 68-69.
36. Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1977, p. 18.
37. Francis Ponge, *L'Araignée* in *Œuvres, op. cit.*, p. 307 sq.
38. Voir Pierre Maréchaux, *Énigmes romaines*, Paris, Gallimard/ Le Promeneur, 2000, p. 143 sq.
39. Cf. Éric Macé et Éric Maigret, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, A. Colin, 2005, p. 48.
40. Voir Olivier Chazaud, « La Naissance de la théorie : remarques sur *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », in Laurence Kohn-Pireaux et Denise Denès (dir.), *Les Marges théoriques internes*, Nancy, PUN, 2004, notamment p. 152-156.
41. Voir Marie Baudry, « Freud et la lecture féminine. Une relecture féministe du tissage », in A. Trouvé et S. Hubier (dir.), *Revue d'études culturelles*, n° 3, *Lecteurs et lectrices, théories et fictions*, Dijon, ABELL, 2007, p. 166-181.
42. Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1989, p. 177-178.
43. Voir Patrice Bidou, Jacques Galinier et Bernard Juillerat (dir.), *Anthropologie et psychanalyse. Regards croisés*, Paris, EHESS, « Cahiers de l'homme », 2005. Voir aussi Bertrand Pulman, *Anthropologie et psychanalyse*, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 2002.
44. Beth Cohen (dir.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford, OUP, 1995.
45. Voir Mario Roques, « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons » (1948), in *Études de littérature française*, Genève, Droz, 1949.
46. Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir*, Paris, Léo Scheer, 2002.
47. S. Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1990, p. 53.

48. Cf. Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, Londres & New York, Methuen, 1987 et, surtout, du même auteur, *Breaking the Chain. Women, Theory and French Realist Fiction*, New York, Columbia U.P., 1985.
49. S. Freud, « Pour introduire le narcissisme », in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 98.
50. Pierre Brunel et Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 21-22.
51. Voir, entre autres, Edgar Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962 ; Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970 ; Jacques Portes, *De la Scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997 ; Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France (1830-1930)*, Paris, La Découverte, 2001 ; Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.
52. Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2001.
53. Itamar Even-Zohar et Gedeon Toury (dir.), « Translation Theory and Intercultural Relations », *Poetic Today* (Tel Aviv), II, 1981 ; I. Even-Zohar (dir.), « Polysystem Studies », *Poetic Today*, printemps 1990.
54. P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2003, et, du même auteur, *Sexe et pouvoir à Rome*, Paris, Tallandier, « L'Histoire », 2005.
55. Voir M. Klein, « Notes sur quelques mécanismes schizoïdes » (1946) in M. Klein et al., *Développement de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1966.
56. F. Mies, *Bible et sciences. Déciffrer l'univers*, Namur, PUN, 2002. Voir aussi David Norton, *A History of the Bible as Literature*, 2 vol., New York, Cambridge UP, 2000.
57. Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.
58. On se reportera à la très complète anthologie des textes de Max Weber présentée par Jean-Pierre Grossein (*Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, 1996).
59. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, « Points », 1982, p. 8.
60. Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
61. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, p. 30.
62. Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2002.
63. Michel Picard, *La Lecture comme jeu, op. cit.*, p. 154.
64. *Ibid.*, p. 214.
65. *Ibid.*, p. 238.
66. *Ibid.*, p. 159.
67. *Ibid.*
68. H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 149-153.
69. Jean-Michel Rabaté, *Joyce*, Paris, Hachette, 1993, p. 141 sq.
70. Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Écrits I*, Paris, Seuil, « Points », 1966, p. 90.
71. R. Barthes, « Les Martiens », *Mythologies, Œuvres complètes*, 3 vol., t. I, Paris, Le Seuil, 1993, p. 587 sq.
72. Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel » (1969), in *Œuvres complètes*, 3 vol., t. II, Paris, Le Seuil, 1994, p. 1241.
73. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Le Livre de poche, 1993, p. 291.
74. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, L'Envers de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 237-38.
75. Philippe Monneret, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004, p. 43 sq.
76. In Alain Niderst, *La Poésie à l'âge baroque*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 533.
77. Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1993, p. 161-162.
78. Alain Niderst, *op. cit.*, p. 62.
79. Cicéron, *De l'Orateur*, (trad. de J. V. Le Clerc), Paris, Hachette, 1866, p. 34-35.
80. Ovide, *Tristes* (III,1), éd. cit., p. 45 sq.

81. M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, 1969, p. 73-104, en particulier p. 77.

AUTEUR

SÉBASTIEN HUBIER

Université de Reims Champagne-Ardenne