



HAL
open science

Du palimpseste au polyptyque. Le statut des œuvres composites dans la poésie de Genette

Conrad Thomas

► **To cite this version:**

Conrad Thomas. Du palimpseste au polyptyque. Le statut des œuvres composites dans la poésie de Genette. Poétique, esthétique et écriture : autour de l'œuvre de Gérard Genette, John Pier, Jean-Marie Schaeffer, Oct 2019, Paris, France. hal-03004010

HAL Id: hal-03004010

<https://hal.science/hal-03004010v1>

Submitted on 24 Feb 2021

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.

Du palimpseste au polyptyque : Les œuvres composites dans la poétique de Gérard Genette

Thomas Conrad (ENS – Université PSL, République des savoirs)

Introduction

Sous ce titre sonore mais un peu énigmatique, je voudrais étudier la manière dont Genette traite ce qu'il appelle les « œuvres composites »¹. On entendra par là les œuvres composées de plusieurs œuvres autonomes : par exemple un recueil de poèmes (*Les Contemplations* de Hugo), une trilogie de tragédies (*l'Orestie* d'Eschyle), une série de films (*Terminator*), un cycle de romans (*Les Rougon-Macquart* de Zola), une suite d'essais (*Figures* I à V de Gérard Genette), etc. Chacun de ces ensembles est une œuvre composée de plusieurs œuvres autonomes (poèmes, pièces, films, romans, etc.), de plusieurs « opus » (U. Dionne²).

Le palimpseste et le polyptyque sont deux métaphores de ces « œuvres composites » : le « palimpseste » renvoie au livre de 1982 où Genette les évoque pour la première fois, en s'intéressant aux suites et aux continuations ; le « polyptyque » renvoie à *L'Œuvre de l'Art* où, vingt ans plus tard, Genette mentionne les retables polyptyques, qui me semblent faire un assez bon emblème de son approche « esthétique » des œuvres composites. Comme on le verra, cet objet fait partie de ceux sur lesquels il est revenu à plusieurs reprises au cours de ces vingt années de réflexion poétique et esthétique. Je me donne ici pour objectif d'étudier cet objet qu'on peut qualifier de *typiquement genettien*, mais tout de même largement *négligé par Genette*, et cela *en employant les concepts et les thèses de Genette*. Mon propos tiendra donc de la reconstitution d'une théorie possible que Genette n'a pas conçue : hommage quelque peu paradoxal certes mais sans ambiguïté, dont j'espère qu'il permettra aussi d'éclairer l'évolution de la pensée de Genette entre le moment « poétique » des années 1980 et le moment « esthétique » des années 1990. Je commencerai donc par mettre en évidence cette « rencontre manquée » entre Genette et un objet apparemment très « genettien », avant de proposer quelques outils d'analyse de ces œuvres composites à partir des notions genettiennes, notamment à partir du Genette « esthétique ». En effet, par rapport à *Discours du récit* et *Palimpsestes* dont les concepts se sont imposés dans l'analyse littéraire, *L'Œuvre de l'art* est rarement convoquée dans l'analyse littéraire : j'espère proposer ici quelques pistes pour l'application des concepts esthétiques de Genette à l'analyse des textes.

I. Une rencontre manquée

1) un objet souvent rencontré...

On peut considérer les œuvres composites comme un objet « typiquement genettien » : c'est un phénomène de transtextualité, telle que Genette la définit dans *Palimpsestes* (« Les rapports de transtextualité, c'est-à-dire de mise en relation, manifeste ou secrète, entre différents textes »³). Il était donc fatal que Genette croise les œuvres composites à plusieurs reprises.

Genette contribue à les repérer et à leur donner un statut, dans deux cadres théoriques successifs : d'abord dans *Palimpsestes* (1982), et, en marge, dans *Seuils* (1987) ; ensuite dans *L'Œuvre de l'art I* (1999) et, en marge, dans des articles recueillis dans *Figures IV* (« Paysage de fantaisie » et

¹ Genette, « Paysage de fantaisie » dans *Figures IV*

² Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres : poétique de la disposition romanesque*, Seuil, 2008.

³ Genette, *Palimpsestes*, p.

« Romances sans parole », 1999⁴) et *Figures V* (« Des genres et des œuvres », 2002⁵). A ma connaissance, rien n'en est dit dans la « suite bardadraque » (à part le fait qu'elle est elle-même une œuvre composite, et même doublement composite : la suite est composée de livres eux-mêmes composés d'entrées alphabétiques).

Au fil des années, on croise sous la plume de Genette un éventail de plus en plus large d'exemples et de cas qui se rattachent à cette forme : suites, cycles épiques grecs, recueils de poèmes, trilogies de tragédies grecques, séries de peintures et de photographies, cycles de romans, cycles d'opéras, suites musicales, ensembles de sculptures, polyptyques, etc. Et Genette attribue plusieurs fois une place à ces œuvres dans ses conceptualisations – ces rencontres répétées finissent d'ailleurs par éveiller les soupçons : la place des œuvres composites n'est en effet jamais la même.

2) ... mais un objet systématiquement esquivé

Il me semble en effet que Genette marginalise systématiquement cet objet, qui a tout pourtant pour l'intéresser. Ce n'est apparemment jamais le bon moment pour en parler ; ce n'est jamais le lieu adéquat pour constituer l'objet en tant que tel⁶. On peut le montrer à propos des deux moments qui structurent, comme on sait, la carrière théorique de Genette : le moment poétique, autour de la transtextualité ; le moment esthétique, autour des notions d'œuvre et de genre.

a) moment poétique : l'œuvre composite et la transtextualité

Dans *Palimpsestes* (1982), c'est au titre des *suites* et des *continuations* que Genette rencontre notre objet, donc à travers la question de l'imitation d'un texte par un autre.

Il y est question du cycle épique grec, qui forme une sorte de totalité narrative, grâce à plusieurs continuations des épopées homériques : continuations dites analeptiques, proleptiques, elleptiques, ou paraleptiques selon qu'elles sont avant, après, entre, ou pendant les événements racontés par l'*Iliade* et l'*Odyssée*⁷. Tout cela est très clair ; en revanche, étrangement, c'est la relation qui unit l'*Iliade* et l'*Odyssée* (la seule que nous pouvons vraiment lire), qui échappe aux catégories de *Palimpsestes*, comme Genette le montre avec beaucoup de finesse :

Iliade/Odyssée : le plus fort argument en faveur de l'unité d'auteur est peut-être justement le fait que la seconde ne soit pas tout plattement un démarquage de la première, mouvement naturel d'un épigone ou d'un concurrent, que l'auteur lui-même aura davantage la force et le goût d'éviter, plus tenté par une œuvre toute différente (...) Rupture, donc, changement à vue, (...) qui sont la trace même du génie — et, tout nous porte à le croire, du même génie : car il faut le même génie pour produire, à la même époque et à partir d'une première œuvre, une seconde œuvre aussi différente. L'*Odyssée* n'est donc exactement ni une continuation ni une suite : par son infidélité souveraine, elle bouscule et récuse d'avance cette frontière, et quelques autres.

Avec tout cela, l'*Odyssée* est bien cependant une œuvre hypertextuelle, et, symboliquement, la première en date que nous puissions pleinement recevoir et apprécier comme telle.

Il y a là un cas d'hypertextualité, mais sans imitation (ni, semble-t-il, transformation, faute de substrat commun). L'effet est plutôt une tension entre deux récits diamétralement opposés, un diptyque composé de deux pendants contrastés. Autrement dit, on touche ici à un point-limite de *Palimpsestes* : la problématique de l'imitation et de la transformation, de la « réécriture », n'englobe pas vraiment celle des œuvres composites (si l'on considère *Iliade* et *Odyssée* comme un ensemble). Les deux questions se chevauchent sans se confondre. En effet, entre la suite allographe et la suite autographe, formes pourtant jumelles, passe une démarcation nette :

⁴ « Paysage de fantaisie », p. 171-190 ; « Romances sans paroles », p. 109-118 dans *Figures IV*

⁵ « Des genres et des œuvres », dans *Figures V*, Paris, Seuil, « Poétique », 2002, p. 39-133

⁶ cf. dans ce colloque la communication de F. Lavocat sur *Métalepse*, qui mettait en évidence les stratégies dilatoires ou dilutoires de Genette, dans le geste des reprises successives d'une même catégorie.

⁷ Mais c'est une « prolifération maligne de continuations en chaîne », qui ne fait pas œuvre.

Au dénouement près, qu'on diffère indéfiniment pour ne pas tuer la poule aux œufs d'or, la suite allographe se ramène à une continuation. La suite autographe, à prendre les choses de façon stricte, échappe à notre enquête puisqu'elle ne procède pas par imitation. Ou plus exactement, pas davantage que la seconde partie d'un roman comme *le Rouge et le Noir* ne procède d'une imitation de la première, le deuxième chapitre d'une imitation du premier, la deuxième phrase d'une imitation de la première, etc. (etc. ?). Un auteur qui se prolonge s'imité sans doute d'une certaine façon, à moins qu'il ne se transcende, ne se trahisse ou ne s'effondre, mais tout cela n'a plus grand-chose à voir avec l'hypertextualité.

Reste que la suite, et les innombrables formes d'intégration narrative qui s'y rattachent (cycles locaux du type Walter Scott ou Fenimore Cooper, d'où dérive, avec un plus grand souci de totalisation, *la Comédie humaine* ou, plus concertés, *les Rougon-Macquart* et les diverses sagas qui, de Galsworthy à Mazo de la Roche, en procèdent, puis, plus rigoureusement consécutifs, les « romans fleuves » du type *Thibault*, *Hommes de bonne volonté* ou *Pasquier*), soulèvent des questions que l'on ne peut guère enfermer dans la fameuse « immanence » du texte. Il y a là, fussent-ils signés du même nom, *plusieurs textes* qui, de quelque manière, renvoient les uns aux autres. Cette « autotextualité », ou « intratextualité », est une forme spécifique de transtextualité, qu'il faudrait peut-être considérer pour elle-même — mais rien ne presse⁸.

On remet donc à plus tard l'enquête sur la « suite autographe », donc sur l'œuvre composite, qui décidément rentre mal dans le cadre de l'hypertextualité (les différentes parties d'une œuvre composite ne « s'imitent » pas les unes les autres).

Est-ce alors du côté de la paratextualité, étudiée dans *Seuils*, que ces œuvres trouveront leur place ? Après tout, on peut considérer que pour un roman donné de Balzac, le cycle de *La Comédie humaine* fonctionne comme un très vaste paratexte.

L'existence, autour d'une œuvre, d'un contexte implicite qui en précise ou en modifie peu ou prou la signification : contexte auctorial, constitué, par exemple, autour du *Père Goriot*, par l'ensemble de la *Comédie humaine* ; contexte générique, constitué, autour de cette œuvre et de cet ensemble, par l'existence du genre dit « roman » ; contexte historique, constitué par l'époque dite « XIX^e siècle », etc. (...) il nous faut au moins retenir en principe que tout contexte fait paratexte⁹.

Mais on voit bien qu'à force d'élargissements successifs, ce paratexte-là ne sera pas accessible à l'analyse. L'œuvre composite est rebaptisée « contexte auctorial » (l'exemple permet commodément de rabattre *La Comédie humaine* sur son sous-titre, *Œuvres complètes de M. de Balzac*, mais l'opération ne serait pas possible avec *l'Orestie* ou la *Légende des siècles*) : elle perd ainsi sa spécificité en tant qu'œuvre composite. Les trois « contextes » ici mentionnés reformulent en termes « transtextuels » les catégories traditionnelles de l'auteur, du genre et de l'époque, sans discerner un niveau d'organisation spécifique. On retrouvera cet argument dans les travaux suivants. D'ailleurs, dans *Seuils*, l'analyse des titres (de cycles romanesques, de recueils de nouvelles, ou de recueils potiques) porte sur leur sens et leur fonction, mais non sur leur rôle de *constitution* de l'œuvre à partir d'éléments initialement disjoints. Genette ne commente guère ce rôle spécifique des titres de recueils par rapport aux titres d'œuvres singulières.

On peut donc dire que l'œuvre composite ne trouve pas sa place dans la typologie des types de « transtextualité » des années 1980, alors même qu'elle en relève expressément : lacune qui n'est pas problématique en elle-même (nul n'est forcé de tout étudier), mais qu'il faudra expliquer.

b) phase esthétique : l'œuvre composite et le genre

Dans *L'Œuvre de l'art*, le problème des œuvres composites est rattaché à la distinction centrale entre transcendance de l'œuvre et objet d'immanence. Mais là encore, on peut avoir l'impression que le sujet est esquivé.

Il est d'abord frôlé lors de l'examen des séries picturales (les *Meules*, les *Cathédrales de Rouen* et les *Nymphéas* de Monet ; les *Elégies à la République Espagnole* de Motherwell ; etc.). Celles-ci se rapprochent du mode de « l'immanence plurielle » (une œuvre immane dans plusieurs objets concurrents), par analogie avec les « reprises » (p. 270). Mais Genette se ravise :

« [cela] se situe au-delà des limites de notre objet. (...) il n'y a plus une œuvre à immanence plurielle, mais simplement plusieurs œuvres distinctes dont la parenté thématique ou formelle ne compromet pas davantage l'autonomie que, disons, la parenté thématique entre deux romans de Balzac, ou stylistique entre deux symphonies de Mozart » (p. 271).

⁸ *Palimpsestes*, p.

⁹ *Seuils*, p. 13

Encore une fois, la série est renvoyée tacitement à l'unité auctoriale (notons d'ailleurs la transition par Balzac, décidément fort utile à ce point de la démonstration). On peut s'interroger : n'y a-t-il que « parenté thématique ou formelle » entre deux *Cathédrales de Rouen*, et la série n'a-t-elle pas une consistance propre, différente en nature de celle qui réunit les symphonies de Mozart ?

C'est plutôt du côté de la « manifestation partielle » (les cas de « manifestation incomplète d'une œuvre » qui « déborde » l'objet d'immanence) que le problème sera abordé, mais là encore avec une minoration.

Premièrement, le phénomène est conçu négativement, comme une privation : les œuvres composites, lorsqu'elles ne sont pas entièrement perçues, induisent des « manifestations lacunaires », au même titre que les œuvres inachevées. Ainsi, écrit Genette, « on ne peut que souffrir (sauf ignorance du fait) de ne pas voir ensemble les trois panneaux de *La Bataille de San Romano* » de Paolo Uccello (p. 334). On pourrait pourtant, aussi bien, concevoir l'œuvre composite positivement, comme un nœud de relations entre des éléments perçus simultanément, mais ce n'est pas le propos de Genette ici. Dans *Palimpsestes*, l'image du parchemin gratté suggérerait la superposition de deux textes, l'un manifeste et l'autre sous-jacent. Dans *L'Œuvre de l'art*, l'image de la dispersion des panneaux du polyptyque¹⁰, véhicule la même dissymétrie : ce qui intéresse Genette est l'asymétrie entre l'œuvre présente, visible, actuellement perçue, et le « fond » sur lequel elle se détache, la présence seulement virtuelle d'autres œuvres, dispersées dans la bibliothèque de Babel ou le musée imaginaire mondial.

Deuxièmement, l'examen de ces « manifestations lacunaires » n'est qu'un moment secondaire dans une démonstration qui mettra l'accent sur d'autres formes de « transcendance » plus intéressantes pour Genette : l'intégration des romans d'un cycle, des poèmes d'un recueil ou des volets d'un polyptyque n'est qu'un cas intermédiaire dans une « gradation infinie » qui mène à l'intégration de l'œuvre dans un groupe (auteur, époque) et surtout dans un *genre*¹¹. En ce sens, « toute manifestation est toujours lacunaire au regard du caractère inépuisable de son appartenance artistique » (337) : « cette évocation incessante, cet appel implicite de chaque œuvre à toutes les autres, mérite assez, je pense, le nom de *transcendance* » (338).

Dans le mouvement de la démonstration, il s'agit d'en arriver dès que possible, par généralisations successives, aux transcendances plus « intéressantes » (l'appartenance à un auteur, à une époque, à un genre ; puis « manifestations indirectes » qui récupèrent en trois pages l'immense continent de *Palimpsestes*, p. 342-345) : ce sont ces transcendances-là qui fondent l'historicité de l'œuvre d'art et la relation artistique, qui seront l'objet du tome II de *L'Œuvre de l'art*.

Autre impasse : le petit article « Paysage de fantaisie » dans *Figures IV*, consacré à l'unité du recueil *Fêtes galantes* de Verlaine. Genette y distingue les « œuvres à unité manifeste et constitutive » (romans, pièces de théâtre) et les « œuvres composites, de structure quelque peu aléatoire et d'unité largement factice » (comme les recueils de poèmes, mais aussi les cycles comme la *Comédie humaine* et la *Tétralogie* de Wagner). Avec un certain embarras, Genette concède que

« à vrai dire, *Les Fleurs du mal* sont une œuvre et *La Mort des amants* est à la fois une part de cette œuvre, et une œuvre à part entière – ce qu'on dirait plus difficilement d'un chapitre de la *Chartreuse* ; la même ambiguïté se retrouve évidemment en musique : chaque pièce des *Scènes d'enfants* ou du *Voyage d'hiver* est à la fois une œuvre et une partie

¹⁰ Le terme est à vrai dire impropre pour la *Bataille de San Romano*, prévue pour orner trois murs d'une salle.

¹¹ Une typologie des « degrés » d'intégration insère les cycles dans une pseudo-continuité entre les parties d'un individu (degré 1), les éléments d'un groupe (degré 2), les membres d'une famille ou espèce (même auteur, même groupe, même époque) (degré 3), et enfin l'intégration attentionnelle dans un *genre* (degré 4). C'est ce dernier degré qui est visé, car il permet de généraliser à toute œuvre la catégorie de « manifestation lacunaire » : la manifestation est toujours lacunaire, la réception toujours incomplète. Les « modes d'intégration » différents de *La Comédie humaine*, des *Rongon-Macquart* et d'*A la recherche du temps perdu* sont évacués dans cette gradation qui les ramène peu ou prou au même cas (le degré 2). Cette assez rapide typologie des « degrés » d'unification est inspirée de Schloetzer 1947 (ensembles vs. systèmes).

d'œuvre, ce qu'on dirait moins facilement d'un acte de *Tristan*. Mais il ne faut pas trop s'arrêter à cet obstacle (onto)logique qui n'est peut-être qu'un embarras de langage »

Embarras de langage, puisque le mot « œuvre » renvoie à deux objets différents, par une homonymie malencontreuse. Obstacle ontologique peut-être, si l'œuvre ne peut pas exister à deux niveaux à la fois. On n'en saura pas plus ici : l'idée de ces œuvres composées d'œuvres reste lettre morte, et la suite de l'article revient à Verlaine.

Dans *Figures V*, c'est au fil d'une discussion sur la distinction entre groupes et genres que l'on croise une dernière fois les œuvres composites. Je n'insiste pas, car on y retrouve les mêmes glissements : l'œuvre composite est encore une fois diluée dans le groupe auctorial et historique, et surtout dans le genre¹². Plus loin, Genette assimile le procédé balzacien du retour des personnages à d'autres procédés de circulation trans-opérale : circulation des standards de jazz entre plusieurs improvisations, des acteurs de cinéma entre plusieurs films, des thèmes picturaux entre plusieurs peintres. Le mouvement général de l'essai consiste en effet à montrer que l'art nous propose non des objets singuliers, mais des pluralités (genres, groupes, réseaux, assemblages, etc.).

On reconnaît au fond toujours le même mouvement : les œuvres composites sont repérées, analysées, mais dans un mouvement démonstratif qui les dépasse toujours vers une ouverture bien plus générale : soit vers les groupes « génétiques » que sont l'auteur (les romans de Zola) et l'époque (les romans du XIX^e s.) ; soit vers les classes « génériques » que sont les genres littéraires ; soit vers l'infinité du réseau des œuvres, c'est-à-dire vers l'art. L'œuvre composite n'est qu'un palier vers ces dimensions plus générales de l'art.

3) Pourquoi ? D'excellentes raisons

En somme, les œuvres composites ne trouvent leur place ni dans la phase « poétique » centrée sur la transtextualité, ni dans la phase « esthétique », centrée sur la notion de genre. Genette ne trouve aucun véritable statut pour ces œuvres composites dont les noms reviennent pourtant si souvent sous sa plume. Je me garderai bien d'en faire un reproche, comme s'il s'agissait d'une erreur ou d'une inconséquence – après tout c'est moi qui veux parler des œuvres composites, pas lui ; c'est moi qui construis cette lacune, cette « case vide ». Mais c'est un choix significatif, dont on peut clarifier les raisons, précisément parce qu'il est pleinement cohérent avec la pensée de Genette.

D'abord, la narratologie de Genette est mal équipée pour étudier l'unification des œuvres composites narratives. C'est une conséquence du déplacement de la « narratologie thématique » (contenus narratifs, personnages, actions, etc.) vers la « narratologie modale » (voix, narrateurs, etc.). Si l'on renonce à parler de la *fabula*, de la diégèse, du « monde fictionnel », ou du « *storyworld* », il est impossible de rendre compte de l'unité de la *Comédie humaine*, de la *Tétralogie* de Wagner, ou encore des séries télévisées, etc.

Mais surtout, plus profondément, dans une œuvre composite, le mouvement de transcendance de l'œuvre est *arrêté*. Ce mouvement d'ouverture, dont Genette se plaît à souligner l'effet centrifuge, se recourbe, se replie et constitue, en fin de compte, une autre œuvre, derechef enfermée dans sa clôture. Les poèmes s'ouvrent vers d'autres poèmes, les romans vers d'autres

¹² Voir aussi cette hésitation à propos de *Columbo*, examiné du point de vue des effets d'attente que la série suscite et trompe, à l'instar d'un genre : « j'ai parlé de *Columbo* comme d'un genre, ce qu'il n'est pas » (p. 91). Cela permet de passer des genres aux « groupes d'œuvres », définis par l'appartenance commune à une aire historique et géographique, et par l'« unité auctoriale : la série des *Rocambole* est (...) l'œuvre du seul Ponson du Terrail, et les *Arsène Lupin* du seul Maurice Leblanc ». Genette ne s'arrêtera décidément pas à ce niveau d'analyse du groupe d'œuvre, écartelé entre le genre et l'auteur.

romans, les tableaux vers d'autres tableaux, mais ce mouvement de transcendance reconstitue une immanence : celle d'un recueil, d'un cycle romanesque, d'un polyptyque, d'une série, etc. La transcendance n'ouvre pas vers la pluralité, vers les catégories générales, mais reconstitue un objet particulier. C'est comme un détournement pervers de la transcendance – « valeur » par excellence de la pensée théorique de Genette.

L'analyse proposée maintenant sera donc délibérément à rebours de cette tendance de Genette, qui s'intéresse surtout, par goût et par positionnement théorique, à l'ouverture de l'œuvre sur le réseau des œuvres, et non comme je vais le faire à la constitution de l'œuvre et de sa clôture. Si l'on a surtout montré jusqu'à maintenant que Genette esquivait un objet apparemment très genettien, notre propos s'inverse ici : il s'agit maintenant de voir comment l'on peut proposer une approche genettienne de cet objet au fond si peu genettien.

II. Penser l'œuvre composite avec Genette

Plusieurs voies sont ici possibles, qui répondent aux diverses lacunes repérées jusqu'à présent.

Une première voie serait poétique, dans la lignée de *Palimpsestes* : il s'agit alors d'examiner en littérature les œuvres composites comme une forme spécifique de transtextualité, irréductible à celles que Genette a examinées. C'était le point de départ de mon propre travail de *Poétique des cycles romanesques*¹³. C'est aussi dans ce type de réflexion qu'Ugo Dionne rencontre le problème des cycles, séquences et séries de romans dans *La Voie aux chapitres*¹⁴.

Une deuxième voie, de nature narratologique, est centrée sur la fiction. Elle restreindrait l'enquête aux œuvres narratives (cycles de romans et d'opéras, séries de films et séries télévisées). C'est par exemple la voie suivie par R. Saint-Gelais (*Fictions transfuges*), qui pose la question de l'unité du monde narratif (*storyworld*) ou du monde fictionnel, dans la lignée de la narratologie post-classique et des théories de la fiction¹⁵. Ce que *Palimpsestes* appelait transtextualité peut alors être renommé « transfictionnalité ».

Une troisième voie, qui nous intéressera ici, est esthétique. Parler d'œuvre composite, c'est d'emblée faire valoir l'intérêt d'une approche commune à tous les arts, et créer une catégorie qui n'est pas purement narrative¹⁶. On peut ainsi éviter de donner le primat à la fiction narrative, et percevoir aussi, dans des œuvres composites narratives, des éléments qui ne relèvent pas spécifiquement du récit¹⁷. Dans les termes de l'esthétique de Genette, je définirais alors l'œuvre composite comme *l'intériorisation dans une œuvre du rapport transcendant entre œuvres*. Quelles conséquences cette définition peut-elle avoir pour une poétique et une esthétique de ces œuvres ? On peut chercher, dans les textes de Genette lui-même, les traces d'une théorie « fantôme » de ces œuvres composites – quête rendue plus aisée par le fait que les exemples de Genette sont assez nombreux et riches pour illustrer souvent plus que les arguments auxquels Genette les fait servir.

¹³ Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques. De Balzac à Volodine*, Garnier Classiques, 2016.

¹⁴ Dionne, op.cit.

¹⁵ (Herman, Ryan, Goudmand dans *Proteus* n°9, Baroni-Jost *Télévisions* n°1)

¹⁶ On décide ici d'être fidèle au désintéret de Genette pour la « fiction », déjà remarqué par les autres participants au colloque.

¹⁷ Même dans les œuvres narratives, la constitution d'un monde narratif commun est souvent l'occasion d'une confrontation d'ordre esthétique et métalittéraire entre les opus : d'un genre à l'autre, d'un sens à un autre, etc. Par exemple, les *crossovers* entre séries ne sont pas seulement des élargissements de l'univers fictionnel mais, bien souvent, la mise en scène de rivalités ou de complémentarités entre les œuvres et les genres, par personnages interposés. Pensons par exemple, dans l'univers des *comics* DC, à l'opposition structurante entre Superman et Batman, qui n'est pas seulement une rencontre fictionnelle entre deux personnages, mais le croisement entre deux genres, deux tonalités, etc.

1) Déplacement de l'attention esthétique

Premièrement, on devrait assister dans les œuvres composites à un déplacement de l'attention et de l'appréciation artistiques, de l'opus vers la *relation entre opus* elle-même.

Monet provoque par exemple ce déplacement quand il expose ses séries à partir de 1891 (OA, p. 270). L'intérêt se déporte du motif vers la variation elle-même. L'exposition de vingt *Cathédrales de Rouen* en 1892, « selon une disposition chronologique de l'aube au crépuscule », met l'accent sur les variations de cadrage et de lumière, ce qui accentue le projet de dissolution de l'objet. Parallèlement, l'inachèvement esthétique reproché aux tableaux impressionnistes est compensé par l'unité de la série ; il y a dissolution de la représentation de l'objet au niveau de chaque toile, mais la série permet de retrouver une autre forme d'unité, celle de la perception du sujet, figurée en 1892 par la continuité d'une « journée » (perception fictive, puisque les tableaux ne sont évidemment pas tous peints le même jour).

En sculpture, la *Porte de l'Enfer* de Rodin rassemble plusieurs sculptures existantes (comme le *Penseur*, les *Trois Ombres*, etc.), dans un bloc qui les met en relation les unes avec les autres. L'attention se déplace vers la position relative des sculptures et un propos d'ensemble, analogue aux grands programmes iconographiques des fresques renaissantes.

À la limite, l'appréciation des opus peut être radicalement transformée en étant suspendue à une intégration à venir (ou hypothétique) dans la totalité d'une œuvre composite. C'est l'argument balzacien, puis zolien, consistant à demander à ce que ce soit leur cycle entier qui soit jugé et non ses parties plus ou moins scandaleuses, et disqualifiant ainsi tout jugement hâtif. Là aussi, l'œuvre composite joue le rôle d'une compensation par rapport aux « imperfections » supposées des opus. Compensation virtuelle lors de la première publication, et peut-être désormais rendue bien réelle.

En effet, la relation esthétique à une œuvre composite est plus longue, plus complexe (plus longue car plus complexe) que la relation à une œuvre simple. C'est l'exemple de la cathédrale :

« la relation prolongée à une œuvre aussi vaste et complexe qu'une cathédrale gothique, par exemple, consiste le plus souvent en une série de relations à l'ensemble et à ses détails, dont chaque moment attentionnel s'ajoute aux précédents pour compléter et éventuellement modifier les précédents, déterminant à chaque étape une appréciation partielle dont la synthèse finale, si synthèse il y a, différera sans doute beaucoup de la « première impression » – fût-ce d'ailleurs pour la confirmer. De toute évidence, au bout d'une heure d'exploration, l'objet attentionnel que j'ai construit à partir, ou à propos, de la cathédrale d'Amiens, et qui est alors l'objet de mon appréciation, n'est plus identique à celui de mon premier contact et de ma première appréciation (...)

L'exemple peut sembler trop bien choisi, une telle œuvre consistant, malgré sa relative homogénéité historique, en un ensemble particulièrement complexe d'œuvres partielles très diversement intégrées ; mais en fait la même remarque peut s'appliquer à des objets en principe plus simples »¹⁸

Ce n'est pas la taille, mais l'aspect composite de la cathédrale qui démultiplie la durée de la perception esthétique, parce qu'il multiplie les relations à appréhender. La dilatation de la durée attentionnelle ne résulte pas de la seule masse matérielle de l'objet, fût-il gigantesque, mais bien d'un saut qualitatif entre la perception d'un objet et la perception du réseau de relations entre plusieurs objets.

2) Activité de constitution et d'unification

Deuxièmement, l'œuvre composite suscite une activité de constitution et d'unification chez le lecteur. Percevoir une œuvre c'est recevoir une exigence d'unité, de *synthèse* (plus ou moins aboutie, plus ou moins consciente, plus ou moins satisfaisante). Ce point n'est pas spécifique (toute œuvre déclenche un tel processus d'unification), mais il prend un tour particulièrement aigu dans le cas de l'œuvre composite, où les discordances entre parties peuvent être imprévues, justement du fait qu'elles ne sont pas purement et simplement des parties d'un tout, mais aussi

¹⁸ OA 2, 711-712

des totalités en elles-mêmes. Des conflits hiérarchiques entre ces totalités hétérogènes ne peuvent manquer de se produire¹⁹.

L'article de Genette sur les *Fêtes galantes* de Verlaine est une bonne illustration, plus ou moins volontaire, de l'activité d'unification déclenchée chez le lecteur par l'œuvre composite. Méfiant, comme toujours, vis-à-vis des facilités de l'unification herméneutique, Genette propose (c'est-à-dire construit) malgré tout plusieurs niveaux d'unification : l'homogénéité thématique ; la complémentarité formelle ; enfin, et surtout, la possibilité de « narrativiser » le recueil sous la forme d'une sorte de théâtre mental avec personnages fictifs. La narrativisation repose très largement sur le début du premier poème du recueil (« votre âme est un paysage choisi »), étendu à tout le recueil.

Dans l'article « Romances sans paroles » de *Figures IV*, autre effet d'unification, cette fois dans le domaine musical : la convergence sémantique des titres de suites et de morceaux confère à ces suites une force de suggestion.

On devra d'ailleurs aussi parler de narrativisation *à propos des ensembles narratifs eux-mêmes* : les *Rougon-Macquart* sont un cycle de romans, mais ne forment pas « un récit ». Au cours de ma lecture, j'unifie l'œuvre, notamment en la narrativisant : le titre et le sous-titre, la disposition des récits (*La Fortune des Rougon* au début, *La Débâcle* et *Le Docteur Pascal* à la fin) me fournissent alors une aide précieuse en me suggérant un scénario d'étayage, voire deux (histoire d'une famille, histoire du second Empire, avec dans les deux cas, dégénérescence et libération de forces créatrices).

Il serait donc intéressant de faire un inventaire des relations possibles entre œuvres et des contraintes qu'elles imposent à leur spectateur, ou plutôt des indices qu'elles leur offrent pour susciter cette unification. Dans le domaine de la peinture, les polyptyques sont un exemple fascinant : la juxtaposition des panneaux obéit à certaines règles (présentation ouverte/fermée, symétrie des volets, opposition entre la prédelle narrative et les panneaux « épisodiques »). La constitution de l'objet est une activité extrêmement complexe, qui suppose entre autres : la reconnaissance d'un programme iconographique (imposé à l'artiste), la reconnaissance de genres (figures de saints vs. scènes bibliques), le repérage de relations (symétries, oppositions, échos), etc.

3) Totalisation artistique

Comme dans l'exemple de la cathédrale, on est là devant des œuvres monumentales qui effectuent une sorte de totalisation artistique. C'est le troisième aspect que je soulignerai : certaines œuvres composites deviennent assez vastes pour fonctionner comme des modèles réduits d'un art tout entier (ou de l'art tout entier, comme dans une cathédrale qui rassemble sculpture, architecture, peinture – voire musique). Certaines œuvres rejouent ainsi les catégories de l'art lui-même : ainsi la *Comédie humaine* de Balzac possède des « quasi-genres » internes (*Études philosophiques*, *Scènes de la vie de province*, etc.) ; j'interprétera ainsi l'œuvre d'Antoine Volodine comme la création d'un « quasi-courant » littéraire (le post-exotisme) avec ses « quasi-auteurs » (les hétéronymes de Volodine). Ce qui se joue ici, c'est la capacité d'une œuvre à se substituer à la littérature tout entière, ou du moins à en rejouer les catégories esthétiques fondamentales.

¹⁹ Du côté de l'auteur lui-même, le même processus a lieu : comme le fait remarquer Genette dans son article sur les *Fêtes galantes*, tout projet de recueil oriente (peut orienter) la production des œuvres qu'il rassemblera, selon deux modalités : un rassemblement des textes postérieur à leur rédaction (où le titre, la préface, les révisions éventuelles des textes, contribuent à l'interprétation unitaire rétrospectivement imposée aux pièces individuelles) ; ou une orientation préalable (un programme esthétique, décelé éventuellement en cours de route et qui impose progressivement son unité à la production). Avec, entre les deux, toutes les boucles de rétroaction possibles.

J'espère donc avoir montré la possibilité d'une poétique des œuvres composites, à partir des concepts de Genette, quoique fatalement contradictoire avec le parti pris genettien favorable à une transcendance ouverte : ce qui se joue dans ces formes, ce n'est pas en effet l'ouverture de l'œuvre au monde de l'art, mais la constitution, l'unité de l'œuvre.

« une œuvre peut toujours en contenir plusieurs autres », F5, p. 132

Au passage, on a mis en lumière l'évolution de Genette, depuis *Palimpsestes* jusqu'à *Figures V*. Genette remanie la transtextualité en transcendance, puis la transcendance en cadres qui permettent l'appréciation artistique : il passe ainsi de la relation entre textes (*Palimpsestes*) à la relation esthétique (*L'œuvre de l'art 2*). On reconnaît au fil de ce parcours des partis pris définitifs, des inflexions au fil des reprises et reformulations des travaux précédents²⁰, des difficultés résolues ou esquivées.

Pour finir, je m'interroge sur l'*Après-propos* de *Discours du récit* (cité par Marc Escola dans sa communication), où Genette se félicite de ne pas avoir cédé à la facilité interprétative consistant à « forcer la cohérence de l'œuvre ». Sous le patronage de S/Z, la *Recherche* est présentée non comme une œuvre close mais comme « une unité tardivement conquise sur un matériau hétérogène et originellement non concerté », « comme chez Balzac ou chez Wagner ». Le couple Wagner-Balzac, qui vient de Proust lui-même, est récurrent dès qu'il est question d'œuvres composites dans *Figures IV* et *V*. La narratologie de *Discours du récit*, dont les notions (analepse, prolepse, etc.) serviront ensuite dans *Palimpsestes* pour désigner des relations transtextuelles, porterait-elle déjà sur une œuvre composite²¹ ?

²⁰ par exemple l'hypertextualité réinterprétée et réorientée en « hyperopéralité » au titre des « manifestations indirectes »

²¹ Cf. déjà le *Moyse sauvé* de Saint-Amant dans « D'un récit baroque » dans *Figures II*, article qui est la matrice de *Discours du récit* : on y trouve déjà une narratologie fondée sur l'analyse de figures locales et non par la mise au jour d'une séquence globale. Cela contredirait l'interprétation donnée par Marc Escola dans sa communication. Mais la *fabula* du *Moyse sauvé* est évidemment préexistante, puisque c'est le texte de la Bible, ce qui nuance sa nature « composite ».