Paradoxes de la vérité littéraire

Paradoxes of literary truth

William Marx

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/6222>

DOI : [10.4000/rief.6222](https://doi.org/10.4000/rief.6222)

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

William Marx, « Paradoxes de la vérité littéraire », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 26 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/6222> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.6222>

Ce document a été généré automatiquement le 26 janvier 2021.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Paradoxes de la vérité littéraire

Paradoxes of literary truth

William Marx

- 1 Pour paraphraser Paul McCartney, vérité et littérature sont des mots qui ne vont pas « très bien ensemble »¹. Le discours littéraire ne paraît pas pouvoir satisfaire strictement à l'exigence de vérité, si l'on considère celle-ci comme l'adéquation d'un discours à la réalité. De Valéry à Genette, la critique littéraire d'inspiration formaliste a tendu à séparer radicalement la littérature et le réel, en présentant le discours littéraire comme un objet détaché et autonome : sa valeur reposerait essentiellement sur sa cohérence interne et non pas sur sa conformité au monde extérieur².
- 2 Dernièrement, des positions plus nuancées se sont fait jour³. Certes, on continue de définir la littérature comme un discours à distance de la réalité, mais cette distance serait désormais plutôt conçue, pour parler comme Jacques Derrida, sur le mode de la « différance » : la littérature se situerait dans la promesse, à l'accomplissement peut-être toujours reporté, d'une vérité à venir, une vérité en instance, une vérité qu'en définitive il appartiendrait au lecteur, et à lui seul, de déchiffrer, voire d'inventer. Sans doute y a-t-il aujourd'hui dans la critique un certain consensus sur cette conception de la vérité littéraire.
- 3 Or, une telle conception de la littérature comme promesse de vérité n'est pas donnée *sub specie æternitatis*. Elle n'est pas valable en tout temps ni tout lieu. Elle a une histoire, une histoire conceptuelle et philosophique, dont je voudrais ici proposer quelques étapes emblématiques, sans prétendre toutefois à une quelconque exhaustivité. Les étapes sur lesquelles je souhaiterais m'arrêter sont au nombre de cinq, que je souhaiterais formuler comme cinq paradoxes, où interviendront, mais non pas toujours dans l'ordre chronologique, Platon, Aristote, Thomas d'Aquin, Edgar Allan Poe et Paul Valéry.

Premier paradoxe : le postulat de la non-vérité est définitoire de la littérature en tant que littérature

- 4 Le premier paradoxe de la vérité littéraire pourrait se formuler ainsi : le postulat de la non-vérité est définitoire de la littérature en tant que littérature. On peut reconnaître ici l'apport fondamental de Platon à l'histoire de la littérature. On pourrait même dire : à la « naissance » de la littérature. Car la littérature au sens moderne du terme débute avec Platon chassant les poètes de la cité. Auparavant, les poètes racontaient le monde, les dieux, les héros – non de leur propre chef, comme choses qu'ils savaient connaître, comme je sais de source directe, par exemple, que le soleil brille derrière cette fenêtre – mais par l'effet d'une science infuse, une science sans conscience et sans preuve, celle que sans compter prodiguent les Muses à leurs serviteurs fidèles.
- 5 Ainsi faut-il comprendre les vers fameux de l'*Odyssée* où l'aède Phémios, en grand danger de se faire tracter par Ulysse lors du massacre des prétendants, cherche à plaider sa cause auprès du héros vengeur : « Je suis *autodidacte* », s'exclame-t-il littéralement (*autodidaktos* en grec), « et c'est un dieu qui fait naître au fond de moi tant de poèmes divers »⁴. « Autodidacte » ne saurait signifier ici « celui qui s'est instruit lui-même », selon l'acception moderne, ni même « celui qui n'a pas eu de maître », comme on le voit parfois traduit : la proposition serait en contradiction flagrante avec la mention de l'inspiration divine qui suit aussitôt. Le mot veut dire simplement que l'aède n'est pas allé chercher son savoir là où on le trouve habituellement, c'est-à-dire dans l'étude (*mathêsis*), l'écoute (*akroasis*) ou l'enquête (*historia*), mais que cette connaissance surgit en lui de façon spontanée, d'une manière à la fois naturelle et miraculeuse, irréductible à la raison humaine. Phémios ne déclare pas autre chose en fin de compte que : « J'ai la science infuse » ou « Mon savoir coule de source ». Merveilleux savoir, certes, propre à justifier qu'Ulysse épargne l'aède. Mais savoir terriblement fragile en ce qu'il ne connaît pas l'épreuve de la vérité et ignore les conditions de sa production.
- 6 Car la vérité elle-même a une histoire. Elle n'a pas toujours existé en tant que telle. On ne pensait pas forcément qu'elle dût être univoque et détachée des conditions de son énonciation. Platon lui-même fut-il convaincu de la possibilité d'un vrai absolu, unique, intemporel, universel, dicible et scriptible ? On en peut douter.
- 7 Une chose est certaine : si la vérité tendait à l'unité, il fallait, mécaniquement, que l'autorité dont certaines paroles étaient pourvues, toutes les autres en fussent désormais privées – ou bien qu'elles fussent subordonnées à celles-là. La discrimination des discours était en marche.
- 8 Aussi le bannissement des poètes dans la République idéale correspond-il à la fois à un changement de régime politique et à un bouleversement du régime du vrai. Dans la Grèce archaïque, la vérité plurielle était enseignée par trois types de maîtres : l'aède, le devin, le roi⁵. Platon instaure un nouveau régime, où le philosophe joue le premier rôle. Du passage d'un système à l'autre, le poète fait les frais : quelle serait sa place dans ce monde gouverné par les philosophes rois, détenteurs à la fois de la vérité et de l'autorité ?
- 9 Le coup d'État platonicien vise à remplacer un maître par un autre maître. Jusqu'alors, Homère était « l'instituteur » de la Grèce : c'est dans Homère que les enfants apprenaient à lire et apprenaient tous les savoirs. Du moins, le Socrate de la *République*

fait-il comme si les choses s'étaient réellement passées ainsi. On reconnaît ici la technique consistant à ériger en adversaire absolu, en ennemi public numéro un, un épouvantail qu'il sera commode ensuite de mettre à bas. Il est facile d'attribuer à la poésie homérique des pouvoirs que la société grecque ne lui attribua peut-être jamais ou du moins qu'elle ne lui accordait déjà plus depuis longtemps à l'époque de Platon. Il est significatif en effet que les critiques adressées par Platon à Homère se soient déjà retrouvées chez Héraclite un siècle plus tôt. À ce nouveau discours fondé sur la raison, nommé « philosophie », il fallait un repoussoir digne de ce nom : la poésie jouerait ce rôle de contre-modèle parfaitement adapté à la rhétorique d'une apologie de la philosophie.

- 10 Ainsi Socrate accuse-t-il les poètes de proférer mensonge sur mensonge concernant les dieux : si on les en croyait, les dieux feraient le mal, ils se métamorphoseraient, ils n'hésiteraient pas à tromper les humains et les autres dieux. Or, tout cela, dit Socrate, n'est que balivernes : le philosophe sait que la divinité ne peut faire que le bien, qu'elle est immuable, qu'elle ne produit qu'actes et paroles de vérité ; sinon elle ne serait pas la divinité. Il faut donc interdire aux poètes de répandre tant de mensonges sur les dieux, il faut les réduire au silence⁶.
- 11 Mais si les poètes disent souvent n'importe quoi, il peut leur arriver aussi de dire la vérité⁷. L'opposition de la vérité et de la poésie n'est donc pas ici de nature ou d'essence.
- 12 Cela ne va pas assez loin, on s'en doute, pour qui veut constituer la philosophie comme seul discours légitime. *La République* propose donc un second argument propre à invalider radicalement le discours poétique. Il intervient dans le dernier livre, tel un coup de grâce infligé à la poésie. La thèse est celle-ci : la poésie n'est qu'imitation ; non pas n'importe quelle imitation, mais celle du dernier degré ou de la pire espèce d'imitation possible. Il y a en effet trois degrés dans la production des objets – un lit, par exemple. Le premier correspond à l'idée ou essence du lit : seule la divinité en est capable, de même qu'elle produit l'ensemble des objets qui composent l'univers. Puis vient un deuxième niveau de production : le menuisier qui fabrique tel lit en fixant son esprit sur l'idée de lit ; le lit concret constitue déjà, de ce point de vue, une imitation. Enfin, au plus bas niveau, intervient le peintre, qui reproduit l'image du lit dans sa peinture : troisième degré de production, la moins digne d'intérêt parce que la plus éloignée de l'idée originelle. Le peintre n'est pas capable de construire le lit réel ; il n'a aucune des compétences du menuisier ; il produit l'imitation d'une imitation, rien d'autre ; une imitation de lit dénuée de toutes les qualités qu'on attend d'un lit réel.
- 13 Évidemment, la plupart des arguments antipoétiques de Socrate pourraient être contestés. Le poète qui décrit un lit se réfère peut-être moins à l'objet lit qu'à l'idée de lit qui existe en son esprit comme en celui du menuisier : son imitation n'est donc pas si éloignée de l'idée originelle – et moins encore si cette idée est d'invention humaine plutôt que divine, comme on pourrait le défendre.
- 14 S'il ne faut retenir qu'une chose de l'argumentation de Socrate, c'est que la poésie est par principe du côté de l'imitation ; elle n'a rien à voir avec la vérité ; elle en éloigne même. La « véritable philosophie », au contraire, a pour tâche de « tourner l'âme du jour ténébreux au vrai jour, c'est-à-dire de l'élever jusqu'à la réalité »⁸. Plusieurs sciences y conduisent : l'arithmétique, la géométrie plane, la géométrie des solides, l'astronomie, l'harmonie et enfin, couronnement suprême, la dialectique⁹. Il y a donc

bien finalement une différence de nature entre la poésie et la philosophie, différence qui fonde la condamnation de la première au profit de la seconde.

- 15 Or, d'une certaine manière, en chassant les poètes de la cité idéale, Platon a fondé ce que nous nommons « littérature ». Nous vivons en effet exactement dans le monde souhaité, conçu et voulu par Platon, à savoir une société où existe la science et dont les membres ne se décident jamais à ouvrir un livre que pour y puiser les plaisirs purement gratuits de l'imagination et pour se divertir. Si Platon revenait parmi nous, quelle serait sa satisfaction de trouver son programme concernant les poètes appliqué quasiment à la lettre ! Certes, ils n'ont pas totalement disparu, mais leurs fictions ne sont lues ou vues le plus souvent que comme simples fictions ; leur vérité est au mieux allégorique, alors que chez Homère elle était littérale. Cet exil intérieur vaut le bannissement suggéré par Socrate. Si Platon revenait parmi nous, il retrancherait de sa *République* tous les passages touchant aux poètes, devenus désormais inutiles (les poètes comme les passages) : nul besoin d'écrire *La République* dans la République. C'est à la science aujourd'hui que l'on réclame d'abord un contenu de vérité.

Deuxième paradoxe : l'impuissance à dire la vérité participe à la vérité de la littérature

- 16 Il serait évidemment trop simple de prétendre que la littérature serait impuissante à dire la vérité. La question serait plutôt : quelle sorte de vérité la littérature serait-elle capable d'énoncer ? Sous quelle forme ? À quelles conditions ? L'histoire de la littérature est faite de retournements qui transforment ses impuissances en potentialités nouvelles, et ses vices en vertus. Parfois même, la critique de la poésie tourne à la plus belle des défenses.
- 17 L'un des exemples les plus frappants d'un tel retournement est fourni par la réflexion de saint Thomas d'Aquin sur l'usage des métaphores. Ainsi lorsque, examinant si « la Sainte Écriture doit user des métaphores », il dresse la liste des arguments négatifs, dont voici le premier :
- ce qui constitue le propre du savoir inférieur ne semble pas convenir à cette science [la théologie] qui tient entre toutes le rang le plus haut, comme on l'a déjà dit. Or, procéder par des comparaisons diverses et des représentations est le propre de la poésie, qui est le plus bas de tous les savoirs. L'usage de comparaisons de cette sorte n'est donc pas conforme à cette science.¹⁰
- 18 On comprend le raisonnement : la comparaison et, *a fortiori*, la métaphore ne disent pas le vrai, dans la mesure où elles substituent un objet B à un objet A, ce qui a pour conséquence d'égarer l'esprit.
- 19 Or, après le contre vient le pour, comme toujours dans la *Somme théologique*. Le premier des arguments favorables à l'utilisation des métaphores est fondé sur la nature : comme la connaissance vient à l'être humain par le canal des sens, il est normal que la connaissance des réalités spirituelles lui vienne également par le biais de comparaisons corporelles¹¹. Par ailleurs, la dissimulation des réalités divines par les figures permet d'exercer les capacités des savants tout en évitant les moqueries des infidèles¹². Enfin – et c'est sans doute l'argument le plus sophistiqué et le plus paradoxal –, Thomas en vient à élaborer une poétique philosophique de la métaphore comme coïncidence d'une occultation et d'un dévoilement :

l'usage de métaphores est plus conforme à la connaissance que nous avons de Dieu en cette vie. En effet, comme ce que Dieu n'est pas est à nos yeux plus manifeste que ce qu'il est, plus les comparaisons se font au moyen d'objets éloignés de Dieu, plus elles nous permettent de mesurer véritablement l'insuffisance de ce que nous disons ou pensons de Dieu.¹³

- 20 Ainsi donc, selon un paradoxe conforme à une théologie de type apophatique, plus vile sera la comparaison, plus elle donnera une idée adéquate des réalités divines, infiniment supérieures aux nôtres : en exhibant sa propre incapacité à les désigner directement, la comparaison nous fait mesurer la distance qui nous en sépare. Plus loin, la *Somme* propose une correspondance vertigineuse entre l'infériorité de la poésie et la supériorité de Dieu :

de même que les objets poétiques ne sont pas saisis par la raison humaine, à cause du défaut de vérité qui est en eux, de même également la raison humaine ne peut parfaitement saisir les objets divins, puisque leur vérité la dépasse. Et c'est pourquoi il est besoin de part et d'autre d'une représentation par le moyen de figures sensibles.¹⁴

- 21 Voilà donc Dieu et la poésie mis sur le même plan, s'il est vrai que l'un et l'autre échappent à la raison humaine, quoique pour des motifs opposés, le premier parce qu'il l'excède, la seconde parce qu'elle ne parvient pas à sa hauteur. Le défaut de vérité des objets poétiques est l'exact symétrique de l'excès de vérité des objets divins, et ce défaut de vérité nous donne par là l'intuition de la différence qu'il y a de nous aux objets divins. Et c'est ainsi que Thomas d'Aquin parvient à retourner plusieurs siècles de discours contre la poésie en un argument qui soit finalement favorable à celle-ci : son défaut de rationalité est précisément ce qui la rend précieuse. Se situant par rapport à nous comme nous sommes par rapport à la divinité, la poésie est l'image même de notre condition. Bien plus encore, elle parle le langage même de Dieu, qui est celui des figures, langage donné à l'homme pour explorer ces deux infinis entre lesquels il se voit tiraillé : l'infra- et le supra-rationnel. Y a-t-il plus bel éloge de la poésie ?

Troisième paradoxe : l'un des principaux plaisirs de la littérature consiste en la reconnaissance de la part de vérité dans les textes

- 22 Si la vérité est énoncée de manière indirecte dans la littérature, alors le dévoilement de cette vérité (en entendant *dévoilement* comme l'action de déchiffrement par le lecteur) apparaît comme l'une des sources principales du plaisir donné par la littérature. Primordial est ici l'apport d'Aristote à cette mise en lumière du plaisir lié au dévoilement de la vérité. La *Poétique* constitue de ce point de vue une réponse cinglante à *La République* et aux *Lois* de Platon. Plutôt que de se plaindre du prétendument irréductible défaut de vérité propre à la poésie, l'intuition géniale d'Aristote consiste à considérer le rôle du récepteur, du spectateur ou du lecteur non point comme passif, mais comme actif. La différence entre le discours et la réalité est destinée à être comblée par le lecteur selon un processus qui engendre lui-même un plaisir d'ordre intellectuel.
- 23 Les lignes de la *Poétique* consacrées à ce problème sont lumineuses. On y lit que le premier plaisir provoqué par la tragédie est un plaisir intellectuel lié à l'imitation :

Imiter est naturel aux hommes dès l'enfance (et ils diffèrent des autres animaux en ce que l'homme est très apte à l'imitation et qu'il acquiert ses premières connaissances au moyen de l'imitation), et naturel aussi le fait que tous prennent plaisir aux imitations.¹⁵

- 24 Ce plaisir est un plaisir cognitif parce qu'il est lié à la reconnaissance de l'objet représenté dans la représentation. La « preuve » de cela, dit Aristote, c'est que, par exemple, nous éprouvons du plaisir même à la représentation d'un objet repoussant :

les êtres dont la vue nous est pénible dans la réalité, nous avons plaisir à en contempler les images quand elles sont exécutées avec la plus grande exactitude ; par exemple, les formes des animaux les plus vils et des cadavres.¹⁶

- 25 C'est donc bien que le plaisir n'est pas causé par la chose même représentée, mais par la dimension cognitive de la représentation. La reconnaissance du référent de l'imitation constitue une manière de connaissance et provoque par là un plaisir partagé par tous les humains :

Une raison en est encore qu'apprendre est très agréable non seulement aux philosophes, mais pareillement aussi aux autres hommes ; seulement ceux-ci n'y ont qu'une faible part. On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple, que cette figure est un tel.¹⁷

- 26 Dans la *Rhétorique*, on rencontre un passage similaire. Aristote y précise que le plaisir de la représentation ne vient pas de l'objet lui-même, mais du « raisonnement qui se conclut par : ceci, c'est telle chose, en sorte qu'on en vient à apprendre quelque chose »¹⁸. Le dévoilement de la vérité n'est donc pas la simple prise de conscience qu'il y a une correspondance entre les signes et la réalité, et que $B = A$. L'équation établie par le lecteur ou le spectateur n'est pas le simple enregistrement d'un constat. C'est une action intellectuelle qui découvre dans la représentation non pas un double, mais une modélisation de la réalité.

- 27 Or, toute modélisation est instructive en ce qu'elle appuie sur certains traits et en ignore d'autres, mettant ainsi en évidence ce qui autrement resterait invisible. Cet apport épistémologique de la modélisation, nous pouvons l'expérimenter tous les jours, en éprouvant par exemple la puissance pédagogique du dessin par rapport à la photographie quand il s'agit de comprendre une structure anatomique, mécanique ou architecturale.

- 28 Ce plaisir de la reconnaissance est évidemment suscité par la tragédie lorsqu'elle représente des personnages ou des situations connues. Aristote demande ainsi que les « caractères » dans la tragédie soient « ressemblants », même si « la ressemblance »¹⁹ n'est que le troisième des critères de jugement sur les caractères (après l'utilité et la convenance, et avant la constance ou cohérence). Il demande également que les caractères comme les faits suivent « le vraisemblable » ou « le probable »²⁰ (*eikos*). Par le biais de l'*eikos* s'introduit dans la tragédie une authentique dimension d'apprentissage, comme l'indique le chapitre 9 de la *Poétique*, qui oppose de ce point de vue la poésie à l'histoire :

l'historien raconte des événements qui sont arrivés, le poète des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement ; c'est à cette représentation que vise la poésie, bien qu'elle attribue des noms aux personnages ; le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé.²¹

- 29 La poésie « plus philosophique » que l'histoire ? On ne saurait mieux retourner Platon contre lui-même. Aristote précise par ailleurs que meilleur est le poète qui peut le mieux se représenter les faits ou « se les mettre sous les yeux », et le mieux « entrer dans les passions », de manière à obtenir l'imitation la plus ressemblante²². On comprend par là que le plaisir cognitif de l'imitation poétique est d'un ordre plus subtil que la simple représentation picturale d'un objet du monde, puisque l'imitation est celle non pas d'un personnage réel (tel Alcibiade), mais d'un personnage ou d'une situation vraisemblables, c'est-à-dire dont l'existence relève d'une construction psychique. Tel le premier type de plaisir, fondamental, que donne la tragédie : intellectuel et cognitif, et c'est celui qui intéresse le plus Aristote et autour duquel s'organise l'essentiel de son traité sur la *Poétique*.
- 30 Cette question du plaisir intellectuel donné par la reconnaissance d'une vérité se complexifiera encore dans les siècles suivants avec le développement des lectures allégoriques de la poésie, commencées par les critiques païens dès l'époque alexandrine, puis poursuivies par les Pères de l'Église et tout au long du Moyen Âge.

Quatrième paradoxe : ce qui est vrai dans la littérature, ce sont les affects

- 31 Or, si la vérité ne se donne pas immédiatement dans les textes littéraires, il faut bien malgré tout que ces derniers produisent quelque chose d'authentique, sur quoi puissent au moins se fonder leur efficacité et leur intérêt. Très tôt, la réponse fut donnée par Aristote contre Platon : les affects produits par les textes sont des affects réels (pour la tragédie, il s'agit de la terreur et de la pitié), et ces affects réels ont une utilité psychologique et physiologique qui fait toute la vertu de la littérature. On reconnaît ici la théorie de la catharsis tragique développée dans le traité de la *Poétique* : la catharsis est selon le philosophe le « plaisir propre »²³ de la tragédie, à savoir le « plaisir qui procède de la pitié et de la terreur au moyen de l'imitation ». Or, cette pitié et cette terreur sont une pitié et une terreur réelles, et non pas l'imitation de ces affects ; autrement, le processus de catharsis ne pourrait avoir lieu. Pitié et terreur sont en effet selon Aristote deux émotions cognitivement et physiologiquement antagonistes, dont le jeu alterné par le biais de l'imitation tragique produit un équilibre à l'intérieur du corps, et cet équilibre est précisément ce que le philosophe nomme *catharsis*, à savoir une purgation des excès.
- 32 De cette théorie des affects il existe une version moderne : c'est la théorie des effets élaborée en 1846 par l'écrivain américain Edgar Allan Poe dans sa « Philosophy of Composition », sorte de déconstruction plus ou moins ironique, sinon canular, du poème apparemment si mélancolique *Le Corbeau*.
- 33 « Pour moi », écrivait l'auteur du *Corbeau*, « la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire »²⁴. Le poème n'est pas l'expression d'un sentiment sincère de l'auteur, mais celle de sa volonté de créer chez son lecteur des affects puissants. Tout y est agencé à cette intention, et le texte apparemment le plus lyrique n'est que le produit d'une élaboration rationnelle visant à provoquer mécaniquement certains types de réactions à la lecture.
- 34 Par sa répudiation radicale de tout effort de sincérité dans l'art et par son apologie du travail formel, le texte de Poe impressionna énormément Baudelaire, qui le prit au

sérieux et le traduisit en français, et Paul Valéry y trouva par la suite les prémisses de sa propre théorie poétique. Le poète est, selon lui, un « architecte de poèmes », un « ingénieur », et le poème n'est qu'« une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots »²⁵. Il ne faudrait donc plus chercher dans le poème une vérité intellectuelle, mais affective. On sent bien que je joue un peu sur les mots, et qu'en parlant de *vérité affective* je tords le sens du mot *vérité* pour désigner une adéquation non plus entre une représentation et la réalité, mais entre un texte et une émotion qu'il serait censé produire. Est-ce à dire que devrait être abdiquée dans la littérature toute prétention à une vérité quelconque ? Non pas, et c'est encore Valéry qui me permettra de proposer une conclusion un peu plus optimiste sur le sujet qui nous occupe.

Cinquième paradoxe : la vérité de la littérature est aveuglante

- 35 Je voudrais partir ici d'une anecdote liée au poème le plus célèbre de Valéry, « Le Cimetière marin ». En 1927, la réception du poète à l'Académie française provoqua une polémique, notamment dans la presse d'extrême-droite, où l'obscurité de son œuvre fut présentée comme une déficience absolument dirimante. La polémique se focalisa notamment sur le premier et le dernier vers du « Cimetière marin » : « Ce toit tranquille où marchent des colombes » et « Ce toit tranquille où picoraient des focs ! ». La métaphore de l'oiseau, désignant *in absentia* les navires, parut souvent indéchiffrable aux plus féroces des détracteurs.
- 36 De fait, ainsi que l'a souligné Umberto Eco²⁶, les trois premiers vers du « Cimetière marin » ont ceci de particulier qu'ils peuvent être entendus littéralement, comme « la description d'un toit sur lequel marchent des colombes », sans aucune « anomalie sémantique » :
- Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !²⁷
- 37 La répétition insistante de « la mer », au quatrième vers du « Cimetière marin », devrait aider à resémantiser les trois vers précédents en indiquant qu'il n'y avait en fait de « toit » que par analogie ; le lecteur est ainsi invité à corriger ses premières inférences et à relire – ou, à tout le moins, réinterpréter – l'incipit. Un tel travail de réappropriation des mots marque précisément, selon les réflexions théoriques de Valéry, que l'on a affaire à de la poésie : « Le travail littéraire, écrit-il, est le travail dépensé à rapprocher les mots différents »²⁸.
- 38 La difficulté propre au « Cimetière marin », qui bloque certains lecteurs et les empêche de comprendre, tient au fait que le poème commence *in medias res* : l'image est initiale ; le démonstratif, dans « ce toit tranquille », aiguille le lecteur vers un référent absent ; et l'énonciateur reste encore mystérieux. L'entrée en matière se fait de manière abrupte, et d'autant plus abrupte que le lecteur n'a pas alors le sentiment d'avoir affaire à une métaphore.
- 39 Mais a-t-on vraiment affaire à une métaphore ? Rien n'est moins certain. On trouve en effet parmi les manuscrits de *Charmes* la note suivante :
- Quelques personnes qui n'ont jamais vu la mer, ni de navires, se sont étonnées jusqu'à l'indignation que l'on ait comparé à un toit la surface des eaux et des

barques sous voile à des colombes. La mer calme quand elle est vue de quelque hauteur.

Le mot de *foc* a choqué. Ce n'est qu'une voile triangulaire et parfois triple. Elle picore comme un bec. Piquer du nez. C'est une image qui s'est faite toute seule dans ma pensée ancienne et dont je n'ai eu qu'à me souvenir.²⁹

- 40 L'image poétique s'impose donc à Valéry d'abord comme une image visuelle : elle procède d'une perception purement phénoménologique du panorama, antérieure à tout essai d'interprétation ou de conceptualisation. On rencontre ici l'opposition valéryenne classique du formel et du significatif : le formel est la logique propre aux formes, qui ne fait intervenir aucun aspect des significations qui leur sont attachées. D'un point de vue formel, en effet, rien ne distingue une voile de navire, vue à quelque distance, d'une aile de colombe. Dès 1895, l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » expliquait fort bien le rôle de l'artiste, qui consiste à proposer un exercice de perception :

La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. [...] Sachant horizontal le niveau des eaux tranquilles, ils méconnaissent que la mer est *debout* au fond de la vue [...].³⁰

- 41 Dans la réalité quotidienne les êtres humains évoluent dans un univers de significations, ils substituent mécaniquement des concepts à tout ce qu'ils voient : une surface blanche vue sous un certain angle devient pour eux automatiquement un cube, puis une maison, alors qu'en réalité nul ne voit jamais un cube complet. Mais l'artiste, quant à lui, qu'il s'agisse du peintre ou du poète, s'occupe essentiellement de formes et de liaisons entre les formes. À partir de cette expérience d'ordre pictural, l'effet proprement poétique consiste à rendre le caractère formel de la perception par un écart de la nomination : la mer « *debout* » devient un « *toit* ».
- 42 Il n'y a pas ici de métaphore au sens propre du terme, c'est-à-dire le remplacement d'un terme par un autre avec lequel existerait un lien analogique, mais la description la plus exacte possible d'une hallucination visuelle, où la mer apparaît vraiment aux yeux de l'observateur comme un toit au-dessus de l'horizon.
- 43 La vérité du poème est donc littérale et subjective : le poète, qui voit un toit, se contente de dire exactement ce qu'il voit. Et cet effort de dire exactement les choses telles qu'elles sont perçues, c'est-à-dire telles qu'elles apparaissent, relève proprement de l'art et de la littérature. Cette vérité immanente des images est caractéristique à la fois de la poésie valéryenne, laquelle fonctionne sur un régime phénoménologique, et d'une bonne part de la littérature du XX^e siècle. Or, une telle vérité sans fard a pour propriété d'aveugler le lecteur, à l'instar du poète aveuglé par le soleil de midi.
- 44 Lors d'une conférence à Oxford, à un étudiant qui demandait à T. S. Eliot ce qu'il avait voulu dire par le vers « Madame, trois léopards blancs étaient assis sous un genévrier », le poète anglo-américain répondit simplement : « J'ai voulu dire : "Madame, trois léopards blancs étaient assis sous un genévrier" »³¹.
- 45 Telle serait la vérité propre à une poésie de type formaliste. Il n'y aurait rien à chercher derrière le texte : tout serait déjà là, comme dans *La Lettre volée* de Poe. L'ultime ruse de la littérature consisterait à laisser entendre la possibilité d'un arrière-plan du sens alors qu'il n'y en aurait pas, et à affirmer finalement l'œuvre comme une simple présence³². Cela annule-t-il pour autant toute promesse de vérité ? On devine que le jeu ne saurait s'arrêter là et qu'on n'est pas à l'abri d'un tour de spirale supplémentaire, devenu nécessaire une fois que l'attente trompée et que la résignation à la vérité

minimale de la forme, devenues *doxa*, auront fait long feu et prépareront la voie à un nouveau déplacement de la vérité.

- 46 Le parcours proposé à travers ces cinq paradoxes de la vérité littéraire ne vise donc nullement à présenter une histoire exhaustive : il ne s'agit que de moments emblématiques de diverses conceptions de la vérité à l'œuvre dans les textes. Il apparaissait au début que la littérature se situerait peut-être toujours dans la promesse d'une vérité à venir, par opposition aux discours où la vérité se donnerait nue. Promesse évidemment non tenue, selon les adversaires du discours littéraire (Platon). Les apologistes de la littérature ont toutefois tenté de montrer qu'il y avait paradoxalement dans la promesse de vérité bien plus que la vérité elle-même, un supplément qui serait le propre du discours littéraire (Aristote, Thomas d'Aquin). La modernité est allée plus loin encore en affirmant que la promesse de vérité serait toujours déjà tenue dans les textes sans qu'il fût nécessaire d'aller plus profond que la surface même du texte : la vérité serait toujours déjà là, même si le lecteur ne la voit pas, et c'est l'idée même d'une promesse, c'est-à-dire d'un au-delà du texte, qui serait une illusion (Poe, Valéry). Il serait toutefois risqué de voir dans cette dernière étape un stade indépassable de l'évolution littéraire, et il n'y a pas à douter que le tourniquet de la promesse de vérité continuera de tourner. C'est la seule promesse qu'il soit peut-être possible aujourd'hui de faire.

NOTES

1. J. Lennon et P. McCartney, *Michelle*, 1965.
2. Voir W. Marx, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry (1889-1945)*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
3. Voir, par exemple, P. Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 ; M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011 ; H. Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup*, Paris, Gallimard, 2016 ; F. Lavocat, *Fait et Fiction*, Paris, Seuil, 2016 ; J. Lyon-Caen, *La Griffé du temps*, Paris, Gallimard, 2019.
4. Homère, *Odyssée*, XXII, 347-348.
5. Voir M. Détienné, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967], Paris, Livre de poche, 2006, p. 8.
6. Platon, *La République*, II, 378 e – 383 c.
7. Ibid., II, 378 a-e.
8. Ibid., VII, 521 c., tr. fr. É. Chambry, Paris, Belles Lettres, 1932-1934, 3 vol.
9. Ibid., VII, 522 c – 535 a.
10. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I^a q. 1 a. 9 arg. 1. Cité par U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milan, Bompiani, 1970, p. 202-203.
11. Ibid., I^a q. 1 a. 9 co.
12. Ibid., I^a q. 1 a. 9 ad 2. La référence va à Matthieu, VII, 6.
13. Ibid., I^a q. 1 a. 9 ad 3.
14. Ibid., I^a-II^a q. 101 a. 2 ad 2. Cité par U. Eco, *ibid.*
15. Aristote, *Poétique*, IV, 1448 b 5-9.

16. Ibid., 1448 b 9-12.
17. Ibid., 1448 b 12-17.
18. Id., *Rhétorique*, I, 1371 b 4-10. Voir le commentaire de R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur édition de la *Poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 165.
19. Ibid., XV, 1454 a 22-24.
20. Ibid., 1454 a 34.
21. Ibid., IX, 1451 b 4-11.
22. Ibid., XVII, 1455 a 23-35.
23. Ibid., XIII, 1453 a 36.
24. E. A. Poe, « The Philosophy of Composition » [1846], dans Id., *Essays and Reviews*, éd. G. R. Thompson, New York, The Library of America, 1984 (3^e éd.), p. 13: « I prefer commencing with the consideration of an *effect* ». Poe souligne. Nous citons la traduction de Baudelaire, « La genèse d'un poème », dans E. A. Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, Paris, Livre de poche, 2006, p. 1510.
25. P. Valéry, « Poésie et pensée abstraite » [1939], dans Id., *Œuvres*, I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 1337 (dorénavant *Œ*). Le terme d'ingénieur figure dans « Les Droits du poète sur la langue » [1927], *Œ*, t. II, p. 1264.
26. U. Eco, *Les Limites de l'interprétation* [1990], tr. fr. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 154.
27. *Œ*, t. I, p. 147.
28. P. Valéry, « Essai sur Stéphane Mallarmé » [vers 1897], dans Id., *Cahiers 1894-1914*, II, éd. N. Celeyrette-Pietri et J. Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1988, p. 282. Valéry souligne.
29. F. de Lussy, « *Charmes* » d'après les manuscrits de Paul Valéry : *histoire d'une métamorphose*, Paris, Minard, 1990-1996. F. de Lussy lit « barques sans voile ». La lecture « sous » paraît cependant s'imposer.
30. *Œ*, t. I, p. 1165-1166. Valéry souligne.
31. Anecdote de 1929 rapportée par S. Spender, « Remembering Eliot », dans *Encounter*, 24, avril 1965, p. 3-14 ; repris dans *T. S. Eliot : Critical Assessments*, éd. G. Clarke, Londres, Christopher Helm, 1990, vol. I, p. 239. Le vers en question, *Lady, three white leopards sat under a juniper tree*, ouvre la seconde section du poème *Mercredi des Cendres* (*Ash-Wednesday*, 1930), dans T. S. Eliot, *Poésie*, Paris, Seuil, 1976, p. 120 ; cette section avait déjà paru en 1927 sous le titre « Salutation ».
32. Voir H. U. Gumbrecht, *Éloge de la présence : ce qui échappe à la signification* [2004], tr. fr. F. Jaouën, Paris, Maren Sell, 2009.

RÉSUMÉS

Le discours littéraire ne paraît pas pouvoir satisfaire strictement à l'exigence de vérité, si l'on considère celle-ci comme l'adéquation d'un discours à la réalité. Dans le meilleur des cas, la littérature ne pourrait proposer qu'une promesse de vérité. Or, une telle conception du rapport de la littérature avec la vérité a une histoire, que l'on peut reconstituer de façon non exhaustive sous la forme de cinq étapes emblématiques, ou cinq paradoxes. Depuis Platon, pour qui le postulat de la non-vérité définit la littérature elle-même, jusqu'à Paul Valéry, pour qui la vérité de la littérature n'est impossible à voir que parce qu'elle est aveuglante, en passant par Aristote, Thomas d'Aquin et Edgar Allan Poe, nombreux et surprenants sont les retournements de la notion de vérité littéraire. Mais l'histoire ne s'arrête pas là, et il est certain que longtemps encore le tourniquet de la promesse de vérité continuera de tourner.

Literary texts do not seem to be able to strictly satisfy the requirement of truth, if we consider truth as the adequacy of a discourse to reality. In the best of cases, literature could only offer the promise of truth. However, such a conception of the relationship of literature to truth is the result of history, a history it is possible to reconstruct in a non-exhaustive way in the form of five emblematic stages, or five paradoxes. From Plato, who defines literature by its being not true, to Paul Valéry, according to whom it is impossible to see the truth of literature only because it blinds readers, via Aristotle, Thomas Aquinas, and Edgar Allan Poe, there are many surprising reversals of the notion of literary truth. But history does not end there, and it is certain that for a long time the turnstile of the promise of truth will keep turning.

INDEX

Mots-clés : littérature, vérité, Platon, Aristote, Valéry (Paul)

Keywords : literature, truth, Plato, Aristotle, Valéry (Paul)