

## Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

05/01/2005

### Écrire le quotidien (1)

#### Auerbach et le problème du “ réalisme sérieux ” : le réalisme ancien

Sous presque toutes ses formes, et même lorsqu'elle a eu pour principal objectif de perpétuer la mémoire d'événements et de personnalités hors-normes, que leur grandiose sublimité rend particulièrement dignes d'être exaltés, ce que nous appelons aujourd'hui littérature a fait place à l'évocation de la vie quotidienne sous ses formes les plus ordinaires, ne serait-ce que pour dresser ses décors et en peupler les marges : c'est ainsi que, chez Homère, bien qu'il ne soit pas à proprement parler un chantre de la vie quotidienne ni un desservant de son “humble vérité”, pour reprendre la formule que Maupassant a placée en exergue de son roman *Une vie*, formule dont les arrière-plans sont étrangement théologiques, on trouverait une accumulation de détails permettant de se représenter concrètement ce qu'a pu être l'existence ordinaire en Grèce au temps des Achéens. Toutefois, les choses paraissent avoir radicalement changé à cet égard lorsque, en particulier avec la vogue du roman dans sa forme moderne, dès le dix-septième siècle, le tournant ayant probablement été représenté par Cervantès, on s'est davantage préoccupé de montrer l'envers du décor, en regardant le spectacle depuis les coulisses où son ordre se présente sous un angle biaisé : alors, la représentation de la vie quotidienne a cessé d'être occasionnelle et marginale et est devenue un thème à part entière, éventuellement traité pour lui-même de manière autonome ; les écrivains se sont mis à visiter les loges de concierge et à séjourner dans des trous de province, en allant à la rencontre de ce qu'on appelle aujourd'hui les “vrais gens”, c'est-à-dire les gens quelconques, les gens sans histoire, dont le type, qui est en réalité un anti-type, est “monsieur Tout-le-Monde”, qui est n'importe qui, *Jedermann* ou *Everyman*. Cette démarche est entreprise avec l'idée qu'elle donne les moyens de démasquer certains arrière-plans cachés de la réalité : ceux-ci, parfois à la limite du sordide et du fantastique, comme chez Dickens ou dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, sont alors traités comme une *terra incognita* à découvrir, tout un mystérieux continent dont l'exploration ethnographique avant la lettre est censée ramener un inestimable trésor de révélations surprenantes ; ce qui, paradoxalement, revient à reniffler certains parfums troublants d'exotisme dans ce qui est le plus proche et le plus commun. De ce moment, a pris forme l'idée d'une littérature dans laquelle la représentation du quotidien joue un rôle privilégié, et devient un thème à part entière, ce qui définit, à la fois sur le plan du contenu et sur celui de la forme, une orientation littéraire axée sur la production d'effets de réalité : d'où l'appellation générale de “réalisme” dont on a pris l'habitude de se servir pour identifier ce courant qui, à une certaine époque, et aujourd'hui encore, alors même que s'est produite la révolution de l'écriture pure, détient dans le champ littéraire une position importante, voire même dominante, au moment où la langue parlée y a fait irruption et est devenue, à côté de celles de la langue écrite, l'une de ses formes normales d'expression.

Dans ces conditions, l'effort en vue de réfléchir la vie quotidienne, inséparable de la volonté de comprendre sur quelles bases celle-ci est devenue un véritable objet de pensée, et non seulement un motif d'amusement ou de curiosité, voire de préoccupation passagère, ne peut guère se passer des secours de la littérature, ou du moins d'un certain type de littérature, qui, à la fois, fournit à cet effort une précieuse documentation, le conforte dans son élan, et, éventuellement, lui offre, sous forme d'esquisses plus ou moins dégrossies, des schèmes de réflexion particulièrement suggestifs. C'est ayant cela en tête que Freud, par exemple, lorsqu'il entreprend ce qu'il appelle une psychopathologie de la vie quotidienne, ne cesse de se référer à des exemples et à des analyses empruntés à des ouvrages de fiction qui ont défriché ce terrain avec une clairvoyance qui lui paraît exemplaire : il intègre directement ces exemples et analyses à son propre travail d'élaboration théorique en se contentant de leur apporter de légères transformations qui n'en modifient pas la teneur sur le fond ; c'est-à-dire qu'il crédite la littérature d'en savoir déjà fort long, au sens propre du terme “savoir”, sur le quotidien de la vie, suffisamment en tous cas pour qu'on se mette à son écoute en vue d'en tirer une conception digne d'intérêt, sous réserve d'être précisée et replacée dans un contexte élargi.

Ceci amène à se demander ce que c'est qu'écrire le quotidien, en faisant tenir ensemble par des moyens appropriés, au nombre desquels le style, les éléments dispersés, les éclats de vie, qui sont la forme immédiate sous laquelle sa matière première peut être recueillie : écrire, c'est en premier lieu l'art de construire des phrases, en choisissant ses mots et en exploitant toutes les possibilités de la syntaxe, éventuellement en en bousculant les règles ou en en inventant de nouvelles, de manière à faire rentrer dans le cadre ainsi élaboré des éléments pris dans la réalité, dont la réunion fait sens, et éventuellement suscite une pluralité de sens qui peuvent converger, coexister ou entrer en conflit.

Lorsque la littérature se saisit avec ses forces propres du quotidien, qu'en fait-elle ? Quel genre d'accès la littérature réserve-t-elle au quotidien, et que peut-elle nous apprendre sur lui ? En d'autres termes, en quoi enrichit-elle, ou gauchit-elle, le concept du quotidien que nous pouvons former par la voie courante de l'observation appuyée sur le sens commun, ou par celle plus élaborée, et en principe objective, qu'offrent les sciences humaines ? Y a-t-il un concept ou une mise en forme proprement littéraire du quotidien qui en effectue la réflexion ? Quels en sont les présupposés ? Et

en quoi ce concept et cette mise en forme peuvent-ils nous intéresser ? Quels enseignements pouvons-nous en tirer pour une réflexion philosophique au sujet de la vie quotidienne ?

À vrai dire, plutôt que d'une écriture du quotidien, c'est d'écritures du quotidien, au pluriel, qu'il faudrait parler. C'est ce qui ressort des analyses menées dans l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Mimésis - La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (*Mimesis - Das gestellte Wirklichkeit in der abendländische Litteratur*), paru à Berne en 1946, et dont la traduction française par C. Heim a été pour la première fois publiée en 1968 (réédition dans la série Gallimard/Tel, 1977). Dans ce livre monumental, composé durant son exil forcé en Turquie où le régime kémalien lui avait confié la charge de réorganiser les études universitaires, le philologue allemand Auerbach a entrepris de recenser et de comparer les différentes manières de représenter la réalité mises en oeuvre à travers l'ensemble de l'histoire de la littérature occidentale, d'Homère à Virginia Woolf, en passant, entre autres, par Dante, Molière et Stendhal, et ceci à partir d'explications de textes empruntés à des oeuvres qui se sont notablement confrontées à ce problème globalement désigné sous l'appellation de "mimésis", ou imitation de la réalité. L'une des conclusions qui se dégagent de cette comparaison est que, en réponse au "défi", ce mot revient à plusieurs reprises sous la plume d'Auerbach, que constitue la nécessité d'appliquer à la réalité un traitement représentatif ou mimétique, et tout simplement d'en parler ou plutôt d'en rendre compte et d'en restituer la présence par les moyens de l'écriture, les principales étapes recensées dans les vingt chapitre du livre de l'histoire de la littérature occidentale vue sous cet angle ont donné lieu à l'élaboration de différents "mondes formels" (l'expression "monde formel" apparaît à la p. 16 de *Mimésis*), résultant de la mise en oeuvre des styles représentationnels successivement apparus au cours d'une évolution qu'Auerbach se propose de ramener à un certains nombre de caractères structurels. Autrement dit, pour en revenir au point qui nous intéresse, la littérature, au cours de son histoire, aurait donné lieu à différents types formels de représentation ou écritures du quotidien impossibles à ramener à un modèle unique applicable indifféremment à tous ces systèmes, qui sont autant de réponses variées à un même problème. Ce qui pose bien sûr la question de savoir si, réellement, ce problème est resté inchangé, comme semble le penser Auerbach, à qui on a pu reprocher d'utiliser la notion de *mimésis* comme une étiquette commode dont il se garde d'examiner le contenu, donc sans se demander si le mot "réalité" garde le même sens lorsqu'il s'applique aux objets appréhendés par le moyen des différentes formes mimétiques : lorsqu'Auerbach justifie son propos à partir de l'intention de caractériser les diverses manières dont les écrivains "répondent au défi de la réalité", on ne peut manquer de se dire que cette référence à "la réalité" manque de clarté et de précision, ce qui conduit à se demander de quelle réalité au juste il s'agit, et à quel niveau de détermination elle est appréhendée dans le cadre des différents mondes formels qui permettent de la restituer.

Suivant le principe de différenciation des mondes formels, le premier chapitre de *Mimésis*, intitulé "La cicatrice d'Ulysse", met en évidence une première opposition entre deux "styles de représentation littéraire de la réalité dans la culture européenne", opposition résumée dans la conclusion du chapitre à travers ces traits formels :

"Les deux styles constituent, par leur antinomie, des types fondamentaux : l'un décrit les événements en les extériorisant, les éclaire également, les enchaîne sans discontinuité ; c'est une expression libre et complète, sans ambiguïté, qui place tous les phénomènes au premier plan et ne laisse que peu de place au développement historique et humain ; - l'autre met en valeur certains éléments pour en laisser d'autres dans l'ombre ; c'est un style abrupt, qui suggère l'inexprimé, l'arrière-plan, la complexité, qui appelle l'interprétation, qui prétend exprimer l'histoire universelle, qui met l'accent sur le devenir historique et en approfondit l'énigme." (p. 33-34)

Pour dégager cette opposition, qui n'est pas sans faire penser à celle du classique et du baroque chez Wölfflin, dans la mesure où elle obéit à la même logique structurelle appuyée sur la mise en évidence de corrélations diacritiques (clarté/obscurité, surface/profondeur, continu/discontinu, etc.), Auerbach s'appuie, d'une part sur le passage du chant XIX de l'*Odyssee*, où est relaté l'épisode de la reconnaissance d'Ulysse par sa nourrice Eurycle à l'occasion du rituel bain de pieds commandé par Pénélope pour accueillir le vagabond étranger dont l'identité véritable n'a encore été percée par personne, épisode dans lequel il voit une occurrence exemplaire du style

“clair”, où tout est dit, tout est montré, sans arrière-plans, et si on peut dire sans états d’âme ; et, d’autre part, sur le chapitre XXII de la *Genèse* où est raconté le sacrifice d’Isaac par Abraham, dans un style au contraire lacunaire, rompu, évocatoire, où l’essentiel, l’interpellation d’Abraham par une voix venue d’ailleurs qui est celle de Jéhovah, se dérobe à une saisie directe, d’où la nécessité d’une interprétation pour qu’en soient révélées les profondeurs cachées, qui ne sont pas montrées, mais seulement suggérées par le récit.

Le rapprochement de ces deux textes narratifs antiques fait donc apparaître, selon Auerbach, le fort contraste stylistique entre deux manières de représenter la réalité, l’une horizontale, qui enchaîne en surface tous les éléments de la représentation sur un unique plan où ils sont uniformément éclairés, au présent, à plat, en l’absence de la tension provoquée par un devenir temporel ; l’autre verticale, qui décale différents plans de réalité, et, à partir de ce décalage, suggère l’urgence d’un développement orienté, c’est-à-dire d’une histoire véritable, où l’état présent ne se suffit pas à lui-même, mais plonge ses racines dans le passé et est tiré vers un avenir providentiel, ce qui lui confère une essentielle instabilité et le nimbe de mystère. On serait presque tenté, en utilisant des catégories qui ne sont pas celles d’Auerbach, de parler à ce propos d’un style de l’immanence et de la présence, propre à la conception polythéiste du divin, et d’un style de la transcendance et de l’absence, d’inspiration monothéiste, radicalement alternatif du précédent.

Ce qui nous intéresse ici, c’est la conséquence qu’Auerbach tire de cette analyse pour ce qui concerne la manière de faire place dans le récit à la relation du quotidien. Chez Homère, le quotidien est présent, mais selon les modalités propres au style clair, c’est-à-dire bien à sa place dans le cadre de l’évocation de la scène domestique, dont on ne voit pas comment elle pourrait faire l’économie de ce genre de détails : en anticipation de la théorie de la distinction des genres qui ne sera expressément formulée que plus tard, le récit du lavement de pieds fait succéder les éléments de représentation relevant du genre bas, peut-être serait-il mieux venu de dire modeste, qui sont généralement rapportés à des personnages d’humble extraction, esclaves ou domestiques, et d’autres qui relèvent au contraire du genre noble, et caractérisent en propre les héroïques protagonistes de l’action principale, sans les mélanger, et en conservant la distinction entre les ordres de dignité incomparables auxquels ils se rapportent. Il n’en va pas de même dans le texte de l’Ancien Testament, où il y a au contraire va-et-vient constant entre le haut et le bas, le noble et l’indigne, ce qui est la condition pour que le récit soit porteur d’un message à la fois salvateur et menaçant, délivré au nom d’un Dieu caché, message complètement absent chez Homère :

“Dans les narrations de l’Ancien Testament, la paix de la vie quotidienne au foyer est continuellement minée par la jalousie de l’élection et la promesse de la bénédiction, d’où naissent des situations complexes qui seraient incompréhensibles à des héros d’Homère. Il faut à ceux-ci une raison manifeste, clairement exprimable pour que surgisse un conflit, et ils résolvent ce conflit en joutes ouvertes, tandis que chez ceux-là la jalousie jamais éteinte, l’imbrication de l’économique et du spirituel, de la bénédiction paternelle et de la bénédiction divine, saturent de conflits virtuels la vie quotidienne et en arrivent souvent à l’empoisonner. Ici l’action sublime de Dieu intervient si profondément dans la réalité journalière que les deux domaines du sublime et du quotidien ne sont pas seulement effectivement indivis, mais foncièrement indivisibles.” (p. 33)

On pourrait sans doute objecter à Auerbach que les passages de l’*Odyssée* et de la *Bible* sur lesquels il appuie son analyse se prêtent à de telles conclusions simplificatrices, et que peut-être la lecture d’autres passages de ces mêmes oeuvres permettrait d’aboutir à des conclusions fort différentes voire contradictoires, ce qui permettrait de restituer à ces oeuvres une complexité qu’il semble ignorer systématiquement en la rabattant sur la dualité élémentaire des styles horizontal et vertical, en tout alternatifs l’un de l’autre : peut-être parviendrait-on à montrer qu’il y a aussi de la profondeur chez Homère et de la clarté dans les écrits testamentaires. Mais s’arrêter à cette objection serait passer à côté de ce qui est pour Auerbach l’essentiel, à savoir, non pas proposer une interprétation globale de ces oeuvres prises dans leur ensemble, en tant qu’elles seraient les témoins d’un moment unique de l’histoire de la littérature, mais dégager, à partir de l’étude d’extraits prélevés en elles, et bien sûr soigneusement choisis en vue des besoins de la démonstration, une opposition structurelle entre deux manières générales de représenter la réalité caractérisées par des traits formels, et en quelque sorte intemporels, comme par exemple une certaine façon de construire

les phrases et de les relier entre elles, sous forme d'une articulation directement logique, hypotaxique, comme c'est le cas chez Homère, où au contraire en exploitant des effets elliptiques de confusion et de rupture, parataxiques, comme c'est le cas dans le texte biblique.

Et, c'est ce qui doit ici retenir particulièrement notre attention, cette opposition structurelle entre deux styles ou manières de représenter la réalité permet aussi de mettre en évidence deux façons d'écrire le quotidien : l'une qui lui réserve son caractère commun, ordinaire, impossible à confondre avec la dimension héroïque des hautes actions accomplies par de grands personnages avec lesquelles il cohabite en leur étant simplement juxtaposé, dans le cadre d'un monde strictement ordonné et hiérarchisé, ce qui est la clé de sa stabilité, l'autre qui au contraire ménage la possibilité d'un passage permanent et d'un échange entre le haut et le bas, et qui fait apparaître le quotidien comme plombé par un espoir ou une menace de sublimité qui le creuse d'une profondeur insoupçonnée, et le fait apparaître comme le lieu d'un insondable mystère, en creux et non à plat, selon la logique propre, non au style horizontal, mais au style vertical.

Il serait bien sûr inapproprié, anachronique, d'évaluer les formes archaïques de narration qui se trouvent chez Homère ou dans la Bible à la lumière d'une notion récente, et dont les contours sont d'ailleurs difficiles à préciser, comme celle de "réalisme". Si, cependant, on s'engage dans une telle tentative de manière purement hypothétique, à titre d'essai, pour voir, on serait à première vue tenté de trouver Homère plus "réaliste" que le rédacteur de la *Genèse*, dans la mesure où, dans son texte, sont inclus des éléments repris tels quels à la vie quotidienne de laquelle ils paraissent sortis directement. Le récit du bain de pieds donné à Ulysse par Euryclée commence par cette notation, qui, à l'aide de détails concrets, colore l'épisode de naturel et de simplicité :

"Euryclée s'en fut prendre un chaudron scintillant, y mit beaucoup d'eau froide, puis ajouta l'eau chaude. Ulysse était allé s'asseoir loin du foyer, tournant aussitôt le dos à la leur..."  
(*Odyssée*, chant XIX, v. 387-389, trad. V. Bérard)

Ces indications fournies avec une grande sobriété, ayant manifestement été sélectionnées avec le plus grand soin, aident, comme on dit à "voir" la scène, à en suivre le déroulement concret, en tant qu'elle a lieu dans un monde de part en part terrestre et profane, avec ses récipients ménagers, ses simples gestes de la vie courante tels qu'ils s'effectuent selon un certain ordre dans un environnement domestique dont la réalité paraît immédiatement tangible. Un peu plus loin, l'épisode de la reconnaissance de la cicatrice est relaté de façon analogue :

"Du plat de ses mains, la vieille, en le palpant, reconnut la blessure et laissa retomber le pied dans le chaudron ; le bronze retentit ; le chaudron bascula ; l'eau s'enfuit sur le sol..."  
(id., v. 467-469)

Ces événements, qui sont décrits dans leur détail factuel, donnent lieu, chez ceux qui les vivent, à l'éclosion de sentiments forts, clairement indiqués par la narration : l'émotion d'Euryclée, qui se traduit par la maladresse de son geste, la contrariété d'Ulysse lorsqu'il s'aperçoit que son anonymat a été percé ; mais l'évocation de ces sentiments prend normalement place dans le contexte des mouvements corporels élémentaires dont ils constituent l'accompagnement naturel, et qui sont restitués avec suffisamment de précision pour que le lecteur attentif aie l'impression qu'ils ont lieu directement devant lui : c'est comme si on entendait le son que fait le vase en se renversant. C'est pourquoi il semble aller de soi de qualifier de tels passages de "réalistes". Peut-on en dire autant de la manière dont la *Genèse* raconte le sacrifice d'Isaac ? Après l'injonction de Dieu à Abraham qui, venue de l'au-delà, sert de déclencheur à l'action racontée, le récit se poursuit de la manière suivante :

"Abraham se leva donc avant le jour, prépara son âne, et prit avec lui deux jeunes serviteurs, et Isaac son fils ; et ayant coupé le bois qui devait servir à l'holocauste, il s'en alla au lieu où Dieu lui avait commandé d'aller. Le troisième jour levant les yeux en haut, il vit le lieu de loin. Et il dit à ses serviteurs : Attendez-moi ici avec l'âne ; nous ne ferons qu'aller jusque-là, mon fils et moi, et, après avoir adoré, nous reviendrons aussitôt à vous. Il prit aussi le bois pour l'holocauste, qu'il mit sur son fils Isaac, et pour lui, il portait en ses mains le feu et le couteau. Ils marchaient ainsi deux ensemble..." (*Genèse*, XXII, 3-6, trad. Lemaître de Sacy)

Ici aussi sont fournis un certain nombre de repères pris dans la réalité commune qui permettent de raconter la scène en donnant à celle-ci un contenu de réalité : l'endroit élevé, et éloigné, où doit avoir lieu le sacrifice, les serviteurs qui forment avec Abraham et son fils une petite

caravane, l'âne, le bois, le couteau. Toutefois, remarque Auerbach, ces détails sont présentés avec une économie de moyens qui va bien au-delà de la sobriété du récit homérique, et recèle une portée complètement différente :

“Il serait ici inconcevable de décrire les objets employés, le paysage traversé, les serviteurs et l'âne qui accompagnent Abraham, d'évoquer louangeusement leur origine, leur matière, leur aspect ou leur utilité ; tout cela ne tolère même pas un adjectif ; ce sont des serviteurs, un âne, du bois, un couteau, rien de plus, sans épithète; ces choses ont à servir la fin prescrite par Dieu ; ce qu'elles sont par ailleurs, ce qu'elles furent, ce qu'elles deviendront ne nous est pas révélé.” (*Mimésis*, éd. cit., p. 18)

Le chaudron dont se sert Euryclée pour laver les pieds d'Ulysse est un vrai chaudron; Homère précise qu'il est “scintillant”, indication sans doute fugitive, et quelque peu stéréotypée, mais qui n'en relève pas moins de l'art de la description qui, comme nous l'avons dit, est destinée à faire voir la chose telle qu'elle existe censément dans la réalité, cette réalité, en l'occurrence, étant celle de la cuisine où Euryclée tient rangés ses ustensiles après les avoir bien astiqués. Alors que le couteau dont Abraham va se servir pour sacrifier son fils Isaac, pour l'unique raison que la voix divine le lui a abruptement commandé, n'a pas vraiment une existence réelle : il s'intègre au titre d'un accessoire dématérialisé au déroulement du récit sacré, dans lequel les éléments empruntés à la réalité commune qui servent de support à ce déroulement apparaissent comme de pures entités abstraites, baignées de surnaturel, ce que n'est certainement pas le chaudron d'Euryclée ; ils se présentent doublés d'un arrière-plan symbolique, qui les plonge dans un environnement extraordinaire, excluant toute possibilité de description, et ne laissant place qu'à la pure évocation, qui, par sa nudité même, appelle une interprétation : la scène est vue, non dans la réalité, mais comme en rêve, nimbée de mystère, plongée dans une ombre indécise dont elle tire son effet de suggestion. Les objets et les êtres qui emplissent la scène ne sont réels qu'en première apparence, et le récit est tendu vers la révélation du fait qu'ils sont en réalité porteurs d'une tout autre dimension, non pas profane mais sacrée, au point de vue de laquelle le quotidien n'est que l'ombre portée de formes ou d'intentions secrètes, qui le transcendent, et lui communiquent un parfum troublant, à la fois exaltant et inquiétant, de sublimité. C'est la raison pour laquelle il est extrêmement difficile de parler, à propos du récit biblique, de réalisme : on est d'emblée avec lui dans l'ordre du “ figuratif ”, qui se saisit de tous les éléments empruntés à la simple réalité pour les déporter vers un autre sens qui les dépasse, et les emporte dans un ordre différent de réalité, qui n'est pas celui que nous connaissons immédiatement.

Or, on pourrait avancer que, si Auerbach a écrit *Mimésis*, c'est, non seulement pour nuancer cette appréciation de première vue dont il fournit lui-même tous les justificatifs de base, mais pour en remettre radicalement en cause les attendus : à son point de vue, ce que nous appelons réalisme au sens moderne, et que nous pouvons lire chez des auteurs comme Balzac ou Flaubert, serait finalement plus proche du figurativisme du récit biblique, avec ses percées secrètes vers un ailleurs inconnu, et à la limite inaccessible, que de la simplicité horizontale et claire du récit homérique, où tout est donné simplement à plat et de première vue, sans perspective en profondeur.

Pour mieux comprendre le dessein d'Auerbach, il faut faire intervenir un concept qui traverse *Mimésis* de part en part : celui de “sérieux”, qui servira à élaborer pour finir la thèse du “réalisme sérieux”, tel qu'il se retrouve précisément à son point de vue chez des écrivains dits réalistes comme Balzac ou Flaubert, avec la façon très particulière d'écrire le quotidien qu'ils ont mise au point. L'idée défendue par Auerbach est qu'il est très difficile, et à la limite impossible, de reconnaître aux traces apparentes de réalisme qui peuvent être repérées dans la littérature antique, comme par exemple le passage de l'*Odyssee* où émerge au passage la représentation du chaudron scintillant et sonore d'Euryclée, un caractère “sérieux”, et ceci pour des raisons qui n'ont rien d'accidentel. C'est ce qui distingue absolument le réalisme antique du réalisme moderne :

“Dans la littérature moderne, toute personne, quels que soient son caractère et sa position sociale, tout événement, qu'il appartienne à la légende, à la haute politique, ou à la vie domestique, peut être représenté comme une réalité sérieuse, problématique et tragique, et le plus souvent se trouve effectivement représenté sous cette forme. Mais ceci est complètement impossible dans l'Antiquité.” (*Mimésis*, ad. cit., p. 42)

Cette référence à première vue énigmatique à la catégorie de sérieux (complétée par celles de problématique et de tragique) est développée dans le chapitre suivant de *Mimésis*, intitulé "Fortunata", où sont examinés l'un des passages du *Satiricon* de Pétrone qui se rapporte au festin de Trimalcion, un extrait des *Annales* de Tacite, où est relatée la révolte, à l'annonce de la mort d'Auguste, des légions romaines stationnées en Germanie, et enfin le récit du reniement de Pierre dans l'Évangile selon Marc.

À une première lecture du texte de Pétrone, qui donne une représentation hallucinée et grotesque, fellinienne avant l'heure, du monde de parvenus dont le couple formé par Trimalcion et son épouse surnommée Fortunata sont le centre, on est enclin, comme dans le cas du récit de lavement de pieds d'Ulysse, et même encore davantage, à faire rentrer cette relation sous la catégorie du réalisme, tant sont nombreux les détails concrets, parfois répugnants, qui donnent à la scène son poids écrasant de présence directe, simultanément irrécusable et accablante. Dans le passage choisi par Auerbach, celui-ci repère même l'utilisation d'un procédé représentatif extrêmement sophistiqué, abondamment exploité depuis dans la littérature moderne, et dont Pétrone pourrait être l'inventeur. Ce procédé est celui de la relation en perspective, donc subjective, puisqu'elle est rapportée à un point de vue particulier, qui finit paradoxalement par produire un effet impersonnel d'objectivité, dans la mesure où elle apporte une vue en coupe ayant valeur de témoignage irrécusable sur la réalité évoquée par ce type de narration à la première personne, qui la fait rentrer sous la catégorie de "chose vue", il faudrait plutôt dire de "chose entendue". Pour donner à voir le monde de Trimalcion et de la foule de comparses et de parasites qui s'agitent autour de lui, Pétrone donne en effet la parole à l'un des membres de ce groupe, qui, dans le langage typé ou le jargon caractéristique de celui-ci, fournit directement, sous la forme d'une confidence de table lancée en aparté au passage, une représentation au premier degré de ce milieu très particulier sur lequel l'auteur du livre, Pétrone, porte un regard à la fois amusé et dégoûté : comme sortie des lèvres, on saisit au vol la réalité d'un monde social, dont l'état d'esprit est aussitôt épinglé à travers la parole de l'un des siens qui le trahit, sans que soit requise l'intervention d'un tiers pour en délivrer le sens, qui s'étale au grand jour sans retenue. Le lecteur de ce passage du *Satiricon* se trouve dans la situation même d'Encolpe, l'un des principaux protagonistes de l'histoire, recevant inopinément du voisin de table que l'organisation improvisée du festin lui a donné cette révélation édifiante en forme de ragot; cette révélation le fait plonger, et nous avec lui, dans une réalité nauséuse qui apparaît ainsi comme étant regardée à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, ce qui est un comble de l'art narratif. De façon comparable, Tacite, pour faire saisir l'ambiance du camp romain agité par d'obscures émotions et prêt à se soulever, fait personnellement s'exprimer, au discours indirect cette fois, - on croirait lire, à ceci près que ni la langue ni le style ne sont les mêmes, une page de Zola -, le meneur de la sédition, un certain Percennius, dont les propos passés à la moulinette de l'historien fournissent, sans que soit requise l'intervention d'un intermédiaire, un irremplaçable témoignage, rendu au nom même de l'un des principaux acteurs de la scène, ce qui, au point de vue de Tacite, doit suffire pour édifier le lecteur sur les motivations, à ses yeux totalement injustifiées et aberrantes, qui ont dirigé ce mouvement spontané de révolte, manifestation insupportable de désordre, atteinte indéfendable à l'ordre établi, qui témoigne en première ligne des incertitudes propres à une période historique troublée. Dans les deux cas, une certaine réalité, celle d'un groupe social, se trouve présentée dans le récit à travers une parole issue de lui, énoncée à cru, ce qui en garantit la véracité et l'authenticité, parole qui, incorporée au récit, donne à voir ou plutôt à entendre son objet tel quel, de la manière la plus réaliste qui soit, serait-on tenté de conclure en conséquence. On est ici immergé en plein dans le quotidien ordinaire des parvenus et des hommes de troupe ; ce quotidien est happé à même ses façons de parler, ses manières de dire caractéristiques ; celles-ci en fournissent un instantané éloquent, mieux que ne pourrait le faire aucun discours descriptif ou explicatif tenu à son propos qui porterait sur lui un regard distancié, plus ou moins désengagé. Se mettre à l'écoute du réel tel qu'il parle lui-même de lui-même, n'est-ce pas le comble du réalisme ?

Mais, c'est là qu'Auerbach veut en venir, si véreuse et authentique soit-elle en première apparence, cette restitution apparemment réaliste de la réalité est tout sauf "sérieuse". En effet, Pétrone aussi bien que Tacite, tout en donnant l'impression, par des moyens stylistiques appropriés,

de serrer au plus près la réalité à laquelle se rapporte leur narration, puisqu'ils la laissent s'exprimer en s'effaçant eux-mêmes de cette expression et en s'abstenant de la rapporter à un point de vue qui lui serait étranger, parviennent néanmoins à la mettre à distance, et en quelque sorte à la reléguer dans la marge, tout simplement parce que, en exploitant cette manifestation directe, ils ont pour unique objectif de provoquer une réaction négative de rejet à son égard, ce qui amène à porter sur elle une condamnation à la fois esthétique et morale, et empêche littéralement de la prendre au sérieux. Le discours du voisin de table d'Encolpe, tel qu'il est littéralement repris dans le roman de Pétrone, et celui de Percennius, tel qu'il est reconstitué de manière rhétorique par Tacite, ne sont pas seulement des discours "vrais", pris sur le vif, rapportés tels qu'ils ont pu être entendus sur le moment et enregistrés par un assistant; mais ils sont également connotés, sans que cela ait besoin d'être dit, comme appartenant à un genre, ou se rapportant à un niveau de réalité, immédiatement approprié à la grossièreté et à la brutalité de la mentalité sur laquelle ils fournissent un précieux aperçu : ce genre est le genre bas, que sa bassesse destine à une parole définitivement vulgaire, servile, et sans gloire, tant dans sa forme que dans son contenu.

Pour comprendre ce que c'est que le genre bas, il faut se reporter au chapitre 2 de la *Poétique* d'Aristote, où est fixée la doctrine des genres et de leur distinction :

"Puisque ceux qui imitent imitent des personnages en action qui sont forcément ou nobles ou bas (les caractères se ramènent en effet presque toujours à ces deux seules catégories, puisque, pour tout le monde, ce sont le vice ou la vertu qui font la différence), c'est-à-dire soit meilleurs soit pires que nous, soit semblables, ... il est évident que chacune des imitations en question comportera également ces différences et sera autre parce qu'elle imitera des objets autres sous le rapport qui vient d'être indiqué... C'est sur cette même différence que repose la distinction de la tragédie et de la comédie : l'une cherche à imiter des personnages pires, l'autre de meilleurs que ceux de maintenant."

L'objectif d'Aristote dans tous les premiers chapitres de la *Poétique* est d'établir une classification entre les différentes modalités de la pratique mimétique, base de tous les arts représentatifs. La classification ici proposée s'appuie sur la différence passant entre les objets de la représentation mimétique, différence sur laquelle doivent s'aligner les formes de cette représentation, sous peine d'ôter à celle-ci son caractère authentique de représentation. Les objets assignés à la représentation sont des comportements humains, eux-mêmes déterminés par des "caractères", qui se répartissent sur une échelle de valeurs dont les pôles extrêmes sont la bassesse et la noblesse, le premier correspondant à des comportements vicieux, le second à des comportements vertueux.

Avant d'aller plus loin, il faut s'arrêter sur cette notion de "caractère" (*éthos*), qui, dans l'esprit d'Aristote, désigne une disposition à la fois morale et sociale, davantage encore que psychologique, au sens où la psychologie fixe son intérêt sur des différences individuelles particulières : le comportement vertueux est généralement, ou génériquement, le fait de personnes nobles, auxquelles leur position dans l'ordre social assigne une destinée héroïque, le comportement vicieux étant au contraire le fait de gens de basse extraction, dont on ne peut raisonnablement attendre aucune action élevée, car ceci est réservé à de grands personnages, auxquels leur dignité naturelle promet une vie hors norme, dont l'excellence peut d'ailleurs coïncider avec l'accomplissement de très grands forfaits, ce qui ne retire rien à leur caractère vertueux, pour autant que ces forfaits maintiennent, en raison de leur exceptionnalité, le caractère de grandeur et de puissance attaché aux personnes qui les accomplissent. Par vice, il ne faut donc pas entendre un manquement occasionnel à des impératifs moraux, manquement imputable à une décision prise en conscience sur le moment par un individu précis personnellement engagé dans cette décision, mais une déficience constitutionnelle, donc permanente, naturellement et socialement conditionnée, et qui détermine à l'avance les actes accomplis par les personnes marquées par cette déficience, tant celle-ci leur colle à la peau dès leur naissance.

Résumons : la représentation mimétique a affaire à des objets ou des êtres qui se répartissent entre deux pôles d'excellence et d'abaissement, et il faut, pour être correcte, qu'elle adapte ses moyens et ses réalisations à la nature propre de ces objets et de ces êtres, et qu'elle respecte leur rapport hiérarchique mesuré en termes de valeur, c'est-à-dire qu'il faut que des réalités

basses soient représentées au niveau qui est le leur, d'une manière qui fasse ressortir leur constitutive absence d'élévation, au lieu de chercher à la masquer ou à la faire oublier, alors que les réalités nobles doivent, elles, de façon nettement tranchée, être représentées de manière conforme à leur nature, dans un esprit de grandeur qui en magnifie les splendides manifestations.

C'est à partir de ce critère qu'Aristote justifie pour finir la distinction des deux genres de la représentation théâtrale : la comédie fait rire des actions basses accomplies par des gens grossiers, définitivement inaptes à être admirés, et la tragédie, au contraire, exalte, et éventuellement fait trembler, par l'évocation de héros qui sont par définition incapables d'actes et de comportements vulgaires, portant la marque de la banalité ; c'est pourquoi, très factuellement, la comédie sera centrée sur la représentation des gestes et des comportements d'esclaves et de parvenus, pris sur le vif, donc montrés dans les lieux très communs et ordinaires où ils végètent normalement, alors que la tragédie montrera des actions dont les protagonistes sont des rois et des reines et les personnes de leur entourage direct, actions se déroulant dans des palais prestigieux. C'est en application de cette règle, et même en renchérissant sur elle, que, au XVIIe siècle, Racine fera de l'histoire de ses plaideurs une comédie, et de celle de Bérénice, qui n'est pas cependant sans présenter des aspects qui pourraient prêter à rire ou du moins à sourire, une tragédie, en respectant à la lettre le cloisonnement entre ces deux genres qui mettent en scène des types de personnes que sépare nettement leur statut social, des gens de peu et des personnes de haut rang, dont les privilèges ne doivent en aucun cas être remis en cause, et qui ne peuvent donner ses objets au même type de représentation mimétique.

Il faut comprendre que, davantage encore que morale et sociale, cette hiérarchie est cosmique : elle reflète l'ordre qui, en principe, donc sauf accident, doit prévaloir dans un monde où les choses et les êtres ont leur place assignée, ce qui est la garantie de sa stabilité. Sans doute, cet ordre est exposé en permanence à être dérangé, en particulier par les initiatives malencontreuses et malignes d'individus qui en ignorent volontairement ou non la nécessité : mais ces perturbations, qui présentent un caractère scandaleux, ne peuvent se réclamer d'aucune justification positive, et elles ne doivent en conséquence être caractérisées que par défaut, comme les manifestations d'un insupportable désordre, ou négation de l'ordre naturel des choses, dont le risque doit être par tous les moyens conjuré. Remettre en cause la hiérarchie du haut et du bas, c'est littéralement mettre le monde sens dessus dessous, l'exposer à une instabilité dont ne peuvent résulter que les pires maux.

C'est pourquoi, pour en revenir au problème qui nous occupe, la représentation du quotidien est d'emblée disqualifiée, ou, au mieux, reléguée sous la rubrique du pittoresque, ce qui empêche de lui consacrer une attention durable :

“Tout ce qui est vulgairement réaliste, le quotidien tout entier, ne supporte qu'une représentation comique ; on n'en doit pas approfondir les problèmes virtuels. Un tel principe fixe d'étroites limites au réalisme, et on peut dire, en prenant le mot réalisme en un sens plus strict, qu'il ôtait à la littérature toute possibilité de prendre au sérieux les métiers et les états de la vie quotidienne - commerçants, artisans, paysans, esclaves -, le décor de la vie quotidienne - maison, atelier, boutique, champ -, les circonstances de la vie quotidienne - mariage, naissance d'un enfant, travail, nourriture -, bref toute possibilité de prendre au sérieux le peuple et la vie du peuple.” (*Mimésis*, éd. cit., p. 42)

“Ceci est intimement lié à la conception générale qui se manifeste dans la séparation des styles, laquelle distingue ce qui est tragique et problématique de ce qui est réaliste ; cette conception repose sur l'horreur aristocratique du devenir qui se réalise dans les profondeurs, devenir qui est ressenti aussi bien comme vulgaire que comme anarchique et orgiaque.” (id., p. 44)

En conséquence de cette condamnation de principe, toute allusion au quotidien doit rester cantonnée dans les arrières-cuisines ou les arrières-cours où évoluent esclaves et domestiques qui y cohabitent avec la soldatesque révoltée : celles-ci sont leur lieu naturel, auquel ils ne peuvent être soustraits qu'arbitrairement, et, si cela se produit, de manière très provisoire. Le monde de fêtards prétentieux et vains qui entourent Trimalcion est justement rempli de gens qui ont misé sur l'instabilité de la fortune, ce qui leur a provisoirement réussi, en leur permettant d'accumuler des richesses insensées, que le vent peut emporter comme il les a apportées, ce qui les renverra à leur ordure dont ils n'auraient jamais dû sortir, et dont ils portent sur eux la marque indélébile : c'est



pourquoi le luxe dont s'entoure Trimalcion, qui est parfaitement factice, reste de part en part marqué par la vulgarité des origines de son détenteur, qui le stigmatise à jamais. De ce point de vue, le roman de Pétrone a une valeur critique de protestation : son pseudo-réalisme, qui se situe aux antipodes de la neutralité, est orienté, inspiré par le mépris, et même peut-on aller jusqu'à dire par un mépris de classe, celui des aristocrates authentiques qui refusent d'être confondus avec une valetaille de déclassés dont les ambitions déchaînées constituent pour leur caste une inquiétante menace ; si, comme nous l'avons vu, Pétrone donne directement la parole à une certaine réalité, c'est pour la laisser faire d'elle-même l'aveu de son inanité, de son caractère sordide, qui sur le champ la disqualifient. C'est pourquoi le monde de Trimalcion est, conformément à son essence, voué à la dérision, ce qui apparie nécessairement sa représentation au genre comique. Le comique en moins, il en va de même de la restitution donnée par Tacite des troubles effarants dont les armées romaines sont le siège en un moment de particulière incertitude politique : le discours de Percennius, le meneur de la révolte, traduit cet état de trouble tel qu'il est vécu par des soldats désemparés, à l'esprit particulièrement frustré, qui offrent une proie facile à une grossière propagande de désordre à laquelle ils ne sont pas préparés à résister ; et, en même temps, au point de vue de Tacite, ce discours donne immédiatement à comprendre que les raisons avancées pour déclencher un tel mouvement ne sont que des prétextes, et que sa vraie raison se trouve dans le déchaînement brutal d'une violence aveugle qui a pour unique objectif de semer la zizanie et la discorde ; ce discours pris sur le vif, sur le mode du reportage direct, qui suffit à dénoncer son auteur comme un vulgaire semeur de merde, est ainsi à lui même son propre démenti, et si la scène rapportée par Tacite ne sombre pas, comme chez Pétrone, dans la dérision comique, c'est parce que, dans le récit qu'il en donne, le responsable de cette agitation malsaine se voit opposer une résistance inébranlable de la part du commandant légitime des légions romaines, un certain Junius Blesius, qui, contre vents et marées, tient bon, et sauve la mise au régime impérial, auquel cette ébauche de sédition n'aura pu porter durablement atteinte en raison de la solidité de la hiérarchie militaire qu'il a su mettre en place, ce qu'il fallait démontrer. Tacite est réaliste lorsqu'il fait parler Percennius, mais son réalisme est accompagné implicitement d'un déni de sérieux sans appel à l'encontre de cette parole, qui, livrée à vif et à nu, apparaît pour ce qu'elle est, vide de sens, privée de légitimité, et vouée à l'échec, comme la suite des événements se chargera d'elle-même de le prouver.

Si le réalisme de Pétrone ou de Tacite n'est pas "sérieux", ce n'est donc pas seulement parce qu'il développe une vision comique des choses, au sens où comique serait synonyme de drôle : car ni Trimalcion ni Percennius ne sont des gens vraiment rigolos, et leur sinistre évocation ferait plutôt frissonner. Leur dimension comique, qui les fait relever du genre bas, tient plutôt au caractère factice de leurs démarches, qui n'ont aucune raison d'être valable, aucune justification crédible, mais sont absolument indéfendables, comme nulles et non avenues. Derrière Trimalcion et ses bouffonneries, derrière Percennius et ses provocations, il n'y a rien de consistant, rien de solide, et certainement rien de noble, mais du vent, et le vide : aucune force réelle ne les soutient dont ils seraient les représentants légitimes, et par là même aussi les annonciateurs d'un avenir dont les réalisations pourraient être reconnues comme durables. C'est pourquoi Pétrone et Tacite se contentent de les montrer, en leur laissant l'entière initiative de s'exprimer par leur propre parole, mais ne cherchent absolument pas à les expliquer, c'est-à-dire qu'ils ne cherchent pas du tout à s'interroger sur les causes réelles qui les font exister, et qui pourraient restituer à leur abusive présence une sorte de nécessité : car leur existence, qui n'est que factuelle, accidentelle, est, en profondeur, privée de réalité, c'est-à-dire de dignité, et c'est pourquoi elle ne peut être représentée qu'en creux, sur le mode du dénigrement, et non en plein, c'est-à-dire sérieusement, ce qui reviendrait à lui reconnaître la dimension positive de réalité qui, justement, lui fait défaut. Le monde de l'expérience quotidienne, les écrivains de l'Antiquité classique le regardent de haut, en ce double sens qu'ils portent sur lui une vue surplombante, qui l'embrasse pour mieux l'étouffer, et qu'ils ont à son égard le plus parfait dédain, comme c'est normal de la part de gens cultivés et raffinés que sa vulgarité écoëure.

Alors, que pourrait être une représentation "sérieuse" de la réalité ? Auerbach en trouve précisément une occurrence exemplaire dans le troisième récit qu'il confronte au deux précédents

dont il est pratiquement contemporain, mais qui relève d'un monde formel complètement différent, en rupture avec le précédent : celui du reniement de Pierre. Le scénario de ce récit est simple : Jésus, suspecté d'atteinte à l'ordre public, a été arrêté ; seul de ses disciples, Pierre, dans le but de s'informer, s'est risqué à le suivre de loin jusque dans la cour du palais où il est enfermé avant d'être interrogé, ce qu'il a fait en prenant toutes sortes de précautions en vue de camoufler sa présence :

“Cependant Pierre étant en bas dans la cour, une des servantes du grand prêtre y vint. Et l'ayant vu qui se chauffait, après l'avoir considéré, elle lui dit : Vous étiez aussi avec Jésus de Nazareth. Mais lui le nia, en disant : Je ne le connais point, et je ne sais ce que vous dites. Et étant sorti dehors dans le vestibule, le coq chanta. Et une servante, l'ayant encore vu, commença à dire à ceux qui étaient présents : Celui-ci est de ces gens-là. Mais il le nia pour la deuxième fois. Et, peu de temps après, ceux qui étaient présents dirent encore à Pierre : Assurément vous êtes de ces gens-là, car vous êtes de Galilée. Il se mit alors à faire des serments exécrables, et à dire en jurant : Je ne connais point cet homme-là dont vous me parlez. Aussitôt le coq chanta pour la seconde fois. Et Pierre se ressouvint de la parole que Jésus lui avait dite : Avant que le coq ait chanté deux fois, vous me renoncerez trois fois ; et il se mit à pleurer.” (*Evangile selon Marc*, chap. 14, trad. Lemaître de Sacy)

Qu'est-ce qui donne à cette scène, que la sobriété de sa relation rend d'autant plus impressionnante, un caractère réaliste ? C'est le fait qu'elle est privée de tout caractère héroïque, ce qui, à première vue, la rejette dans les limbes du genre bas, en contradiction manifeste cependant avec sa dimension irrécusablement poignante. Au départ, les événements se succèdent de la manière la plus banale en apparence, et on en suit le déroulement en gardant le regard fixé sur leur détail, qui n'a rien d'extraordinaire : un agitateur d'idées doublé d'un faiseur de miracles a été interpellé, l'un de ses fidèles le suit à distance en cherchant à ne pas se faire remarquer, ce qui le conduit jusque dans une cour où passent des servantes qui, une seule tout d'abord, puis une seconde, et finalement une foule rassemblée, le dénoncent ; il se défend, d'abord calmement, puis, s'énervant, se laisse aller à crier, pendant que le coq chante, une fois, puis deux fois ; alors il se rappelle la prédiction que Jésus lui avait faite quelques heures auparavant : “Je vous le dis en vérité que vous-même aujourd'hui, avant que le coq ait chanté deux fois, vous me renoncerez trois fois”, ce que Pierre sur le moment avait refusé d'admettre : “Quand il me faudrait mourir avec vous, je ne vous renoncerais point” ; se rendant compte que la prédiction est réalisée, il est profondément perturbé et, accablé, fond en larmes.

D'où ce récit tire-t-il son puissant intérêt ? Tout d'abord du fait qu'il met en évidence l'ambiguïté du comportement de celui qui en est le principal protagoniste, on ne saurait dire le héros puisqu'il y fait figure, justement, d'anti-héros. Pierre est le seul des disciples à n'avoir pas complètement lâché Jésus lorsque la force publique s'est emparé de lui : en le suivant, il a manifesté un certain courage, conforme à l'engagement qu'il a pris solennellement de ne jamais “renoncer” Jésus ; mais son courage a des limites : quand il se voit à son tour menacé d'être poursuivi, il cède à la panique, et il fait ce que justement il avait dit qu'il ne ferait jamais ; et, quand il s'en rend compte, confusément, dans le clair obscur d'un état de demi-conscience, comme pourrait le faire un personnage de Dostoïevski, il se met à s'apitoyer sur lui-même, dont l'enchaînement des circonstances et sa fragilité personnelle ont fait un renégat, qui, contre sa première volonté, a rompu le pacte de fidélité qui le liait à Jésus. Ceci fait de Pierre une authentique figure tragique, mais en un sens complètement différent de celui où la littérature antique conçoit et montre le tragique :

“Une figure tragique d'une telle origine, un héros si faible, mais qui puise sa plus grande force dans sa faiblesse même, un tel va-et-vient de pendule est incompatible avec le style élevé de la littérature classique gréco-romaine.” (*Mimésis*, éd. cit., p. 53)

Pascal dirait de Pierre, vu à la lumière de cet épisode, qu'il est au rouet de la grandeur et de la misère humaine, tiraillé entre des forces de sens contraire qui, littéralement, le crucifient. De ce point de vue, la logique du récit effectue un perpétuel va-et-vient entre le haut et le bas et le bas et le haut, dont il tire l'essentiel de son efficacité et de sa signification, ce qui oblige à lui accorder un maximum d'attention sérieuse : l'histoire vécue par Pierre est sanctifiée au cœur même de son abjection, qui témoigne dramatiquement pour toute la condition humaine, avec sa constitutionnelle faiblesse qui contrecarre ses aspirations à la grandeur.

L'ambiguïté qui vient d'être signalée ne marque pas seulement l'attitude et l'état d'esprit de Pierre, mais elle s'étend à l'ensemble de la scène, qui paraît se dérouler à la fois sur terre et dans le ciel. Sur terre, on y est bien, et on peut dire qu'on la racle à même le sol, dans ce fond de cour où passent des servantes et des badauds animés par une curiosité malsaine, qui les fait s'en prendre à l'intrus, lui-même d'humble extraction, Pierre est un simple pêcheur de Galilée, qui cherche à se fondre dans cette foule malveillante où il ne tarde cependant pas à se faire repérer : ceci jette une lumière crue sur les arrière-plans historiques des événements rapportés dans ce passage du Nouveau Testament, qui met en scène des forces sociales réelles, dont les mouvements donnent son support matériel au drame vécu personnellement par Jésus et par ses disciples, en un certain lieu et en un certain temps dont il est inséparable. Et, simultanément, la scansion qu'impose aux événements le retour du chant du coq renvoie à une autre logique, celle providentielle et miraculeuse des choses annoncées, ce qui transporte la scène sur un autre plan, où, complètement dématérialisée, elle accède à une signification symbolique universelle. Et c'est pourquoi, note Auerbach, le récit de Marc, qui nous touche encore, s'adresse idéalement dès l'origine à tous les hommes de tous les temps, alors que les textes de Pétrone et de Tacite, pour toujours datés, ont d'abord été écrits au nom d'une catégorie sociale déterminée et à son intention, ce qui conduit à leur refuser un tel caractère universel.

On commence alors à mieux comprendre ce qu'il faut entendre par "sérieux". Une attitude sérieuse à l'égard de la réalité suppose que soit supprimé le cloisonnement installé entre les genres du bas et du haut en vue de la hiérarchiser et d'en figer une fois pour toutes l'ordre, dans une perspective de stabilité. Le monde dans lequel Pierre renie Jésus est en effet en proie à une instabilité qui ne fait pas que le déranger accidentellement en surface, mais qui, en même temps qu'elle le mine dans ses profondeurs, constitue son ultime vérité :

"Ainsi apparaît un monde d'une part tout à fait réel, quotidien, reconnaissable sous le rapport du temps, du lieu et des circonstances, et d'autre part ébranlé dans ses fondations, qui se transforme et se renouvelle sous nos yeux." (*Mimésis*, éd. cit., p. 54)

En poussant à l'extrême l'analyse d'Auerbach, on serait tenté de dire que les écrivains de l'Antiquité ont peur du quotidien, et qu'ils se protègent de leur peur par le rire : soit ils le tournent en dérision, soit ils adoptent à son égard une attitude négligente, implicitement inspirée par un esprit de réprobation qui les amène à en nier l'importance réelle. Or, comment être réaliste lorsqu'on ne veut pas voir la réalité, sauf à la reléguer dans l'ombre assez malodorante où végète le monde d'en bas ?

À l'inverse, avec le type nouveau de mentalité dont les textes du Nouveau Testament signalent l'émergence, le quotidien se voit, non pas crédité d'une valeur uniment positive, mais marqué par des contradictions internes qui le dotent d'une épaisseur nouvelle. Comme le dit Auerbach, il devient "problématique" : c'est-à-dire qu'il ne va plus de soi de le classer à part, au degré inférieur de la hiérarchie des valeurs ; il n'est ni haut ni bas, ou plutôt il est les deux à la fois, car, dans la perspective propre au récit évangélique, le haut et le bas, ayant cessé d'être disjoints, se mêlent et entrent en lutte, au moment où s'effectue le passage d'un régime de la séparation à un régime de la contradiction. Et c'est pourquoi la réalité quotidienne n'est plus enlisée dans le présent factuel propre aux choses qui de la réalité n'ont que l'apparence, ce qui les condamne à passer sans laisser de traces, mais est devenue porteuse d'un avenir énigmatique, sur le mode d'une question encore en attente de sa réponse, et dont la tension, peut-être, ne se relâchera jamais, du moins jusqu'à la fin des temps.

En découle une manière toute nouvelle d'écrire le quotidien, qui se caractérise par cette ambiguïté et cette profondeur retrouvées, à contre-courant des figures traditionnelles de sa représentation qui ne lui concèdent la possibilité d'apparaître, d'être montré, que sous la condition d'être une fois pour toutes minoré et disqualifié. Cette manière nouvelle est celle du nouveau *sermo humilis*, dégagé du modèle pratiqué dans la comédie antique du *sermo pedester*, discours terre à terre qui ne prend jamais son envol du sol où il est condamné à piétiner; le type de ce nouveau *sermo humilis* est inventé par les auteurs du christianisme ; sa forme reflète à sa manière le mystère de l'incarnation, qui effectue la complète intrication de l'humain et du divin, du profane et du sacré,

du corporel et du spirituel, et installe entre eux un réseau de renvoi réciproque permanent, intrication ou fusion dont le meilleur témoignage est fourni par cette lettre d'Augustin à Volusius :

“Quand l'Écriture Sainte cache quelque chose sous des voiles mystérieux, elle ne prend pas un style superbe (*nec ipsa eloquio superbo erigit*), qui éloignerait les esprits un peu lents et sans instruction, comme le pauvre n'ose approcher du riche ; mais elle invite chacun, en un langage simple (*invitat omnes humili sermone*), non seulement à nourrir des vérités manifestes, mais à exercer son esprit aux vérités cachées, car elle dit la même chose dans les endroits clairs et dans les endroits obscurs.” (cité par Auerbach, *Mimésis*, éd. cit., p. 164)

Ce principe est encore résumé au XIIIe siècle à travers la formule de Suger, qui a également inspiré toute une esthétique architecturale et sculpturale :

“L'esprit grossier accède au vrai en passant par les choses matérielles” (*mens hebes ad verum per materialia surgit*).” (cité p. 166)

Alors est effectuée la réconciliation entre *sublimitas* et *humilitas*, dont l'opposition, retraduite dans les termes de la stylistique, est celle qui renvoie dos à dos *sermo gravis* et *sermo remissus*, discours sérieux et discours relâché. C'est pourquoi, pour que se mette en place le dispositif original du nouveau *sermo humilis*, il faut que soit simultanément desserré l'étau de la syntaxe classique, avec la structure organisatrice de ses périodes qui se saisissent du réel en le faisant rentrer dans leur ordre, auquel elles le soumettent, au lieu de laisser libre cours au foisonnement spontané et désordonné des événements et des êtres qui en constituent la matérialité concrète. Ce sera la tâche de la littérature issue de la ruine du monde antique, tâche dont l'accomplissement coïncide avec l'invention d'un nouveau réalisme, le réalisme moderne, fondamentalement différent, selon Auerbach, du réalisme ancien.

Copyright Pierre Macherey