

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

Animé par Pierre Macherey

12/01/2005

### Écrire le quotidien (2) Auerbach et le problème du “ réalisme sérieux ” : le réalisme moderne

Ces hypothèses avancées à propos de la lecture de textes anciens amènent à porter un regard neuf sur les grands romans modernes qui se réclament explicitement d'une orientation “réaliste”. Si on suit Auerbach, la révolution stylistique opérée au XIXe siècle, en particulier, pour ce qui concerne le domaine français, par Stendhal, Balzac et Flaubert, n'a été possible que parce que, près de vingt siècles plus tôt, avait été levé l'interdit que la règle du cloisonnement des genres faisait peser sur la représentation du quotidien, au titre de ce qui vient d'être caractérisé comme une représentation “sérieuse”, donc empreinte de *gravitas* ; c'est ce sérieux de la représentation qui restitue au quotidien sa dimension pleinement problématique et tragique, et par là même le dote d'une profondeur nouvelle, condition indispensable pour que lui soit consacré un intérêt positif, dans la forme spécifique du *sermo humilis* qui abolit la distinction tranchée entre le haut et le bas auxquels il adapte uniformément la forme du grand style. Ce qui, du même coup, permet de faire, dans un but qui ne soit pas seulement de distraction ou d'enseignement moral, de la littérature avec des sujets vulgaires, et à la limite, pour reprendre la célèbre formule de Flaubert, d'écrire un “livre sur rien” : ce livre sera *Madame Bovary*, production emblématique du réalisme moderne.

Dans la suite de *Mimésis*, Auerbach reprend les étapes du parcours sinueux qui a conduit du réalisme ancien au réalisme moderne, ce qu'il fait en examinant des textes d'Ammien Marcellin, Apulée, saint Jérôme, saint Augustin (chap. 3), Grégoire de Tours (chap. 4), les chansons de gestes (chap. 5), Chrétien de Troyes (chap. 6), les Mystères médiévaux, saint François d'Assise, Jacopone da Todi (chap. 7), Dante (chap. 8), Boccace (chap. 9), Antoine de La Sale, *Les quinze joyes du mariage* (chap. 10), Rabelais (chap. 11), Montaigne (chap. 12), Shakespeare (chap. 13), Cervantès (chap. 14), Molière, et Racine (chap. 15), l'abbé Prévost, Voltaire, Saint-Simon (chap. 16), Schiller et Goethe (chap. 17), avant d'en arriver, au chap. 18, aux grandes figures du réalisme romanesque que sont Stendhal, Balzac et Flaubert, suivis des Goncourt, Zola (chap. 19), et, en clôture de ce très vaste panorama qui comporte d'ailleurs d'étonnantes lacunes (comme par exemple l'absence de Dickens ou de Victor Hugo), Virginia Woolf et Proust, les deux écrivains de la durée intérieure et du courant de conscience (chap. 20). Reste en suspens dans le cours du livre d'Auerbach la question, brièvement évoquée dans la toute dernière page du dernier chapitre, de savoir quelle est la nature de l'évolution dont ces différents moments représentent les jalons, et en particulier celle de savoir si cette évolution est dirigée suivant une orientation définie qui en dicte la progression : son propos déclaré, qui ne fait pas place à ce type d'interrogation, ou du moins le relègue dans ses marges, est principalement de différencier ces étapes en tant qu'elles constituent autant de réponses au “défi” de la réalité et de sa représentation.

Il est naturellement impossible de prendre en considération la totalité de ces analyses dont la sûreté et la richesse d'invention sont confondantes : Auerbach est un très grand lecteur de textes, capable d'opérer la jonction entre des études stylistiques minutieuses, attentives au mot à mot, et des considérations à caractère plus large concernant les modèles culturels dans lesquels prennent place des innovations opérées sur le plan de l'écriture qui en sont les révélateurs exemplaires. Ces analyses mettent en évidence la diversité apparemment inépuisable des procédures mimétiques de représentation de la réalité et des écritures du quotidien qui en sont le corrélat : il en découle que l'appellation générale de réalisme recouvre des opérations compositionnelles fort diverses, incomparables sur le plan de la forme comme sur celui du sens. C'est pourquoi, au lieu de parler du réalisme, comme s'il correspondait idéalement à un modèle unique de représentation mimétique, il faudrait parler, au pluriel, des réalismes, dont chacun développe des tactiques originales en vue de restituer les réalités communes de la vie ordinaire

Toutefois, bien que cela nous éloigne quelque peu en apparence du problème de la vie quotidienne, avant d'en venir à ce qui nous intéresse plus directement, à savoir les grandes créations du roman réaliste moderne, et les modalités du "réalisme sérieux" auxquelles elles correspondent, il faut que nous nous arrêtons sur l'une des étapes intermédiaires de ce parcours, qui, au point de vue d'Auerbach, a une importance particulière, car elle représente le moment où se met en place un système de représentation de la réalité par lequel s'opère une sorte de basculement de l'ancien au moderne : il s'agit de la rupture effectuée avec *La Divine Comédie* de Dante.

Dante est l'auteur de référence d'Auerbach qui, lui avait consacré sa thèse d'habilitation, préparée sous la direction de Karl Vossler à Marbourg en 1929 sous le titre *Dante als Dichter der irdischen Welt* (cf. la traduction française de ce travail dans le recueil des *Ecrits sur Dante* d'Auerbach, éd. Macula, 1998). "Dante poète du monde terrestre" : cette formule fait ressortir une dimension "réaliste" de l'oeuvre de Dante, qui n'en conserve pas moins un indiscutable caractère poétique, au sens de la plus haute poésie, ce qui marque justement son incroyable capacité à concilier les extrêmes, à faire tenir ceux-ci ensemble dans le cadre d'une construction grandiose, qui se présente aussi comme une vaste synthèse stylistique, et est en conséquence, à l'exact opposé d'un livre sur rien, un livre sur tout, marqué de part en part par cette ambition totalisatrice :

"La *Comédie* est, entre autres choses, un poème didactique de dimensions encyclopédiques qui expose l'ordre physico-cosmologique, éthique et historico-politique de l'univers ; elle est en outre une oeuvre d'art qui imite la réalité et dans laquelle apparaissent toutes les sphères imaginables du réel : passé et présent, grandeur et abjection, histoire et fable, tragique et comique, homme et paysage ; elle est enfin l'histoire du développement et du salut d'un individu particulier, Dante, et en tant que telle une allégorie de la rédemption de l'espèce humaine tout entière. On y rencontre les figures de la mythologie antique, souvent, mais non toujours, présentées sous la forme de démons fantastiques ; des personnifications allégoriques et des animaux symboliques empruntés à la culture de la fin de l'antiquité et du Moyen-Age ; des anges, des saints et des bienheureux présentés comme porte-paroles de la vérité chrétienne ; Apollon, Lucifer et le Christ, Fortune et Dame Pauvreté, Méduse en tant qu'emblème des cercles profonds de l'Enfer ; et Caton d'Utique en tant que gardien du Purgatoire. Mais sous le rapport de la visée au style élevé, rien de cela n'est aussi neuf et problématique que les incursions de Dante dans le domaine de la vie réelle, de la réalité non sélectionnée et préordonnée selon des normes esthétiques ; et c'est cette approche de la vie réelle qui fit naître toutes ces tournures inhabituelles dans le style élevé, dont la vigueur et la franchise choquèrent le goût classique. En outre, ce réalisme ne se situe pas à l'intérieur d'une seule action, mais d'une multitude d'actions aux registres très divers et qui se succèdent continuellement." (*Mimésis*, éd. cit., p. 198-199)

On est à première vue surpris qu'une oeuvre situant son contenu dans les marges du monde réel, dont, sauf information contraire, ni l'Enfer, ni le Purgatoire, ni le Paradis ne font partie, puisse être qualifiée de "réaliste". Mais cette surprise s'atténue lorsqu'on comprend que, tel qu'Auerbach l'interprète, le réalisme de Dante est avant tout un réalisme linguistique, au sens d'un réalisme de la langue qui sert à la représentation davantage encore qu'un réalisme propre aux êtres concernés par cette représentation, êtres qui, dans *La Divine Comédie*, sont tout sauf ordinaires. De ce point de vue, l'acte révolutionnaire de Dante, qui fait de son oeuvre un tournant dans l'histoire de toute la littérature occidentale, a été la décision d'écrire son épopée didactique en italien courant, initiant ainsi le projet de la grande poésie en langue vulgaire qui repose sur la pratique, comme il le dit lui-même, du *vulgare illustre*, et créant par là même ce qui sera ensuite pour l'Italie sa langue nationale. Cette révolution a permis de concilier les exigences propres au grand style sublime avec des formes d'expression empruntées à la langue de tous les jours, d'où découle en particulier l'art de faire parler des personnes dans leur propre langage, qui sera un considérable acquis pour toute la tradition réaliste ultérieure. Dante est en effet parvenu à intégrer les tournures familières, le ton non stylisé du discours spontané de la conversation quotidienne à l'expression des choses les plus élevées, effectuant du même coup, sur le plan de la forme, la synthèse entre sublimité et humilité, synthèse qui est, selon Auerbach, la clé de son "réalisme" :

"L'oeuvre de Dante a permis pour la première fois d'embrasser du regard l'universalité complexe de la réalité humaine. Pour la première fois depuis l'Antiquité, le monde humain se montre librement et de toutes parts, sans limitation de classe, sans rétrécissement du champ visuel, dans une vision qui se tourne de tous côtés sans restriction, dans une perspective qui ordonne d'une manière vivante tous les phénomènes, et dans une langue

qui rend aussi bien compte de l'aspect sensoriel des phénomènes que de leur interprétation multiple et de leur agencement." (*Mimésis*, éd. cit, p. 229)

L'esprit de cette synthèse se trouve résumé dans le titre "Divine Comédie", formule provocante, immédiatement choquante, qui associe dans un frappant oxymore la référence au haut (le divin) et au bas (la comédie). A ce propos, Auerbach cite un des premiers commentateurs de Dante, Benvenuto di Imola :

"Je dis que l'auteur a voulu nommer son livre Comédie à cause de son style bas et vulgaire, qui est en effet sans élévation en comparaison du latin, bien qu'il soit sublime et supérieur en son genre." (cité p. 198)

Autrement dit, Dante est l'inventeur d'une nouvelle forme littéraire de sublime, qu'Auerbach caractérise de la façon suivante :

"Bien qu'il choisisse Virgile comme guide, bien qu'il invoque Apollon et les Muses, il évite de désigner son poème comme une oeuvre sublime au sens antique ; pour caractériser sa forme propre de sublime, il forge une expression particulière : *il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra* (*Paradis XXV, 2-3*), le poème sacré auquel le ciel et la terre ont mis la main."

Cette réunion du ciel et de la terre n'est pas tout à fait une innovation : comme nous l'avons vu, elle était au coeur des écrits testamentaires, qui déjà avaient mis à mal la distinction traditionnelle des genres dont l'Antiquité classique avait fait un dogme intangible. Mais, si le "grand code" qu'est la Bible est devenu ensuite l'une des principales références du travail des écrivains, comme l'a démontré le critique américain Northrop Frye, et s'il est possible, en lui appliquant le même type d'analyse, de la lire comme un texte littéraire, il reste cependant impossible de la rabattre entièrement sur le plan de la création poétique pure, qui n'est ni son unique, ni sa principale dimension. Et c'est ce qui permet de comprendre en quoi Dante, tout en jouant l'idée du style mêlé déjà pratiqué dans l'Écriture Sainte, ouvre une voie nouvelle, en faisant de ce principe une forme adaptée spécifiquement à la composition d'un grand poème, devenu l'une des oeuvres phares de la littérature européenne.

Ceci conduit à revenir sur l'idée défendue par Auerbach d'un "réalisme" de Dante. Ce réalisme est d'abord, nous l'avons dit, un réalisme de la langue, basé sur l'intégration des formes vulgaires de l'expression courante au style élevé de la grande déclamation poétique. Mais il ne se réduit pas à cela. Pour le faire comprendre, Auerbach fait référence à une notion, à laquelle il a par ailleurs consacré toute une étude en 1938 sous le titre *Figura* (cf. la traduction française de cet essai parue en 2003 aux éditions Macula ; les passages de *Figura* se rapportant précisément à Dante sont repris dans le recueil des *Écrits sur Dante*). La doctrine de la figure, dont la première élaboration est due aux pères de l'Église, en particulier Tertullien, saint Jérôme et saint Augustin, a d'abord permis d'expliquer le lien organique passant entre les deux grands ensembles dont la Bible est constituée, l'Ancien et le Nouveau Testament : avec à l'arrière-plan une thématique de la promesse, elle avance l'hypothèse que le premier est l'annonce, ou la préfiguration de ce dont le second constitue l'accomplissement, selon une forme de liaison qui concerne, non seulement l'ensemble de ces deux textes, mais tous leurs éléments de détail qui sont susceptibles d'être interprétés dans ce sens ; c'est ainsi qu'Adam sera considéré comme la figure dont le Christ est l'accomplissement, Eve comme la figure de l'Église, etc. Pascal a accordé la plus grande importance à cette doctrine des figuratifs, et il en a fait la clé de sa propre lecture scripturaire, comme il en a fait aussi l'instrument de son interprétation des comportements humains : on peut dire qu'il propose du divertissement une lecture figurative, qui permet d'en transposer la signification au-delà de ses manifestations immédiates, dans la perspective propre à ce que nous avons proposé d'appeler une anthropothéologie.

Voici comment ce principe de la figuration est repris par Dante, qui en fait l'instrument privilégié de sa création poétique : les morts, que, guidé par Virgile, il rencontre en visitant le monde de l'au-delà, et qui sont les grandes figures de l'histoire humaine, représentent sous une forme exacerbée et magnifiée par le jugement de Dieu, les mêmes êtres qu'ils ont pu être durant leur existence temporelle, où ils n'étaient que des figures en attente de cet accomplissement par lequel ils rejoignent leur essence, à laquelle, une fois installés dans l'au-delà, ils adhèrent totalement. C'est ce qui explique que, par delà la mort, et en quelque sorte grâce à elle, ils conservent distinctement leur individualité, sous une forme même plus accusée :

“Nous voyons une image intensifiée de l’essence de ces êtres, fixée pour toute l’éternité dans des dimensions grandioses ; nous voyons les caractères se manifester avec une pureté et une force qui n’auraient jamais été possibles à aucun moment de leur vie terrestre.”

(*Mimésis*, p. 201)

Le rapport de la figure à son accomplissement est donc un rapport d’intensification, ou d’amplification. Paradoxalement, les morts dont la vision poétique suscite la résurrection paraissent encore plus vivants qu’ils ne l’étaient de leur vivant ; leur personnalité s’impose avec un relief accru ; leur présence est écrasante ; ils ne sont pas moins réels, mais plus réels. C’est ce qui donne au récit poétique de Dante son caractère distinctif : son exploration d’un autre monde qui n’est plus le monde des vivants révèle l’essence des êtres telle qu’elle n’était accessible, durant leur existence terrestre, qu’en figure ; elle donne à voir l’accomplissement de ces figures dont elle fixe et élucide la détermination. Et cependant, les figures ainsi révélées à travers leur accomplissement restent les mêmes, telles qu’en elles-mêmes l’éternité les change serait-on tenté de dire, c’est-à-dire identiques, et même encore plus, si c’est possible, à leur destination telle qu’elle leur a été fixée de manière intemporelle par le plan divin. C’est pourquoi le figurativisme, ainsi interprété, loin de se situer à l’opposé d’un réalisme, en constitue au contraire une forme accusée, et peut-on dire l’accomplissement : il charge les êtres réels d’un surcroît de réalité, dans la perspective propre à ce qu’on peut appeler un réalisme figuratif. Auerbach en tire argument pour substituer à l’opposition du figurativisme au réalisme, opposition qui n’a plus alors de raison d’être, celle du figurativisme au symbolisme ou à l’allégorisme, qui, eux, dépouillent les contenus dont ils s’emparent, de leur réalité, en les métamorphosant d’êtres concrets en êtres abstraits, c’est-à-dire en purs signes. En effet, les figures accomplies qui, telles que les révèle *La Divine Comédie*, se donnent à voir dans l’empire des morts sont plus concrètes encore, plus incarnées si c’est possible, en tous cas plus saillantes, que ce qu’elles avaient pu être durant leur existence mortelle, où leur vraie nature n’apparaissait que de manière floue, sous des traits hésitants, non encore complètement définis, privés de la précision implacable dans laquelle les saisit et les fige leur condition de morts où ils sont condamnés à subsister sous une forme inchangée, et ceci quel que soit le lieu de résidence, Enfer, Purgatoire ou Paradis, qui leur soit assigné :

“La structure figurative conserve à ses deux pôles - la figure et son accomplissement - les caractères concrets de la réalité historique, à l’inverse de ce qui se passe dans les formes symboliques et allégoriques, de sorte que figure et accomplissement se “signifient” réciproquement, mais que la signification qu’ils contiennent n’exclut aucunement leur réalité. Un événement qu’il y a lieu d’interpréter figurativement conserve son sens littéral, historique. Il ne devient pas un simple signe, il reste un événement.” (*Mimésis*, p. 205)

C’est cet effet d’intensification du réel résultant de l’opération figurative qui permet en particulier de comprendre que, jusque dans l’Enfer, où sont cantonnés les damnés, donc les réprouvés du jugement de Dieu, Dante rencontre, ce qui est à première vue un paradoxe qui a surpris et même scandalisé ses premiers lecteurs et commentateurs, des êtres d’une écrasante grandeur, qui tirent leur dimension et leur relief du fait que leur existence a enfin rejoint leur essence et du même coup accédé à sa vérité, non pas en étant dépouillés de leur réalité, mais dans un état où leur réalité propre, qui s’élève ainsi à la sublimité, est comme augmentée. C’est ce qui permet également de comprendre qu’un représentant du monde païen, donc un mécréant, comme Caton d’Utique, qu’on s’attendrait à rencontrer en Enfer, soit élevé au rang de gardien du Purgatoire, où il accomplit les caractères dont son existence terrestre avait constitué l’esquisse en attente de son accomplissement.

Ce sont cette amplitude et cette acuité qui marquent le style de Dante, et permettent de l’incorporer à la tradition réaliste, au sens du grand réalisme, empreint de gravité et de sérieux, qui magnifie tout ce qu’il touche, ce qui est la définition de la haute poésie. L’art de Dante se caractérise par sa capacité à retenir des formes individuelles dans les liens d’une expression élevée qui leur garde, et même multiplie, intensifie ce qui fait leur réalité. Le mouvement des figures tendues vers leur accomplissement, qui littéralement les transfigure, tout en conservant leur identité, permet de saisir les êtres dans ce qu’ils sont en eux-mêmes et non comme les représentants d’autre chose. C’est de cette manière qu’est effectuée l’union du ciel et de la terre, union qui élève jusqu’au ciel les événements terrestres, en leur conférant leur plénitude de sens :

“Dante fait vivre, à l’intérieur du cadre figuratif, l’ensemble de l’histoire universelle et en celle-ci tout homme qui sollicite son inspiration.” (*Mimésis*, p. 211)

Toutefois, Auerbach conclut son analyse par un retournement qui constitue la plus inattendue des péripéties, et plonge son lecteur dans la stupeur :

“Et dans cette sympathie directe et admirative pour l’individu, le principe fondé dans l’ordre divin, de l’indestructibilité de l’être historique et particulier se tourne *contre* l’ordre divin, qui s’en trouve obscurci ; l’image de l’homme éclipse l’image de Dieu. L’oeuvre de Dante fit une réalité de l’être-chrétien-figuratif de l’homme, et le détruisit par cette réalisation même ; le cadre grandiose se brisa du fait de la puissance bouleversante des images qu’il contenait... Dans cet accomplissement la figure s’émancipe, de sorte que même en Enfer, il y a des âmes qui restent grandes, et qu’au Purgatoire, par le charme d’un poème - d’une oeuvre humaine - quelques âmes oublient un moment le chemin de leur purification.” (p. 211-212)

On pourrait dire qu’Auerbach attribue, avant la lettre, à l’entreprise poétique de Dante une dimension faustienne : à force de montrer que sa destination est céleste, elle finirait par reconnaître au monde humain une dimension, une élévation quasi divine, qui l’enracine encore un peu plus dans sa réalité vivante, et, loin de déréaliser celle-ci à l’aide de l’opération de son idéalisation, lui donne un poids de réalité accru.

Du même coup, on comprend pourquoi, aux yeux d’Auerbach, Dante représente le moment de rupture où s’opère le basculement de l’ancien dans le moderne. S’il innove, ce n’est pas seulement en établissant une communication entre le haut et le bas et en pratiquant dans le cadre de la haute poésie en langue vulgaire le style mélangé qui traduit cette communication : car, comme nous l’avons vu, dès l’Antiquité, les productions scripturaires de la religion judéo-chrétienne avaient déjà préparé cette révolution, qui s’était traduite à travers l’effort de donner aux plus humbles aspects de la réalité une forte charge symbolique permettant de les transposer sur un autre plan. Mais son invention propre consiste surtout dans la mise au point d’un figurativisme original, qu’on peut appeler un figurativisme concret, devenu un instrument de pénétration du réel, et présentant par là le caractère inverse du mouvement de symbolisation abstraite dont le texte biblique porte inscrites en lui les traces : on peut dire qu’au lieu de tourner la terre vers le ciel, il tourne le ciel vers la terre, de manière à en embrasser tous les aspects divers en un tableau d’ensemble, et à éclairer ce qui les caractérise spécifiquement avec un maximum d’intensité. L’effet d’élévation produit par ce moyen consiste non en éloignement mais en un retour : l’utilisation que Dante fait de la procédure figurative, loin de faire oublier le réel de la réalité, et d’amener littéralement à faire une croix dessus, y ramène en plein, et même avec une dimension écrasante de plénitude, d’où résulte l’impression de saisir la totalité du réel et de la faire rentrer dans l’espace d’un unique livre, qui serait le Livre, comme dirait Mallarmé. On pourrait parler à ce propos, dans un langage qui n’est pas celui d’Auerbach, d’un réalisme de la chose même, qui résout l’alternative entre essence et existence.

Cette lecture de Dante, en même temps qu’elle met en valeur le caractère grandiose de son entreprise, en fait aussi comprendre la fragilité, liée à ce qu’elle comporte d’unique, donc d’inimitable, qui en fait à la fois la force et la faiblesse :

“Dans la *Comédie* de Dante, l’interprétation figurative chrétienne avait donné le jour à un réalisme humain et tragique, et en même temps elle s’était détruite elle-même. Mais du même coup le réalisme tragique se perdit également.” (*Mimésis*, éd. cit. p. 241)

Le réalisme de Dante est un réalisme paradoxal, reposant sur un retournement ou une inversion de la procédure figurative qui permet, en en développant toutes les conséquences, de la mettre au service d’une représentation globale du réel : mais c’est précisément par le biais de cette globalisation qu’elle entre en opposition à elle-même, par excès davantage que par défaut. Trop de réalité tue le réel : et c’est pourquoi l’opération menée par Dante, tout en étant exemplaire, est restée sur le moment sans suite.

Tout se passe donc comme si la tentative d’édifier un réalisme dans le cadre d’un livre, ou plutôt du livre, sur tout, avec les effets d’intensification et d’amplification qui en sont le corrélat, avait d’un seul coup, avec Dante, épuisé l’essentiel de ses virtualités. Et, de fait, après lui, l’histoire de la *mimésis* telle qu’Auerbach la reconstitue suit une trajectoire incertaine, marquée en particulier, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, par le retour en force de la doctrine antique de la séparation des styles, qui conduit le classicisme français à porter sur le monde terrestre de la vie courante ce que Thomas Pavel appelle un “regard éloigné”, tellement éloigné qu’il semble l’avoir

complètement perdu de vue, sauf à le réinscrire occasionnellement dans la perspective comique propre au genre bas. Et il faudra attendre d'autres temps pour que, avec la remise en question sur le fond des modèles politiques, sociaux et culturels hérités de la féodalité, se mette en place le système cohérent d'un nouveau réalisme, rentrant sous la catégorie de "réalisme sérieux", dont le programme est tracé par Balzac dans une lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834 :

"Les Etudes de moeurs représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié. Cela posé, l'histoire du coeur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires ; ce sera ce qui se passe partout."

En énonçant ce programme, Balzac rejoue d'une certaine façon le projet d'écrire un livre, ou le livre, sur tout ; et, en choisissant, pour intituler ce gigantesque ensemble, une expression, "la Comédie Humaine", qui, à la fois rime avec celle de Dante, et en transpose le contenu sur un autre plan, où sa dimension "divine" est effacée, et où ses aspects profanes, strictement humains, sont au contraire privilégiés, il se place dans sa filiation et en même temps la subvertit : il reprend l'idée d'une représentation globale, et globalisante, de la réalité humaine à laquelle il applique des modèles empruntés, par l'intermédiaire de Geoffroy Saint-Hilaire, à l'étude des espèces naturelles, mais il la transporte de la considération de l'exceptionnel, prédominante chez Dante, vers celle du banal, de l'ordinaire, du commun, ce qui n'avait jamais été tenté avant lui, du moins sous cette forme sérieuse. "Ce ne seront pas des faits imaginaires ; ce sera ce qui se passe partout" ; cette formule de la lettre à madame Hanska suggère à Auerbach le commentaire suivant :

"Cela signifie que l'invention ne puise pas sa matière dans l'imagination mais dans la vie réelle telle qu'elle se présente en tous lieux. A l'égard de cette vie multiple, saturée d'histoire, crûment représentée dans ses aspects quotidiens, pratiques, triviaux et laids, Balzac adopte une attitude analogue à celle qu'avait déjà Stendhal : il la prend au sérieux, et même au tragique, sous cette forme réelle-quotidienne-historique. Depuis que s'était imposé le goût classique, une pareille attitude ne s'était rencontrée nulle part, et même auparavant le réalisme n'avait jamais été aussi pénétré d'éléments pratiques et historiques, jamais il n'avait rendu compte à tel point de l'homme social. Depuis le classicisme et l'absolutisme français, le traitement de la réalité quotidienne n'était pas seulement devenu beaucoup plus timide et conventionnel : l'attitude même des écrivains à son égard leur interdisait d'en relever les aspects tragiques et problématiques... Un sujet tiré de la réalité pratique pouvait être traité sur un mode satirique, comique ou didactico-moral, certains sujets ressortissant à certains domaines déterminés et limités de la vie quotidienne contemporaine pouvaient se hausser jusqu'au niveau stylistique intermédiaire du touchant ; mais il ne leur était pas permis de franchir cette frontière..." (*Mimésis*, éd. cit., p. 476)

Cet interdit étant levé, il semble que soit définitivement surmontée la contradiction installée au départ de l'histoire de la *mimésis* entre les styles représentationnels mis en oeuvre par les poèmes homériques et l'Ancien Testament, qui s'inscrivent dans le cadre de "mondes formels" radicalement alternatifs l'un de l'autre, et que la trajectoire suivie par cette histoire ait enfin atteint son terme, au moment où l'idée du réalisme est elle-même explicitement théorisée, et proposée comme modèle au travail des écrivains. Cependant une difficulté subsiste. Donner pour objectif à la création littéraire de représenter, comme l'écrit Balzac, "ce qui se passe partout", lui assigner pour but de restituer la vie réelle telle qu'elle se présente en tous lieux, sans exclusive, et par là même poser les jalons d'une écriture du quotidien, n'est-ce pas la plonger dans l'incertitude et le vague en s'ôtant les moyens ou en s'interdisant de déterminer précisément le contenu assigné à cette "réalité", cadre qui, du fait d'être trop plein, risque à terme de se révéler vide ? Prétendre faire rentrer la réalité tout entière dans les limites d'une composition littéraire, n'est-ce pas s'exposer à l'irréaliser en en noyant les contours à l'aide la catégorie abstraite de totalité qui, si elle permet de ratisser large, n'y parvient qu'en ouvrant une place à la considération du n'importe quoi, de l'indéterminé, du quelconque, c'est-à-dire du rien, ou du moins du presque rien ? Et si l'écriture du quotidien consiste dans la mise en forme du presque rien, quelle est au juste la limite qui permet d'assigner à ce "presque" des contours un peu définis, à l'intérieur desquels il ne soit pas tout à fait rien ?

C'est de cette manière que, par une sorte de retournement dialectique, le projet du livre sur tout débouche sur celui du livre sur rien, qui en est en quelque sorte l'aboutissement logique. Nul

mieux que Baudelaire, dans son article, “*Madame Bovary* par Gustave Flaubert”, publié en 1857, repris dans *L’art romantique* (chap. XVII), n’a restitué la nécessité de cet enchaînement :

“Depuis quelques années, la part d’intérêt que le public accorde aux choses spirituelles était singulièrement diminuée ; son budget d’enthousiasme allait se rétrécissant toujours. Les dernières années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d’un esprit encore excitable par les jeux de l’imagination ; mais le nouveau romancier se trouvait en face d’une société absolument usée, -pire qu’usée -, abrutie et goulue, n’ayant horreur que de la fiction, et d’amour que pour la possession.

Dans des conditions semblables, un esprit bien nourri, enthousiaste du beau, mais façonné à une forte escrime, jugeant à la fois le bon et le mauvais des circonstances, a dû se dire : “Quel est le moyen le plus sûr de remuer toutes ces vieilles âmes ? Elles ignorent en réalité ce qu’elles aimeraient ; elles n’ont un dégoût positif que du grand ; la passion naïve, ardente, l’abandon poétique les fait rougir et les blesse. - Soyons donc vulgaire dans le choix du sujet, puisque le choix d’un sujet trop grand est une impertinence pour le lecteur du XIXe siècle. Et aussi prenons garde à nous abandonner et à parler pour notre compte propre. Nous serons de glace en racontant des passions et des aventures où le commun du monde met ses chaleurs ; nous serons, comme dit l’école, objectif et impersonnel.

Et aussi, comme nos oreilles ont été harassées dans ces derniers temps par des bavardages d’école puérils, comme nous avons entendu parler d’un certain procédé littéraire appelé *réalisme*, - injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie pour le vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires - nous profiterons de la confusion des esprits et de l’ignorance universelle. Nous étendrons un style nerveux, pittoresque, subtil, exact, sur un canevas banal. Nous enfermerons les sentiments les plus chauds et les plus bouillants dans l’aventure la plus triviale. Les paroles les plus solennelles, les plus décisives, s’échapperont des bouches les plus sottes...”

Ce diagnostic ambigu, qui témoigne de la fascination et de la répulsion éprouvée par Baudelaire devant la tentative de Flaubert, dont il perçoit l’originalité, ramène celle-ci à une stratégie concertée, véritable politique de l’écriture, liée à une conjoncture historique déterminée, dont l’un des effets est la mise en oeuvre d’un nouveau système de représentation du quotidien, une fois liquidé le privilège que la littérature du romantisme avait continué à accorder aux grands sujets, en pratiquant à leur égard la confusion du sublime et du grotesque. Dans les faits, les choses se sont bien passées à peu près de cette manière : c’est éprouvé par l’échec, en 1849, de sa première *Tentation de Saint Antoine*, qui était encore à sa manière l’essai d’un livre sur tout, issu de l’intention de faire le tour des vésanies et des délires inspirés par l’imagination religieuse sous toutes ses formes, que Flaubert s’est résigné, suivant le conseil qui lui avait été donné par son ami Louis Bouilhet, à prendre le contre-pied de sa démarche initiale et à composer un roman sur un sujet banal tiré de la vie courante, projet dont la lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 donne la formulation emblématique :

“Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l’air, un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l’expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c’est beau. Je crois que l’avenir de l’Art est dans ces voies. Je le vois, à mesure qu’il grandit, s’éthérisant tant qu’il peut, depuis les pylônes égyptiens jusqu’aux lancettes gothiques, et depuis les poèmes de vingt mille vers des Indiens jusqu’aux jets de Byron. La forme, en devenant habile, s’atténue ; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure ; elle abandonne l’épique pour le roman, le vers pour la prose ; elle ne connaît plus d’orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit. Cet affranchissement de la matérialité se retrouve en tout et les gouvernements l’ont suivi, depuis les despotismes orientaux jusqu’aux socialismes futurs.

C’est pour cela qu’il n’y a ni beaux ni vilains sujet et qu’on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l’Art pur, qu’il n’y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.”

On constate qu’en se proposant d’écrire un livre sur rien, Flaubert ne renonce nullement à faire oeuvre d’art, et ne cherche pas à soustraire la littérature à la sujétion de l’esthétique et à en faire une sorte de sociologie appliquée. Au contraire, il y voit un moyen de réduire la place de la matière, qui au mieux l’indiffère, et au pire l’indispose tant elle est “bête”, pour en faire une plus grande à la forme, c’est-à-dire au style, cette “manière absolue de voir les choses”, la seule chose qui l’intéresse en tant qu’artiste. De ce point de vue, le réalisme flaubertien ne doit surtout pas être

interprété dans le sens d'une réhabilitation de la réalité ordinaire, appuyée sur le goût ou l'attrait qu'elle lui inspirerait, mais il résulte au contraire de son rejet : s'il choisit de revenir vers cette réalité, c'est pour recenser son déclin, en application du précepte selon lequel "tout doit disparaître". Son réalisme est foncièrement négatif et répulsif, et il ouvre par là directement la voie à la théorie mallarméenne de l'écriture pure, celle-ci réduisant à quelques battements d'éventail l'évocation du réel de tous les jours, annihilé par le grand drame du coup de dés qui, n'abolissant pas le hasard, du même coup dévalorise les redites vulgaires de la banalité commune et les déclare une fois pour toutes hors propos et forcloses.

Comment concilier ce mépris du quotidien, cette disqualification de principe dont il fait l'objet, avec la décision de le prendre au sérieux et de lui rendre justice ? Il y a là indiscutablement une anomalie. Pour y voir plus clair à ce sujet, il faut aller regarder de plus près sur pièces, de manière à mieux comprendre comment, dans le cadre propre au livre sur rien, avec le projet esthétique qui le soutient, joue une écriture du quotidien, avec les agencements particuliers qui en conditionnent le fonctionnement.

Pour procéder à cet examen, reprenons le paragraphe du roman de Flaubert auquel Auerbach consacre lui-même une analyse stylistique détaillée :

"Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides ; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger ; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire des raies sur la toile cirée."

Cette évocation déprimante d'une scène banale de la vie courante est destinée, c'est sa fonction dans l'enchaînement de la narration, à faire matériellement saisir au lecteur la profonde déception éprouvée par Emma à la suite de son mariage avec Charles Bovary dont, comme dans la plupart des expériences qu'elle fera plus tard, elle attendait toutes sortes de merveilles, auxquelles le contact des faits a opposé un brutal démenti, ce qui, au terme du roman, l'acculera à une issue fatale. Il est manifeste que Flaubert a composé les quelques lignes dans lesquelles cette évocation est concentrée avec un soin extrême, à la manière d'une sorte de poème en prose dont le thème serait l'ennui, et qui est ordonné autour d'une formule saisissante, voire même osée, à la limite de l'incongruité : "Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette". Est ainsi mise en oeuvre l'intention d'exposer dans une forme parfaitement étudiée et travaillée une réalité qui, c'est le moins qu'on puisse dire, n'est pas satisfaisante, donc de traiter un sujet bas dans un style élevé, raffiné, qui le pénètre à fond et le restitue en totalité. Et ce déroutant contraste est destiné à produire un effet d'art particulier, qui pourrait faire penser à l'exploitation irritante et excitante de l'effet de *sweet sour* dans la cuisine extrême-orientale.

Plus précisément, l'objectif principal poursuivi dans ce paragraphe est de restituer un paysage mental, ce qui se passe dans l'esprit d'Emma, résumé à travers la formule initiale "elle n'en pouvait plus", en le mettant en corrélation avec un cadre factuel et les événements qui s'y déroulent rituellement : le repas de midi pris en commun dans une cuisine miteuse, où de fades nourritures sont servies sur une table sans nappe, tout un ensemble de détails convergents et nauséux, qui littéralement coupent l'appétit. Est mis en évidence, à partir de là, le contraste entre les attitudes des deux protagonistes de la scène représentée, le mari, qui ne se rend compte de rien, et mastique pesamment, et son épouse, qui, crispée, attend que soit enfin passé ce moment désagréable, qui résume toutes ses déceptions de femme mariée, et, commence-t-elle à se dire, mal mariée, par là condamnée à rester enfermée dans un cadre de vie qu'elle ne supporte pas. Ces deux thèmes ne sont cependant pas exactement sur le même plan, et la manière dont les phrases sont composées et se suivent est destinée à subordonner le second au premier :

"Il n'y a pas deux personnes à table, et en face le lecteur qui les considère ; le lecteur voit d'abord Emma..., et c'est seulement à travers ses yeux qu'il aperçoit la scène. Il ne voit directement que l'état d'âme d'Emma ; il voit indirectement, à travers cet état d'âme, à la lumière de ce que ressent Emma, ce qui se passe à table." (*Mimésis*, éd. cit., p. 479)

Est ainsi réalisée, par le moyen de l'écriture, une extraordinaire combinaison de subjectif et d'objectif, qui révèle ce qui constitue en dernière instance l'essence même du quotidien, à savoir qu'il est fait de choses perçues et d'états d'âme plus ou moins clairement formulés, percepts et affects mêlés entre eux, et dont la confusion ne peut être démêlée. En lisant ces lignes nous voyons



le mari à travers le regard de sa femme, regard qui le métamorphose en un élément du décor sordide dont il paraît être l'émanation, comme une chose à côté des autres ; mais en même temps, l'alchimie du verbe nous fait aussi contempler ce regard, non toutefois en nous identifiant immédiatement à son point de vue subjectif, mais en faisant de lui également une chose vue, un élément objectivé du décor dans lequel il se noie, et dont il ne peut être détaché, se trouvant ainsi à son égard dans une étrange et peu confortable position de dedans-dehors, position tordue que nous sommes amenés nous-mêmes à partager. Autrement dit, Flaubert écrivain fait exprimer par l'intermédiaire de son personnage, Emma, quelque chose qu'elle ressent indistinctement, mais qu'elle serait elle-même incapable de formuler, du moins de cette façon, ce qu'Auerbach résume de la manière suivante : "Elle est vue en tant qu'elle voit" (p. 480). Les notations "le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides", c'est l'auteur qui les a choisies en vue de rendre sensible au lecteur ce qui se passe dans l'esprit d'Emma, mais ce n'est pas elle qui les énonce à la première personne ; la formule qui a été isolée pour commencer, "toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette", est avancée au nom d'Emma, mais elle n'est pas prononcée par elle, ce dont, selon Auerbach, elle serait bien incapable, car elle n'y voit pas suffisamment clair en elle-même pour dire de cette façon, avec des mots appropriés, ce qu'elle éprouve, et cette incapacité est d'ailleurs l'un des éléments déterminants de sa situation existentielle

L'écriture littéraire parvient donc à effectuer une radiographie du quotidien, à travers la mise en ordre des impressions qui le restituent en donnant le sentiment de le voir à la fois de près et de loin, dans la proximité de l'éloignement ou dans l'éloignement de la proximité, au point de vue d'un auteur qui suit avec attention les événements dont il rend compte tout en s'absentant lui-même, non seulement de leur déroulement, mais de la relation qu'il en propose, puisqu'il se garde soigneusement de les commenter, de prendre position à leur sujet, se contentant de laisser place à l'évocation d'une réalité nue, à la fois objectivée et subjectivée, qui est censée parler d'elle-même de par la puissance des mots et de leur arrangement, tel qu'il est effectué par le moyen du style :

"Le rôle de l'écrivain se borne à sélectionner les événements et à les traduire en mots, avec la conviction que, s'il réussit à l'exprimer purement et totalement, tout événement s'interprétera parfaitement de lui-même ainsi que les individus qui y prennent part, que cette interprétation sera bien meilleure et plus complète que les opinions et les jugements qui pourraient s'y associer. C'est sur cette conviction, sur la profonde confiance en la vérité de la langue lorsqu'elle est utilisée d'une manière scrupuleuse, probe et exacte, que repose la pratique artistique de Flaubert." (*Mimésis*, éd. cit., p. 481)

Cette foi dans le pouvoir propre des mots, sous condition qu'ils soient convenablement choisis et ordonnés, qui place l'auteur dans la position d'un véritable créateur ou recréateur des choses qu'il représente, est, selon Auerbach, "mystique" (p. 482) :

"L'écrivain se satisfait entièrement de son objet ; il s'oublie, son cœur ne lui sert plus qu'à sentir celui des autres, et lorsque, au moyen d'une patience fanatique, cette condition est remplie, l'expression parfaite, qui appréhende à la fois pleinement l'objet et le juge impartialement, se présente d'elle-même ; les choses sont vues comme Dieu les voit, dans leur particularité véritable." (*Mimésis*, éd. cit., p. 482)

Le paradoxe tient à ce que la réalité ainsi reconstituée est celle d'un monde incréé, désespérant et faux, parfaitement inauthentique, dont aucun de ceux qui s'y trouvent englués ne parvient à une réelle prise de conscience de la situation qu'il y occupe, ce qui serait la condition pour qu'il puisse modifier cette situation :

"Chacun est seul, personne ne comprend son prochain ni ne peut l'aider à voir plus clair. Il n'y a pas de communauté humaine, car celle-ci ne pourrait naître que si beaucoup d'entre eux trouvaient le chemin de leur propre réalité, de la réalité qui est donnée à l'individu, et qui deviendrait du même coup l'authentique réalité commune à tous. Sans doute les hommes se rencontrent-ils pour leurs affaires ou leurs plaisirs, mais de telles rencontres n'amorcent pas une communauté ; elles sont ridicules, pénibles, grevées de malentendus, de vanités, de mensonges et de haines stupides. Mais que pourrait être le monde, le monde la "sagesse" ? Flaubert ne nous le dit jamais ; dans son roman le monde n'est fait que de sottises sans rapport avec la réalité vraie, si bien que celle-ci semble en être absente. Elle y a place néanmoins, elle réside dans la langue de l'écrivain qui démasque la sottise en se bornant à la décrire. La langue sert donc de critère pour dénoncer la sottise, et là elle participe à cette réalité de la "sagesse", qui ne se manifeste d'aucune autre manière dans ce livre." (*Mimésis*, éd. cit., p. 484-485)

Utilisée comme un instrument, la langue sert à reproduire l'inanité des choses, leur suc qu'elle en extrait et qu'elle recrache après l'avoir digéré, sous une forme vraie qui en dénonce la fausseté, le caractère à la fois inéluctable et insupportable, c'est-à-dire, pour reprendre un thème artistique que Flaubert n'a pas lui-même inventé, la vanité. Une telle attitude se situe à l'opposé de celle du réalisme figuratif qu'Auerbach trouve à l'oeuvre chez Dante : il ne s'agit plus de créer les conditions pour que l'existence des choses rejoigne enfin leur essence, car elles ne sont que des existences factuelles privées d'essence. Le quotidien, c'est en quelque sorte l'existence pure, à laquelle une dimension essentielle fait définitivement défaut : il reviendra à Sartre, dans *La Nausée*, d'exploiter cette veine.

Dans ces conditions, qu'est-ce que prendre la réalité quotidienne au sérieux ? C'est faire objectivement apparaître, par la seule force des mots, le poids d'incertitude et d'insignifiance dont elle est chargée, et ainsi mettre à nu son peu de réalité, son vide profond. C'est percer son énigme en révélant que son mystère ne cache rien, et que, derrière sa surface insipide, aucun sens consistant ne se dissimule qu'un peu de charitable attention ferait revenir au jour : cette réalité quotidienne, qui se situe à l'intersection improbable de mille drames secrets ou de minuscules histoires de vie, qui se recoupe sans parvenir à véritablement se rencontrer, existe seulement comme le résultat de cet entrecroisement, dont le travail de l'écrivain dénoue et renoue les fils de manière à en faire un ensemble dont la cohérence est purement verbale. C'est donc faire comprendre que le mot "quotidien" désigne quelque chose qui n'existe pas en réalité, en dehors de ce qu'on peut en dire à l'occasion, ce qui est la raison pour laquelle il s'avère insaisissable, et se dérobe définitivement à tout effort de célébration empathique.

Le sérieux de la représentation mimétique consiste alors dans l'attention soutenue à une réalité qu'elle voit en quelque sorte se défaire sous ses yeux, et dont elle fixe savamment dans ses phrases la décomposition, sans que ce mouvement d'auto-destruction comporte aucune promesse de restauration ou de rénovation. Au moment où Flaubert a écrit *Madame Bovary*, entre 1852 et 1856, la pensée de Schopenhauer n'était pas encore introduite en France, et en conséquence il n'est pas permis de soutenir qu'il en a subi l'influence : mais on peut estimer, en sens inverse, que, par son travail d'écrivain, il a contribué à préparer l'introduction de cette pensée, qui s'effectuera massivement après 1870, en imprégnant une grande partie de la production artistique et intellectuelle en France jusqu'à la fin du XIXe siècle, où cette influence commencera à être supplantée par celle de Nietzsche. Or l'une des composantes essentielles du schopenhauerisme, base à la fois de sa morale et de son esthétique, est le recours à la pitié, le seul sentiment vrai qui trouve encore sa place dans un monde habité et déserté par les jeux de la volonté et de la représentation. Flaubert, dont la position déclarée est celle du sérieux objectif, qui lui interdit à l'égard de la réalité qu'il entend restituer sur le plan de la littérature pure toute velléité d'intervention, que cette intervention prenne une forme morale, éventuellement satirique, de dénonciation, ou qu'elle préconise une active transformation révolutionnaire de cette réalité, ouvre peut-être la voie à ce qu'on pourrait appeler un réalisme compassionnel, qui amène à prendre morbidement sa part des souffrances du quotidien dont le contact gluant est cependant épargné par la mince pellicule de ses formations verbales qui protège de la tentation d'une saisie plus rapprochée, ce qui serait la condition pour que soit porté sur lui un jugement. Dans un monde auquel toute perspective de salut est refusée, et dont la providence divine s'est définitivement absentée, ne se donne plus à entendre que la plainte, le long gémissement de la créature qui se sait abandonnée, délaissée, déjetée davantage encore que rejetée, livrée à ses propres forces, alors qu'elle est sans force, inutile, irrécupérable, vouée au néant qui est son ultime vérité. Il est sans doute possible de lire dans ce sens l'histoire de Félicité, "Un coeur simple", le premier des *Trois Contes*, qui représente un aboutissement de l'art de Flaubert, du moins dans la veine inaugurée par *Madame Bovary* et ensuite poursuivie avec *L'éducation sentimentale*. Ayant reconnu le temps des héros une fois pour toutes révolu, la littérature n'a plus alors qu'à se consacrer à la représentation du quotidien, ou de ce que Malraux a appelé "l'homme précaire", lui qui, cependant, avait à un certain moment cru que la littérature pouvait être à nouveau consacrée à la célébration d'actions révolutionnaires héroïques.

À ce point de vue, passer le quotidien au crible de l'écriture, c'est en effectuer une radicale déstructuration ou déconstruction qui fait l'impasse sur toute possibilité de reconstruction : c'est lui dénier la possibilité de revendiquer un sens, que celui-ci soit immanent ou transcendant ; c'est également le vider de toute substance, en l'éparpillant en une poussière d'événements plus ou moins aléatoires. Ce travail de déstructuration est poussé jusqu'à ses dernières conséquences dans les productions du roman contemporain étudiées par Auerbach dans le dernier chapitre de *Mimésis*. Celui-ci prend appui sur une étude de l'oeuvre de Virginia Woolf, où le rapport de l'insignifiant et du signifiant, au sens de l'important, est complètement inversé, puisque ce sont les incidents infimes de la vie courante qui forment la trame de la narration, alors que les événements marquants qui devraient en justifier la progression, sont ignorés, ou rejetés à l'arrière-plans, au point de passer souvent inaperçus. Selon Auerbach, cette tendance serait devenue dominante dans l'ensemble de la production romanesque du XXe siècle :

“L'accent est déplacé ; beaucoup d'écrivains relatent pour eux-mêmes des événements sans importance et sans influence sur la destinée de leurs personnages, ou plutôt ils les utilisent comme points de départ pour développer leurs thèmes, pour créer des perspectives au sein d'un milieu, ou d'une conscience, ou d'un arrière-plan historique ; ils ont renoncé à représenter l'histoire de leurs personnages avec la prétention d'être complets, en respectant l'ordre chronologique et en mettant l'accent sur les tournants extérieurs de leur destinée... On accorde une moindre importance aux grands événements extérieurs et aux coups du sort, on les estime moins capables de révéler quelque chose d'essentiel au sujet de l'objet considéré ; on croit en revanche que n'importe quel fragment de vie, pris au hasard, n'importe quand, contient la totalité du destin et qu'il peut servir à le représenter. On a plus de confiance dans des synthèses obtenues par l'approfondissement d'une circonstance quotidienne que dans un traitement global, ordonné chronologiquement, qui suit son objet du commencement à la fin, s'efforce de ne rien omettre d'extérieurement important et met en relief les grands tournants de la vie pour en faire les articulations de l'intrigue “ (*Mimésis*, éd. cit., p. 542-543)

En majorant à l'extrême l'importance du quotidien on en est arrivé à pulvériser tout effort de logique narrative. C'est l'infinitésimal de la vie qui est devenu la clé de son interprétation, ou plutôt de la multiplicité de ses interprétations possibles, étant reconnue l'impossibilité d'en faire rentrer tous les aspects dans un unique cadre rigidement défini, une fois pour toutes fixé et délimité. La prise de conscience du quotidien implique alors, à l'inverse d'une concentration ou d'une homogénéisation, une dispersion des intérêts, dont l'irréductible diversité devient l'élément caractéristique de l'ordre humain. Comme dit Pascal, c'est la grandeur de l'homme d'avoir fondé sur la concupiscence un si bel ordre : ordre fait du désordre des situations entrecroisées en l'absence d'une ligne réelle de convergence qui les unifierait. Le commun et le divers sont alors les deux faces d'une même réalité qui se dérobe à une saisie frontale, qui permettrait d'en faire le tour.

Ecrire le quotidien, c'est de ce point de vue creuser les soubassements de l'existence jusqu'à parvenir, en traversant les couches de l'ordinaire, à ce que, en combinant les démarches de Sarraute et de Pérec, on pourrait appeler les tropismes de l'infra-ordinaire, en aboutissement d'un mouvement dont Auerbach décèle déjà la forme aboutie chez Virginia Woolf :

“Mettre l'accent sur la circonstance insignifiante, quelconque, la traiter pour elle-même, sans la faire servir à un ensemble concerté d'actions ; du même coup quelque chose d'entièrement neuf et d'élémentaire se révèle à notre esprit : la richesse de réalité et la profondeur de vie de chaque moment auquel nous nous abandonnons sans arrière-pensées. Ce qui se produit en un tel moment - qu'il s'agisse d'événements intérieurs ou extérieurs - concerne très personnellement les individus qui le vivent, mais aussi ce qu'ils ont de commun et d'élémentaire. C'est précisément l'instant quelconque qui possède une relative indépendance à l'égard des idéologies contestées et précaires au sujet desquelles les hommes luttent ou désespèrent : il s'écoule en dessous d'elles, en tant que vie quotidienne.“ (*Mimésis*, éd. cit. p. 547-548)

Si on suit Auerbach, on voit donc que cette démarche aboutit, au terme d'un nouveau retournement, à une requalification du quotidien, sur lequel Flaubert se contentait, en exploitant la magie du verbe, de porter un regard désenchanté, cumulant les avantages de la proximité et de l'éloignement. L'idée que suggère Auerbach au terme de son parcours des formes de la *mimésis* dans la littérature occidentale est à peu près la suivante : la représentation sérieuse de la vie courante tend vers une vision égalisée, tendanciellement démocratique de la réalité, qui, en abolissant définitivement la distinction du haut et du bas, assure du même coup la promotion d'une

certaine médiocrité, condition commune à tous, à laquelle il serait vain de prétendre échapper. Tous égaux devant le quotidien : nous voici donc renvoyés pour finir du côté d'une célébration du quotidien, dont il devient légitime d'attendre qu'il donne un nouveau sens à la vie, au lieu de la vider de sa substance. Auerbach note cependant le fond d'amertume et de résignation sur lequel ressort cette célébration, en particulier dans l'oeuvre de Woolf. Ceci soulève la question suivante, sur l'évocation de laquelle on terminera cette brève revue des figures du réalisme en littérature : la littérature, avec les moyens spécifiques dont elle dispose, est-elle aujourd'hui en mesure de prendre au sérieux le quotidien autrement que dans la forme d'un réalisme compassionnel, avec la dimension implicite de déploration morose et de fatalisme que celui-ci comporte ?

Copyright Pierre Macherey