

Louis Marin

Les plaisirs de la narration

Pour Fabienne et Daniel

«Du moment que je fais cette moralité
Si Peau d'Ane m'était conté, j'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on: je le crois cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.»¹

Au moment donc* où le fabuliste va écrire la morale de sa fable sur le pouvoir des fables et à formuler la leçon qu'il souhaite donner au dédicataire de son récit, ambassadeur du Roi-Soleil à Londres, au temps où s'élabore difficilement la paix de Nimègue², voici qu'une autre fable, une autre histoire, en écho d'une voix conteuse l'en détourne soudain³. Elle l'en divertit par l'évocation d'un plaisir – extrême – d'une narration virtuelle. Cette pensée du plaisir de la narration coupe le discours de la morale: quelle qu'elle soit, celle-ci est toujours donnée sur le mode autorisé, autoritaire, d'une didactique et d'une pédagogie, même si la leçon de morale, en cette occurrence singulière, serait que le trait du récit, de vive voix conté, possède le pouvoir irrésistible de distraire son auditeur, de divertir son public et, ce faisant, de le convaincre d'une vérité⁴. L'écho d'une voix, inaudible, vient donc distraire l'écrivain de son discours de morale qui se veut la pointe enseignante et comme l'empreinte pédagogique de son récit, son sens de vérité éthique;

* Ce texte est fait de quelques extraits détachés d'un séminaire donné en anglais à l'Université de Cambridge (King's College) en novembre 1990.

un écho qui vient s'inscrire, comme un titre dans un nom, «Peau d'Ane», qui interrompt la leçon presque déjà écrite, mais pour en prouver la validité par ses effets. L'écho de cette deuxième fable – dans son nom – manifeste soudain la puissance, irrésistible, du récit: détourner l'attention du savoir dans le plaisir, extrême, de l'écoute, substituer au désir de vérité et de connaissance l'accomplissement d'un autre désir, celui de la voix de fiction.

Un conte, inouï, se branche sur un autre, écrit, et que l'on vient de lire. Le nœud de ce branchement est le nom de ce conte qui le titre *en son début*, mais l'annonce et l'énonce tout entier, puisque ce nom *l'évoque* dans toutes les mémoires, ce nom «Peau d'Ane» qui vient à la traversée de l'écriture d'un autre conte, une fable *vers sa fin*, au moment où l'écrivain, selon la loi du genre, doit écrire ce que sa fable signifie, sa morale, sa leçon: un branchement *qui réalise* pratiquement, *pragmatiquement* et par cette voix de fiction, ce que l'écrivain allait énoncer *théoriquement* par l'écriture de la vérité⁵.

En ce point de bifurcation, le narrateur qui détient le pouvoir affabulateur se transforme soudain en auditeur d'un récit qu'une voix pourrait commencer (recommencer) de lui raconter. Tout à coup, le voici qui s'assujettit lui-même au pouvoir qu'il détenait il y a un instant, ou plutôt le voici qui, à l'évocation du nom «Peau d'Ane», annonce (écrit) qu'il s'y assujettirait *si Peau d'Ane* lui était conté. Tout se passe donc comme s'il envisageait de quitter le lieu (la position de pouvoir [des fables]) d'où il écrit au moment même où il s'apprête à capitaliser ce pouvoir dans la leçon de savoir, pour occuper un autre lieu, celui de l'écoute où il entendrait un conte aussi irrésistiblement puissant que la fable qu'il vient d'écrire: Peau d'Ane. Tout se passe comme si dans l'écho de cette voix s'annonçaient la dilapidation d'un trésor de sens et la dépense de ce trésor en un paroxysme de plaisir. Question – *virtuelle* – : tenir le pouvoir du récit (comme narrateur) serait en fin de compte (mais quel compte? quelle fin?) moins plaisant que d'en être captivé (comme auditeur)?

Toutefois le fabuliste continue d'écrire, et *Peau d'Ane* ne lui est point conté. Son plaisir, tout extrême qu'il puisse être, reste virtuel: seulement la promesse, mais assurée d'un plaisir, mais en excès. Le comble du plaisir, le bonheur? La beauté, promesse de bonheur, virtualité de toute narration⁶. Cette promesse aurait valeur de preuve: une preuve ostensive qui se bornerait à montrer le pouvoir des fables dans leurs effets. Mais ce conte qui s'évoque de tous les contes pour venir au

rendez-vous de la politique et de la diplomatie à Londres avec l'ambassadeur de Louis-le-Grand, une voix en dit déjà le nom, une voix qui l'avait déjà contée jadis: plaisir d'un récit évoqué dans son titre qui survient au bout de la plume, à sa pointe comme la pointe didactique d'une morale qui ne s'écrira pas – une mémoire plus ancienne encore que celle de l'écoute de jadis, parle: «Le monde est vieux, dit-on», mais plaisir aussi que le fabuliste adulte, un moment redevenu enfant, déclare lui être assurément promis si, à l'instant, le conte lui était répété: «Je le crois, cependant il le faut amuser encor comme un enfant.» Plaisir virtuel présent qui est peut-être aussi plaisir du signe mémoratif («Peau d'Ane») d'un plaisir passé⁷: une mémoire fait signe dans l'écho d'une voix. Cette répétition de l'événement perdu, dans les signes écrits de cette perte qui, tout en la désignant, en apaise l'amertume, tel serait le plaisir de la narration, plaisir extrême, bonheur de l'oralité, l'«intervalle» dont parle Stendhal, entre écriture et voix, un écho.

En ce point du texte, branchement, bifurcation, une position de discours instantanément se métamorphose en une autre: celle d'un «faire savoir» par l'écriture dans celle d'un «se faire plaisir» par une écoute, celle d'un pouvoir sur autrui en une puissance sur soi, où change, par transformation «sur place», la nature même du pouvoir: le plaisir qui, donné en supplément, était le ressort de la maîtrise du narrateur écrivain sur son lecteur (cf. l'histoire de l'orateur athénien que vient d'écrire le fabuliste à l'ambassadeur) devient la fin, à la fois but et objet en suppléance d'une narration à soi-même qui reste virtuelle et que nul autre n'entend⁸: pour «me» faire plaisir (si *Peau d'Ane* m'était conté... intense valeur de la voix passive, histoire déjà connue, plaisir *extrême*). Erotique de la pulsion narrative: je *me* donne le plaisir de conter dont l'effet est puissance sur celui qui m'écoute. Pourquoi raconter une histoire «me» donne-t-il un tel plaisir en donnant du plaisir, en me donnant de la puissance sur celui ou celle qui «m» écoute? «Je» qui raconte en s'effaçant, en se supprimant (comme on disait au xvii^e siècle) dans son dit narratif, ouvre dans le récit même l'espace de captation de celui qui l'écoute: il fait de son récit cet espace même. Son auditeur s'oublie dans le conte. Double (dé-)négarion réciproque, double plaisir dans ce double évanouissement de deux sujets: plaisir extrême de cet anéantissement, jouissance? Puissance et séduction, plaisirs (insistance métamorphotique sur le pluriel) de la narration (de l'instance d'énonciation narrative)⁹.

Perrault (qui écrit *Peau d'Ane*) dans un prologue justifie sa position de narrateur¹⁰. Comment rendre acceptable, ou mieux encore désirable, la prise de la parole narrative qu'il opère en écrivant, la prise du pouvoir de conter? Occuper la place du maître du récit ne va pas de soi, semble-t-il, tout simplement parce que cette place est devenue celle du maître; elle s'est déplacée car il s'agit d'écrire une fois et pour toujours, ce qui s'était toujours dit, de relever dans un monument de signes permanents les voix multiples et anciennes, des mères et des grands, qui transmettaient l'histoire de bouche à oreille. Ainsi puissance devient pouvoir (et séduction), désir, plaisir (et jouissance).

D'où une double stratégie et, avec elle, une double feinte où se dissimule le «coup d'état» du narrateur¹¹. Il ne conte que pour contenter un désir de récit du lecteur, une femme du monde, la marquise de Lambert; fiction d'écrivain qui se donne à peu de frais le simulacre du désir d'une autre pour se donner à soi le plaisir de conter. Par un mouvement inverse de celui de La Fontaine à la fin de sa fable qui, de narrateur, se métamorphosait un instant en auditeur d'un conte dont il suspendait le récit à son seul titre, le prologue de Perrault lui permet *fictivement* de changer la position d'écoute, celle d'un désir de conte, en position de narration d'une histoire:

«Sans craindre donc qu'on me condamne
De mal employer mon loisir,
Je vais, pour contenter votre juste désir,
Vous conter tout au long l'histoire de Peau d'Ane.»

«Sans craindre donc... cette opération vient en conclusion d'une autre qui est l'essentielle: non pas seulement «je raconte parce que je veux vous faire plaisir en contentant votre désir», mais encore «de quel droit raconterai-je? De quel prédicament juridique m'autoriser écrivain?» Or la réponse est elle-même le coup de force:

«Pour moy, j'ose *poser en fait*
Qu'en de certains moments l'esprit le plus parfait
Peut aimer sans rougir jusqu'aux Marionnettes.»

La maîtrise des contes est un donné, le fait du prince écrivain. Le conteur s'empare de la voix narratrice simplement en commençant à écrire, pur *factum* d'une puissance qui institue son propre droit à récrire, à ré-citer, qui se fonde elle-même en pouvoir autorisé. Le sujet-narrateur se constitue là, d'un seul coup, en sujet légitime. Ce fait de maîtrise,

force qui se légitime elle-même, n'écrit que le fait, son propre fait en constatant le plaisir du conte et de son écoute, le plaisir de l'intervalle du sens, du suspens de la vérité dans la fable dite:

«...en de certains moments... (il y a)... des temps et des lieux
Où le grave et le sérieux
Ne valent pas d'agréables sornettes.»¹²

Droit d'écrire, droit de lire des contes: droit au plaisir. Le «principe de plaisir» est ici fondement de droit, source de loi, mais d'une loi qui n'est ni générale, ni encore moins universelle, qui ne vaut que pour certains moments, temps et lieux dont nulle règle ne spécifie les circonstances. Le récit ne s'écrit qu'à l'occasion et la règle de l'occasion est le plaisir qui est sans règle, sinon qu'il ne peut jamais se prendre que dans l'intervalle, l'interruption, momentanée, contingente, du sens et de la vérité, lieu et moment occupés par l'écriture du conte.

Cependant l'interruption qui provoque le plaisir (du conte) n'est pas étrangère à la raison et à la vigilance qui la caractérise. Le plaisir n'est point ici principe antagonique du principe de raison. Ce plaisir du conte est encore un plaisir de la raison, celui qu'elle prend lorsqu'elle se met en vacance, lorsqu'elle se donne congé en terre de fictions en donnant congé au sens et à la vérité. Plaisir de la régression, et dans cette régression non cartésienne¹³ plaisir de sa propre diversion (ou transversion) dans lequel la raison se recrée à son enfance, à son archaïque commencement:

«Pourquoy faut-il s'émerveiller,
Que la Raison la mieux sensée
Lasse souvent de trop veiller
Par des contes d'Ogre et de Fée
Ingénieusement bercée
Prenne plaisir à sommeiller?»¹⁴

Dès lors le pouvoir de conter dont s'autorise le narrateur par le plaisir qu'il (se) donne se fonde bien par le coup de force qui s'empare du lieu, du moment et de la position de narration, mais cette légitimation trouvée dans le fait-du-droit de plaisir ne s'institue telle que d'être la régression-diversion du pouvoir de la Raison gardienne du sens et de la vérité. Le pouvoir du conteur, c'est le pouvoir de la Raison que la raison retourne contre elle-même en retournant au bercement d'une jouissance primitive, celle d'une voix indiscernablement sienne et autre, plaisir

d'une voix d'origine qui en racontant protège contre ce qu'elle-même fait naître par son récit, l'ogre n'est-il pas cet «homme sauvage qui mangeait les petits enfants», comme le signale une note de Perrault à son prologue.

De même que la narration du conte divertit le pouvoir du discours de la raison, celui de la loi et de l'ordre – du symbolique, de la société – par la puissance du «désir-plaisir» de conter, de même ce que *ce* conte, *Peau d'Ane*, raconte, l'histoire qu'il ré-cite, retourne le discours du pouvoir absolu contre lui-même par le désir-plaisir d'amour.

*

Ces problèmes que je viens emblématiquement de poser en récrivant, entre La Fontaine et Perrault, la réécriture de la voix d'un conte, les jeux et les enjeux des plaisirs de sa narration, ces problèmes relèvent assurément de la rhétorique «classique» du discours: ils renvoient plus précisément aux rapports entre les trois «moments» du discours, entre ses moyens et ses fins: *delectare*, plaire; *movere*, émouvoir; *docere*, instruire. L'art d'agréer, l'art de la *delectatio*, celui du plaisir et de la jouissance ne possède pas sa fin en lui-même, mais dans l'instruction: Perrault ne l'écrivait-il pas dans sa préface au recueil de 1694: «Ce sont des Contes faits à plaisir... mais ces bagatelles ne sont pas de pures bagatelles.» Le plaisir est l'enveloppe du sérieux de l'instruction et de la morale, il est le travestissement de la vérité pour la mettre en mesure d'avoir un effet et cette vérité pratique est l'effet de plaisir du récit... «N'est-il pas louable à des Pères et à des Mères lorsque leurs enfants ne sont pas encore capables de goûter des vérités solides et dénuées de tous arguments, de les leur faire aimer et, si cela se peut dire, les leur faire avaler en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge.»¹⁵ L'un des moyens de la délectation, peut-être son moyen privilégié, est le pathétique, l'éveil des passions de l'auditeur-lecteur en vue de son instruction, de sa persuasion, c'est-à-dire en vue de l'amener à consentir à la vérité de ce que le discours lui propose.

Charmer, donner du plaisir pour faire croire: cette entreprise dont Perrault a laissé entendre les mécanismes en les mettant en œuvre dans l'art du conte d'ogre et de fée, Pascal en écrivit, vers 1657, un petit traité d'une puissante concision, *De l'art de persuader*¹⁶, qui en fournit le modèle théorique sur fond d'une théologie de la grâce et de la concupiscentia, mais dont l'interruption d'écriture au milieu d'une phrase n'est

pas sans rappeler l'intervalle entre voix et écriture où, de La Fontaine à Perrault ont été situés les plus puissants effets de plaisir de la narration.

«Personne n'ignore qu'il y a deux entrées par où les opinions sont reçues dans l'âme, (deux entrées) qui sont ses deux principales puissances, l'entendement et la volonté. La plus naturelle est celle de l'entendement car on ne devrait jamais consentir qu'aux vérités démontrées; mais la plus ordinaire, quoique contre nature, est celle de la volonté car tout ce qu'il y a d'hommes sont presque toujours emportés à croire non par la preuve, mais par l'agrément. (...) En effet nous ne croyons presque que ce qui nous plaît...»¹⁷

Sous la traditionnelle terminologie philosophique et sous la non moins traditionnelle psychologie naturelle des facultés, Pascal construit en fait une topique du dispositif psychique à deux instances nommées entendement (la raison, l'esprit) et volonté (cœur, sentiment) dont toute la fonction est de structurer les effets des forces du discours et par là d'en constituer l'économie pragmatique. La topique pascalienne ouvre ainsi l'espace de l'âme aux effets discursifs selon une double grille qui en lie et en articule les forces; deux lieux où cet espace se trouve irrémédiablement scindé dans un antagonisme où le penseur de Port-Royal repère les traces laissées par l'archaïque histoire de la chute et de la rédemption. Les deux instances de l'entendement et de la volonté qui organisent le champ de réceptivité des effets discursifs, selon la logique propre à chacune d'elles, ne sont pas inertes; l'économie des effets n'est pas passivité. L'esprit et le cœur sont des puissances qui «ont chacune leurs principes et les premiers moteurs de leurs actions. Ceux de l'esprit (*de l'entendement, de la raison*) sont des vérités naturelles et connues à tout le monde... Ceux de la volonté sont certains désirs naturels et communs à tous les hommes comme le désir d'être heureux que personne ne peut pas ne pas avoir, outre plusieurs objets particuliers que chacun suit pour y arriver et qui ayant la force de nous plaire sont aussi forts, quoique pernicieux en effet, pour faire agir la volonté que s'ils faisaient son véritable bonheur»¹⁸.

C'est donc sur ce conflit entre la raison (ou l'esprit) et la volonté (ou le sentiment) que se construit la «vraie» rhétorique dont la finalité suprême est de faire croire, d'amener les hommes à consentir au vrai et au bien par le discours, «particulièrement dans ces rencontres où les choses qu'on veut faire croire sont bien établies sur des vérités connues (et devraient donc emporter nécessairement notre créance au titre de la

raison naturelle) mais qui sont en même temps contraires aux plaisirs qui nous touchent le plus... C'est alors qu'il se fait un balancement douteux entre la vérité et la volupté et que la connaissance de l'un et le sentiment de l'autre font un combat dont le succès est bien incertain puisqu'il faudrait pour en juger connaître tout ce qui se passe dans le plus intérieur de l'homme et que l'homme même ne connaît presque jamais...»¹⁹

C'est précisément dans ce balancement entre vérité et plaisir que se manifeste le déplacement, dans le champ de l'épistémé cartésienne, de la pensée augustinienne du signe et du discours, une sémiologie qu'il appartient à Pascal (plus encore qu'à Arnauld, à Nicole, à Lamy ou à Malebranche) de redéployer dans la représentation «classique». Dans les logiques et économies qui en règlent la «transitivité» et la dimension référentielle, dans ses effets essentiellement cognitifs, l'augustinien fait ainsi apparaître ce qui irrémédiablement lui échappe tout en la rendant possible et surtout efficace: dans la transparence même de la représentation «classique», dans ses effets de communication et de transmission de connaissances, il pointe les opacités qui la travaillent, les expressions et les contagions d'affects, les sentiments et les sensations du cœur et de la chair.

Pour déterminer avec la rigueur du savoir rationnel les effets de la représentation et pour mesurer dans la croyance — le consentement aux vérités et aux valeurs — ses effets esthétiques et pathétiques, il faudrait que l'art humain de persuader pût atteindre à la connaissance parfaite de l'énonciataire, que l'énonciateur, tout en contrôlant exactement les ressources de son propre discours et les forces qui mettent en œuvre idées et jugements dans les mots, les phrases et le raisonnement, possédât la maîtrise totale du sujet auquel il s'adresse, pût en sonder les reins et les cœurs. En bref, il faudrait qu'il fût Dieu ou à tout le moins qu'il en occupât la position. La dimension réflexive de toute représentation reste ainsi irréductiblement opaque à tout art humain de persuader en particulier dans ses effets de plaisir. «Il paraît de là que, quoi que ce soit qu'on veuille persuader, il faut avoir égard à la personne à qui on en veut (l'énonciataire), dont il faut connaître l'esprit et le cœur, quels principes il accorde (domaine de la raison, de l'entendement, de la connaissance «géométrique»), quelles choses il aime (domaine de la volonté, du désir, de l'affect et du sentiment, de la connaissance «érotique»), et ensuite remarquer dans la chose dont il s'agit (la chose à persuader, l'énoncé à faire croire) quels rapports elle a avec les principes avoués (ceux de la

connaissance «géométrique», de la raison, de l'esprit) ou avec les objets délicieux par les charmes qu'on lui donne (ceux de l'affect et du sentiment du cœur): De sorte que l'art de persuader (l'art de «faire croire») consiste autant en celui d'agréer (art du et des plaisirs) qu'en celui de convaincre (art de la preuve rationnelle et de la démonstration «géométrique»)»²⁰.

Cependant — et l'on reconnaîtra là un des traits les plus remarquables de la version augustinienne (pascalienne) de la rhétorique «classique» — la formulation d'un art de plaire, la construction théorique d'une rhétorique du plaisir et de l'agrément se révèle impossible: le sujet de la représentation reste opaque à tout discours de connaissance, l'effet de sujet que la représentation implique dans sa présentation est sans cause ultime contrôlable et maîtrisable, si bien qu'en fin de compte l'instance d'énonciation devrait se définir et paradoxalement se déterminer à ses deux pôles, d'énonciateur comme sujet divin, et d'énonciataire comme sujet de l'inconscient. D'un côté, l'énonciateur devrait pour connaître «tout ce qui se passe dans le plus intérieur de l'homme»... occuper la position transcendante de l'altérité divine. De l'autre, l'énonciataire devrait pour s'exposer au discours être posé comme lieu des abîmes de la concupiscence dans l'étrangeté de l'amour propre et de ses replis infinis «que l'homme même ne connaît presque jamais». De même toute théorie exposant les règles d'un art (d'une technè) de l'agrément est exclue comme théorie. «Mais la manière d'agréer est bien sans comparaison plus difficile, plus utile, plus subtile, plus admirable; aussi si je n'en traite pas, c'est parce que je n'en suis pas capable; et je m'y sens tellement disproportionné que je crois la chose absolument impossible. Ce n'est pas que je ne croie qu'il y ait des règles aussi sûres pour plaire que pour démontrer, et que qui les saurait parfaitement connaître et pratiquer ne réussît aussi sûrement à se faire aimer des rois et de toutes sortes de personnes, qu'à démontrer les éléments de la géométrie à ceux qui ont assez d'imagination pour en comprendre les hypothèses. Mais j'estime, et c'est peut-être ma faiblesse qui me le fait croire, qu'il est impossible d'y arriver... La raison de cette extrême difficulté vient de ce que les principes du plaisir ne sont pas fermes et stables. Ils sont divers en tous les hommes et variables dans chaque particulier avec une telle diversité qu'il n'y a point d'homme plus différent d'un autre que de soi-même dans les divers temps. Un homme a d'autres plaisirs qu'une femme; un riche et un pauvre en ont de différents; un prince, un homme de guerre, un marchand, un bourgeois, un paysan, les vieux, les

jeunes, les sains, les malades, tous varient; les moindres accidents les changent...»²¹.

La raison de l'«impossibilité» de formuler les règles de l'art de l'agrément, celles des effets de plaisir de la représentation discursive, tient ainsi non seulement à l'impossibilité (ou presque) de connaître tout de l'homme, car l'homme n'est pas une totalité intelligible, exhaustible dans une structure rationnelle, mais une infinité («l'homme passe infiniment l'homme») inépuisable, insomnable ou encore une singularité dont l'ultime différence dans la temporalité vécue de l'existence est inatteignable (chaque homme est différent de lui-même dans les divers temps, chaque homme est différence infinie); mais cette raison tient plus encore à l'impossibilité de maîtriser la diversité des situations et des contextes d'énonciation: différence sexuelle, biologique; différences sociales, etc.; situations et contextes aussi irrémédiablement singuliers que les sujets énonciataires qui s'y trouvent situés.

Mais si une théorie des effets de plaisir de la représentation se trouve hors de portée d'une science rhétorique de l'homme, d'une sémiotique voire d'une pragmatique discursive, en revanche une certaine pratique du discours, une certaine pratique d'énonciation qui aurait une conscience aiguë de l'impossibilité «humaine» radicale d'une théorisation de l'art d'agrément, une pratique rhétorique qui trouverait sa visée dans la pensée de la singularité de celui auquel elle s'adresse, de l'homme comme différence infinie, cette pratique d'énonciation discursive pourrait – peut-être – mettre en œuvre et en acte de tels effets; elle pourrait mettre en place ce que l'on pourrait appeler une érotique du discours, une érotique du langage: le langage n'est plus (ou, tout au moins, il n'est plus seulement) instrument de communication et de transmission de significations, la représentation ne relève plus (ou tout au moins plus seulement) d'une sémiotique; le discours est d'abord puissance dialogale de persuasion, non seulement en vue d'un «faire croire», d'un «faire consentir» à la vérité, mais en vue d'un «se faire aimer» – ou tout au moins d'un «ne pas se faire haïr» pour échapper à la haine des autres, à la guerre de tous contre tous qui est la loi d'airain de l'état de nature – : faire aimer ce que je propose dans mon discours – vérités ou valeurs – par les effets de plaisir de ma représentation de la vérité et des valeurs, c'est là la grande pensée augustinienne d'une érotique du discours et de ses moyens esthétiques et pathétiques de satisfaire l'irrépressible désir de bonheur, désir naturel et commun à tous les hommes, que le péché d'origine de l'humanité a «supprimé» sans complètement le détruire²².

Aussi signes et agencement de signes du langage sont-ils soumis chez Augustin, et Port-Royal reprendra la même idée, à la règle de l'usage. L'homme doit user des signes qui balisent son chemin vers la jouissance de Dieu, l'unique nécessaire, et qui indiquent cette fin en traçant son voyage de retour vers la patrie. Mais l'homme pécheur a inversé la règle de l'usage des signes dans celle de la jouissance. Au lieu d'user des signes du bonheur comme instruments de son atteinte et moyens de son désir, l'homme pécheur en a fait des objets de fruition, les fins de son désir, bref des objets de plaisir qui le divertissent dans la diversité et l'insatisfaction de l'unique nécessaire²³. Dans les signes qui, de moyens et d'instruments de la fin du bonheur, sont devenus des fins partielles autonomes s'accomplissant le désir de bonheur; le plaisir est jouissance, appropriation et consommation des signes, substituts pervers de la seule fin.

«Tous les hommes recherchent d'être heureux; cela est sans exception; quelques différents moyens qu'ils y emploient, ils tendent tous à ce but. Ce fait que les uns vont à la guerre et que les autres n'y vont pas est ce même désir qui est dans tous les deux accompagné de différentes vues. La volonté ne fait jamais la moindre démarche que vers cet objet. C'est le motif de toutes les actions de tous les hommes et jusqu'à ceux qui vont se pendre. Et cependant depuis un si grand nombre d'années, jamais personne – sans la foi – n'est arrivé à ce point où tous visent continuellement...»²⁴ Pascal reprend dans ce fragment le motif central de *De l'art de persuader*, celui de l'infinie diversité des situations et des positions d'énonciation, celui de l'énonciation même comme infinité, mais en posant cette diversité comme une insatisfaction essentielle du désir, comme un manque radical d'objet. «Tous se plaignent, princes, sujets; nobles, roturiers; vieux, jeunes; forts, faibles; savants, ignorants; sains, malades; de tous les temps, de tous âges et de toutes conditions»²⁵. L'instance d'énonciation discursive est à son ordre (celui des signes et du langage), instance de position du désir d'être, du désir de bonheur, du désir de fruition dont les plaisirs ne sont jamais que l'accomplissement temporaire, éphémère et insatisfaisant: «Qu'est-ce que donc que nous crie cette avidité et cette impuissance, sinon qu'il y a eu autrefois dans l'homme un véritable bonheur dont il ne lui reste maintenant que la marque et la trace toute vide et qu'il essaye inutilement de remplir de tout ce qui l'environne, recherchant des choses absentes le secours qu'il n'obtient pas des présentes, mais qui en sont toutes incapables, parce que le gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et immuable, c'est-à-dire que par Dieu même?»²⁶

Aussi comprendra-t-on l'interruption qui frappe soudain l'écriture du traité *De l'art de persuader* et dont la syncope ouvre l'espace blanc – inaudible, non scriptible – d'une persuasion, d'un consentement au vrai qui serait l'effet de plaisir de la grâce dans le discours commun. «Et l'une des raisons principales qui éloignent autant ceux qui entrent dans ces connaissances du véritable chemin qu'ils doivent suivre est l'imagination qu'on prend d'abord que les bonnes choses sont inaccessibles en leur donnant le nom de grandes, hautes, élevées, sublimes. Cela perd tout. Je voudrais les nommer basses, communes, familières: ces noms-là leur conviennent mieux; je hais ces mots d'enflure...»²⁷

Dans l'interruption pascalienne, pourquoi ne pas faire résonner l'écho de ces vers de la dédicace de *Peau d'Âne*:

«Il est des gens de qui l'esprit guindé
Sous un front jamais déridé,
Ne souffre, n'approuve, et n'estime
Que le pompeux et le sublime;

...

Pourquoy faut-il s'émerveiller
Que la Raison la mieux sensée
Lasse souvent de trop veiller,
Par des contes d'Ogre et de Fée
Ingénieusement bercée
Prenne plaisir à sommeiller?»

*

Par là on peut aussi en revenir au récit, à la représentation narrative et à la mimétique qui règle l'économie et la logique de ses effets de plaisir. Le récit peut en effet se caractériser par une double opération: d'abord celle d'une coupure ou d'une césure que marque de façon privilégiée l'aoriste comme temps des événements hors de la personne d'un narrateur. Ceux-ci sont «déconnectés» de l'instance d'énonciation qui cependant les prend en compte dans le récit qu'elle produit et qui présente, sans aucune intervention du locuteur dans le récit, les faits survenus à un certain moment du temps: «Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes», avec tous les effets de distanciation, d'objectivation et d'autonomisation

qu'implique cette césure ainsi formellement marquée dans le fonctionnement même de la langue²⁸. Mais cette première opération n'est que l'endroit d'une seconde opération qui semble l'inverser. Objectivation, distanciation dans le passé, césure d'avec l'instance d'énonciation et sa position spécifique dans le langage, coupure tranchée dans les flux temporels continus d'une tradition vivante, c'est à ce prix que le passé, l'absent, le mort peuvent faire retour dans le monde présent des vivants, sur la scène du texte ou de l'image, sur la scène de la représentation et comme re-présentation²⁹. L'autonomie, l'indépendance, l'autosuffisance qui sont impliquées par le geste de coupure et de mise à distance impliquent à leur tour la possibilité d'une présence de ce qui avait été d'abord exclu de la sphère de l'énonciation: la présence de ce(lui) qui en avait été «supprimé» («dès lors que les faits sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés») ici se décline, dans le texte ou dans l'image, sur le mode d'un retour. Le passé, l'absent, le mort sont à nouveau présents, mais dans l'imaginaire d'une fiction. On comprend alors combien la «coupure» dans le vif d'une continuité temporelle ou existentielle est la condition «objective» majeure du retour comme re-présence narrative de ce qui a été coupé³⁰. C'est à l'articulation de la césure et du retour que se situe un des plaisirs les plus profonds de la narration; c'est cette conjonction de mise à distance et de re-présentation qui suscite l'effet de plaisir le plus vif de la narration. Comment? Pourquoi?

A se référer à la *Rhétorique* d'Aristote en son premier livre, chapitre xi dans lequel le Stagyrite procède à l'inventaire des diverses espèces de plaisir, on notera que nombre de ceux-ci ne sont pas nécessairement liés à la présence: il y a ainsi un certain plaisir (*tis hêdonè*) qui accompagne la plupart des désirs: «on aime à se rappeler ce qu'on a éprouvé, à espérer ce qu'on éprouvera». D'où la découverte du caractère différentiel et ambivalent de l'effet de plaisir de la représentation (mimétique): «Les amoureux ont toujours plaisir à parler de l'objet aimé, à dessiner son portrait, à composer des vers sur lui, car par tous ces moyens, ils se donnent l'illusion que la personne aimée est présente. Toujours l'amour commence de cette manière: non seulement on goûte du plaisir à cette présence, mais au souvenir de l'absent s'ajoute la peine d'en être éloigné»³¹. Dans l'*Éthique de Nicomaque*, Aristote décrit la naissance de l'amour comme une genèse de la représentation et comme son effet spécifique de plaisir: «la bienveillance est le commencement de l'amitié, comme le plaisir de la vue est celui de l'amour. L'on ne devient jamais

amoureux sans avoir éprouvé auparavant le charme de la beauté»³². Ce charme dans le plaisir de la contemplation est la condition nécessaire mais non suffisante de l'amour. «Celui qui prend plaisir à contempler la forme extérieure ne devient pas amoureux pour cela. On l'est vraiment quand on regrette l'absence de la personne et quand on désire sa présence»³³.

La peine de l'absence est ainsi, moins étrangement que l'on pourrait le penser, la partie intégrante à la fois nécessaire et suffisante, du plaisir du désir dans la mesure où elle se conjugue avec le plaisir né de la représentation de l'objet aimé, de sa présence imaginaire. C'est pourquoi Aristote note que «même les deuils et les lamentations ne vont pas sans un certain plaisir: la douleur est de ne plus avoir celui que l'on regrette; le plaisir, de se le rappeler; de le voir en quelque sorte, de se représenter ses actes et ses qualités»³⁴. Tel est donc l'élément clef d'un des effets de plaisir de la narration: dans le même mouvement, le narrateur dit l'objet, l'être aimé comme passé, absent ou perdu ou mort, et il le rappelle à la vie, mais dans l'élément du langage ou de l'image. Aristote cite pour illustrer ce point le vers 183 du chant IV de l'*Odyssée*: «Il parlait en chacun faisant naître un désir de pleurs»³⁵. Il est remarquable que le poète marque avec la formule clausule «Il parlait» (*ôs phato*) la force quasiment fantasmagique de la narration du roi Ménélas qui littéralement a évoqué l'absent Ulysse qui n'est point encore revenu de Troie. (Si Ulysse était revenu d'Ilion...), «je lui aurais cédé une ville en Argos, ... je l'aurais fait venir d'Ithaque avec ses biens et son fils, tout son peuple... ici nous aurions pu nous voir souvent et rien n'aurait troublé le plaisir de notre amitié jusqu'à la mort...»³⁶. C'est ayant dit ces mots, la fiction pure d'une union impossible, c'est ayant conté cet irréel que la narration de Ménélas fait sourdre dans tous les cœurs à l'écoute le désir de pleurer et son effet de plaisir spécifique³⁷.

Dès lors, on peut se demander si un des plaisirs les plus profonds, les plus archaïques, mais aussi les plus énigmatiques de la narration, entre la douleur de la perte de l'objet dans le passé et le plaisir de son retour dans le langage, ne tient pas à cette force que posséderait la narration d'instituer une origine et d'instaurer un commencement, de «répéter» un événement du passé, mais en lui donnant, par son énonciation, la «force» d'un *initium temporis* dans l'histoire racontée, c'est-à-dire dans sa représentation. Entre la production du récit par la parole vive (le chant de l'aède) et sa réception par l'écoute de l'auditeur, dans une situation où l'instance d'énonciation s'institue d'un échange et d'une com-

munauté pratique et symbolique (par exemple dans *Odyssée* IV, celle du repas et de l'hospitalité offerte), l'interlocution narrative ne serait-elle pas, d'énonciateur à énonciataire, l'occasion de partager le plaisir de maîtriser le temps en le faisant commencer ou plutôt en le faisant recommencer par sa représentation.

«Apprendre et admirer, écrit Aristote, sont le plus souvent choses agréables»³⁸, car l'admiration est désir d'apprendre, de sorte que l'admirable est désirable; un désirable par lequel se promeut l'ordre de la connaissance et du savoir et avec lui tous les effets de plaisir issus de la dimension cognitive de la représentation, les plaisirs de la mimésis et en particulier ceux de la mimétique narrative³⁹. «Comme apprendre et admirer sont agréables, les choses du même ordre le sont nécessairement aussi; par exemple, le mimétique comme le mimétique pictural, sculptural et poétique et en général toutes les bonnes imitations, même si ce qui est imité n'est pas agréable en lui-même, car ce n'est pas l'original qui plaît, mais on fait la déduction (*sullogismos*) que «ceci est cela», de sorte qu'il en résulte une connaissance»⁴⁰. A l'écoute du récit conté avec art, comme à la contemplation de l'image exécutée avec exactitude, l'auditeur ou le spectateur reconnaît ce que représente chaque chose, que «celui-ci est lui», que «cette figure, c'est un tel»: plaisir de la représentation, plaisir de la reconnaissance.

Entre admirer pour apprendre et contempler pour reconnaître, entre l'effet de plaisir de l'admirable, le désir de connaître qu'il éveille, le plaisir de savoir qui l'achève d'un côté et, de l'autre, l'effet de plaisir de la représentation, le désir de présence qu'il provoque et le plaisir de la reconnaissance qui l'accomplit, s'ouvre toute la distance qu'occupent les arts de la représentation dans le monde de la nature et dans les processus de l'âme: le plaisir de la représentation est ainsi l'effet «cognitif» d'une reconnaissance par laquelle auditeur, lecteur ou spectateur retrouvent dans l'œuvre ce qu'ils connaissaient déjà dans le réel: plaisir en prime qu'apportent la fonction dénotative de l'œuvre, sa dimension référentielle, sa transparence mimétique. Là encore, mais dans l'ordre de la connaissance, l'effet de plaisir de la représentation narrative est celui que provoque le retour de l'être, de l'objet, de la personne dans l'image, dans le récit, dans le personnage, en bref, le retour du réel dans la fiction à la condition que le «réel» soit imité avec exactitude, que l'objet représenté soit façonné selon certaines normes qui sont règles de fiction (vraisemblance ou nécessité des actions, consistance des caractères)⁴¹. Toutefois Aristote ne manque pas de signaler le déplacement de l'effet de plaisir,

de la fonction référentielle et de la transparence mimétique à toutes les variétés de l'opacité énonciative: «Si on n'a pas vu auparavant l'objet représenté, ce n'est plus comme imitation que l'œuvre pourra plaire, mais à raison de l'exécution, de la couleur (*chroia*), ou d'une autre cause de ce genre.»⁴² Dès lors ce n'est plus le plaisir de la re-connaissance qu'éprouve l'auditeur ou le spectateur, mais le plaisir issu de la présentation de la représentation, celui qui naît de la mise en discours ou en image de l'instance d'énonciation elle-même⁴³.

Ainsi s'esquisserait à partir de ces notes de la *Poétique*, un double effet de plaisir de la narration: le premier de ses modes tiendrait d'avantage au *récit* et à toutes ses caractéristiques sémantiques et pragmatiques; pour aller à l'essentiel, il découlerait de la réussite du travail du deuil du «réel» par la représentation; il manifesterait la maîtrise du temps et de la mort par la transparence de l'artefact de langage ou d'image; l'autre relèverait plutôt de la *narration* , de l'instance d'énonciation, de tous les traits de présentation de la représentation, aux trois pôles où cette présentation se manifeste: les lieux des sujets énonciateur et énonciataire, et le site contextuel complexe des actes d'énonciation; effet de plaisir qui découlerait des caractéristiques opaques de la représentation narrative, notamment lorsque énonciateur et énonciataire assument une figure déterminée aux articulations du récit (ses cadres, ses bords) ou quand la situation d'énonciation est elle-même représentée dans le récit.

Le premier effet de plaisir est d'ordre cognitif et pathétique; il appartient plus précisément au pathos de la connaissance et de la re-connaissance, à la puissance mimétique du «*thaumazein*» et au désir (*horexis*) de connaissance. Le second effet de plaisir, celui de la narration, est d'ordre esthétique et théorique: en un sens, il déborde la mimétique de représentation puisqu'il appartient à ses conditions de possibilité et d'effectivité. Aussi lorsque ces traits d'énonciation sont représentés, le plaisir qui découle de cette «représentation de présentation» n'est plus celui d'une domination du temps et de la mort, d'une maîtrise des violences de l'altération et de la corruption de l'être et du sujet. Ce plaisir est celui de la maîtrise elle-même, de la puissance et de la force de maîtrise qu'implique l'acte même de création en langage et en image.

Dans un passage difficile de la *Poétique*, Aristote note l'excellence d'Homère: «Il est le seul parmi les poètes qui n'ignore pas ce qu'il doit faire lui-même; lui-même en effet, le poète, doit le dire en très peu de choses, car en cela il n'est pas imitateur. Les autres, eux, se mettent en scène eux-mêmes d'un bout à l'autre et ils n'imitent que peu de choses et

rarement. Mais lui, après un bref préambule, il introduit aussitôt un homme ou une femme ou un autre caractère et il n'y a personne qui soit privé de caractère (*ethos*), mais tous ont du caractère»⁴⁴. Homère ne parle pas à tout bout de champ dans le poème, il ne dit pas sans cesse «je», il n'intervient lui-même, il ne se met en scène que brièvement pour ensuite, en véritable mimète, créer des caractères, des personnages consistants et vraisemblables, des fictions crédibles. Dans le proème, en revanche (comme dans l'exorde du discours judiciaire), il apparaît. «Muse, dis-moi le héros... Guide-moi, déesse, dans un autre récit»... Il apparaît pour donner un échantillon de l'œuvre, pour en «montrer» une esquisse. Le poète dit qu'il chante et ce qu'il va chanter. Comme «je», il est face à son œuvre comme devant un objet (de langage): fonction non mimétique, mais métapoétique. «Ainsi l'auditeur saura d'avance sur quoi doit porter le récit; son esprit ne restera pas en suspens; on lui met comme dans la main un fil (d'Ariane) qui lui permet d'accompagner le récit»⁴⁵: fonction phatique du proème, non référentielle là encore; plaisir de la maîtrise que manifeste l'acte même de création, la puissance de narration, ainsi représentée aux confins du récit de langage ou d'image. Quant à l'énonciataire, auditeur ou lecteur, le plaisir qu'il prend à écouter ne se conçoit pas, pour Aristote, dans la transparente lumière grecque, sans une certaine connaissance du dénouement⁴⁶. Seuls ceux qui savent peuvent oublier la douleur de l'être dans l'histoire pour prendre plaisir aux souffrances des héros⁴⁷.

Plus profondément encore, ce plaisir de la maîtrise créatrice que le geste de narration manifeste lorsqu'il se montre et se dit aux lisières du conte, est, pour celui qui écoute le récit, celui pour lequel le geste de narration se déploie et s'accomplit, le plaisir, un moment – le temps de conter – d'être maître du destin inconnaissable et imprévisible de l'existence, d'en contempler les tours et les ruses, en bref, d'être dieu par la grâce du narrateur...

Fontvieille, novembre 1990 – juillet 1991

Notes

¹ La Fontaine, *Fables*, VIII, A, v. 66-70, «Le pouvoir des fables», Classiques Garnier, ed. G. Couton, p. 209-210.

² Cf. mon étude de cette fable dans *Le Récit est un piège*, Minuit, Paris, 1978, p. 17-34, et mon article dans *Critique*, Minuit, Paris, n° 394, mars 1980, *Littératures populaires, Du dit à l'écrit*, p. 233-242.

³ Le Livre VIII appartient au deuxième recueil publié par La Fontaine en 1678 avec les six premiers livres publiés en 1668. En revanche, *Peau d'Ane* est publié en 1694 par Charles Perrault.

⁴ «A ce reproche l'assemblée/Par l'Apologue réveillée,/Se donne entière à l'Orateur:/Un trait de fable en eut l'honneur», La Fontaine, *id.*, v. 61-64.

⁵ Sur les notions de bifurcation et de branchement, cf. la logique des hétérogènes exposée par G. Deleuze dans *Le Rhizome, Introduction*, Minuit, Paris, 1976.

⁶ Stendhal, *De l'Amour*, ed. H. Martineau, Hazan, Paris, 1948, chap. XVII, n. 1, p. 83.

⁷ L'expression «signe mémoratif» est de Rousseau. On connaît également la remarque de Stendhal dans *La Vie de Henry Brulard*, Classiques Garnier, p. 347: «La musique me plaît-elle comme signe, comme souvenir du bonheur de la jeunesse, ou par elle-même?»

⁸ Supplément, suppléance: c'est le paradoxe du supplément-suppléant que développe cette métamorphose de la position de discours d'un «faire savoir» en un «(se) faire plaisir», un paradoxe qu'Aristote expose implicitement dans *Ethique de Nicomaque*, X, IV, 8 et 11: «Le plaisir parachève l'activité qui se déploie, non pas à la manière d'une disposition ou d'une qualité inhérente, mais à la manière d'un ornement qui s'ajouterait de surcroît comme la beauté pour ceux qui sont dans la fleur de la jeunesse». Mais le plaisir supplément ou ornement devient, à la fin du chapitre, couronnement de la vie et achèvement de toute activité, son suppléant lorsqu'il réalise sa fin. «Pour la question de savoir si c'est le plaisir qui nous fait désirer vivre, ou la vie qui nous fait désirer le plaisir, laissons-la de côté pour l'instant. Du reste, ces deux tendances paraissent intimement liées et impossibles à dissocier; sans activité, pas de plaisir, et toute activité trouve son achèvement dans le plaisir». Voir également ci-dessous nos remarques sur les textes de la *Rhétorique* et de la *Poétique*.

⁹ Le point de départ et le fondement de ces remarques sur la double dé-négation narrative et ses effets de plaisir est évidemment l'étude séminale de Benveniste sur la modalité énonciative de l'«histoire» opposée à celle du «discours», dans *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, Paris, 1966, p. 237-250.

¹⁰ C. Perrault, *Contes*, ed. G. Rouger, Garnier, Paris, p. 56.

¹¹ Il ne serait pas sans intérêt de comparer la structure d'énonciation du coup de force du narrateur-écrivain du conte oral à la structure du coup d'Etat du Prince produisant l'acte décisif où se révèle le pouvoir d'Etat. Cf. notre étude des *Considérations politiques sur les coups d'Etat*, de G. Naudé, Paris, 2^e éd., 1662, réédition Editions de Paris, 1989.

¹² C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 56.

¹³ Le mouvement est effectivement inverse de celui qu'analyse Descartes dans le *Discours de la Méthode* et ailleurs, où l'enfance («comme nous avons été plutôt enfants que des hommes...») est en quelque façon le péché originel «naturel» de l'homme raisonnable: position qui n'exclut nullement le recours méthodique et épistémologique de Descartes à la fable et à la fiction. Cf. également *Logique de Port-Royal*, 5^e éd., Paris, 1683, p. 87-88 et mon commentaire dans *La Critique du discours*, Minuit, Paris, 1975, p. 205-208.

¹⁴ C. Perrault, *Contes*, *op. cit.* p. 56.

¹⁵ C. Perrault, *op. cit.*, Préface des contes en vers, p. 3 et p. 6. Ce texte pour continuer le «dialogue» de Perrault et de La Fontaine semble être l'écho des vers du fabuliste ouvrant le sixième livre des *Fables*: «Les Fables ne sont pas ce qu'elles semblent être./Le plus simple animal nous y tient lieu de Maître./Une morale nue apporte de l'ennui;/Le conte fait passer le précepte avec lui./En ces sortes de feinte, il faut instruire et plaire./Et conter pour conter me semble peu d'affaire.»

¹⁶ Pascal, *Oeuvres complètes*. L'intégrale, ed. L. Lafuma, Le Seuil, 1963, p. 355-359.

¹⁷ Pascal, *op. cit.*, p. 355.

¹⁸ Pascal, *op. cit.*, p. 355.

¹⁹ Pascal, *op. cit.*, p. 355-356.

²⁰ Pascal, *op. cit.*, p. 356.

²¹ Pascal, *op. cit.*, p. 356.

²² Augustin, voir en particulier *De doctrina christiana*, *Oeuvres complètes*, t. XI, Desclée, Paris, 1949, livre IV, p. 425-538.

²³ Augustin, *op. cit.*, Livre I, IV, 4, p. 185. Voir également, pour d'autres références dans l'œuvre d'Augustin, l'importante note 18 de Combes, p. 558-561.

²⁴ Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, n° 148, p. 519.

²⁵ Pascal, *ibid.*

²⁶ Pascal, *ibid.*

²⁷ Pascal, *De l'Art de persuader*, *op. cit.*, p. 359. L'interruption, à vrai dire (que souligne l'éditeur par des points de suspension), est moins d'ordre syntaxique que sémantique et logique. Il semble en effet que l'argumentation se perd dans le silence, un silence qui marquerait l'excès de ce qu'il y aurait à dire. En fait «ces bonnes choses» qu'évoque Pascal sont les principes de l'esprit de finesse «devant les yeux de tout le monde», mais «si déliés et en si grand nombre qu'il est presque impossible qu'il n'en échappe». *Pensée* n° 512, p. 576.

²⁸ Cf. E. Benveniste, *op. cit.*, p. 242.

²⁹ Cf. Michel de Certeau, «L'opération historique» in *Faire de l'histoire*, t. I, ed. J. Le Goff et P. Nora. Voir également du même *L'Écriture de l'histoire*, chap. 1, Gallimard, Paris, 1975.

³⁰ Cf. Louis Marin, «A propos d'un carton de Le Brun: le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation», in *Revue des Sciences humaines*, Lille III, n° 157, 1975, p. 41-64.

³¹ Aristote, *Rhétorique*, Livre I, chap. XI, 1370 b 14 et sq.

³² Aristote, *Ethique de Nicomaque*, IX, 5, 1167, a 599.

³³ Aristote, *ibid.*

³⁴ Aristote, *Rhétorique*, I, 1370, b 25.

³⁵ Homère, *L'Odyssée*, trad. Ph. Jaccottet, Maspero, Paris, 1982, v. 183, p. 63.

³⁶ Homère, *op. cit.*, v. 170-180, p. 62-63.

³⁷ Voir sur le passage qui suit, par Roselyne Dupont-Roc et Alain Le Bolluc, «Le charme du récit» (*Odyssée* IV, 219-289), in *Écriture et théorie poétique, Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, Paris 1976, p. 35-39, ainsi que J.P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Julliard, Paris, 1990, p. 41 et sq. L'usage de la drogue (*pharmakon*) qu'Hélène mélange au vin du banquet où Télémaque est accueilli et Ulysse évoqué par le récit de Ménélas mériterait une longue analyse: «endormant toute colère et toute peine, quiconque en avalait (de cette drogue) mélangée au vin du cratère, de tout le jour ne répandait plus une larme, eût-il même perdu ses parents, son père et sa mère...» Le «charme» de la drogue et l'effet de plaisir du récit (des souffrances du héros) ont été liés dès l'antiquité (Plutarque, *Qua Conviv* 614 b-C; Macrobie, *Sat.* 7, 1-18). Cf. également A. Bergren, «Helen's Good Drug»: *Odyssey* IV, 1-305 in S. Kresic (ed.), *Contemporary Literary Hermeneutics...* Ottawa 1981, p. 207 et sq. ainsi que Simon Goldhill, «Reading Differences: The Odyssey and Juxtaposition» in *Ramus, Critical Studies in Greek and Roman Literature*, vol. 17, n° 1, 1988, p. 1-30.

³⁸ Aristote, *Rhétorique*, I, 11, 1371 a 31.

³⁹ On notera chez Descartes la même articulation entre le désir de savoir qu'est l'admiration, la plus primitive des passions et qui se trouve, comme tout désir, accompagnée d'un certain plaisir et son accomplissement dans le savoir qui est plaisir plein. Cf. R. Descartes, *Oeuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Classiques Garnier, Paris, III, 1643-1650, *Traité des passions*, p. 939 et sq. art. 53, p. 998; art. 70, 71, 72, p. 1006-1008 et surtout art. 75 «A quoi sert particulièrement l'admiration» et 76 «En quoi elle peut nuire et comment on peut suppléer à son défaut et corriger son excès», p. 1010-1011.

⁴⁰ Aristote, *Rhétorique* I, 11 1371 b 4-10.

⁴¹ Aristote, *Poétique*, 1450 b et sq; 1451 a 30-35, etc.; 1454 a 33; 1460 a 26-32.

⁴² Aristote, *id.*, I, 4, 1448 b 17-19. Cf. également 1450 b 1-4, mais où Aristote insiste sur le moindre charme des couleurs appliquées au hasard que celui provoqué par l'image dessinée en noir et blanc qui permet la reconnaissance. On notera que le Stagyrite utilise ici pour «couleurs» le terme de «*pharmaka*» qui insiste sur la matérialité, la «substance» colorée dans la *Poétique*. A rapprocher du *pharmakon* narratif de l'*Odyssée* IV, cf. n. 33 ci-dessus.

⁴³ On peut noter également que ces effets de plaisir évoqués par Aristote au titre des opacités de la mimésis dans le poétique, le pictural ou le sculptural ont une remarquable affinité avec les traits caractéristiques du troisième genre de discours étudié par Aristote dans la *Rhétorique*, l'épidéictique ou le démonstratif. Posant en toute clarté les trois pôles de l'instance énonciative, celui qui parle, le sujet sur lequel il parle et celui à qui il parle, Aristote note que dans l'épidéictique, et à la différence du délibératif (politique) ou du judiciaire, l'auditeur n'y est point juge (*kritês*) mais spectateur (*theoros*), qu'à ce titre il ne se prononce point sur le passé (comme dans le judiciaire) ou sur l'avenir (comme dans le délibératif), mais dans le présent, sur le talent (*dunamis*), la puissance de l'orateur énonciateur, les fins du discours n'étant plus l'utile (délibératif) ou le juste (judiciaire), mais le beau.

⁴⁴ Aristote, *Poétique*, 1460 a 5-11. Cf. la belle étude de ce passage par J. Lallot dans *Ecriture et théorie poétiques*. Cf. également la note 8, p. 380 de l'édition de la *Poétique* par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Paris, 1980.

⁴⁵ Aristote, *Rhétorique* III, 1415 a 8-22.

⁴⁶ D'où la discussion dans la *Poétique*, 1460 b 23-26, des invraisemblances permises pour produire l'effet de surprise (*to thaumaton*) propre à la tragédie. «Si des choses impossibles figurent dans le poème, c'est une faute; mais elle est excusable si on atteint la fin propre de l'art (car cette fin a été indiquée); si, de cette façon, cette partie de l'œuvre ou une autre devient plus saisissante (*ekpletikôteron*)». Comme l'écrivent R. Dupont-Roc et J. Lallot, *op. cit.*, p. 391: «le plaisir du lecteur que lui procure l'étonnement (*ekpletikôteron*, «plus frappant») fait écho au «*thaumaston*», «la surprise agréable» (1460 a 17).

⁴⁷ Ainsi s'inverserait dans le poème, le tragique en particulier, la formule d'Eschyle: «Il faut souffrir pour apprendre», tout en en étant le complément: «Il faut savoir pour oublier la souffrance (et jouir de la représentation)».

FUROR

22

Louis Marin, *Les plaisirs de la narration*

Marco Baschera, *La critique en acte*

Olivier Pot, *La mélancolie de la perspective*

Roger Ackling, *Six Norfolk drawings*

Denis Guénoun, *Du théâtre au lieu de la politique*

Leçons

Tr : Louis Marin - demande de photocopies
Anne-Christine Tallent
A :
illgep
21.10.2010 12:37
Afficher détails

Rb 1942

n° 22

Notre exemplaire introuvable, pouvez-vous répondre/faire suivre. Merci d'avance !

----- Transféré par Anne-Christine Tallent/baa/ville-ge le 21.10.2010 13:36 -----

De : Nathalie Jordan/baa/ville-ge
A : Anne-Christine Tallent/baa/ville-ge@ville-ge
Cc : Anne Golay/baa/ville-ge@ville-ge
Date: 20.10.2010 08:28
Objet : Tr : Louis Marin - demande de photocopies

P. 5-24

C'est du prêt inter me semble-t-il

----- Transféré par Nathalie Jordan/baa/ville-ge le 20.10.2010 09:26 -----

De : info.baa
A : Nathalie Jordan/baa/ville-ge@ville-ge
Date: 20.10.2010 08:23
Objet : Tr : Louis Marin
Envoyé par : Anne Golay

----- Transféré par Anne Golay/baa/ville-ge le 20.10.2010 09:23 -----

De : association-louismarin <louismarin.ass@gmail.com>
A : info.baa@ville-ge.ch
Date: 19.10.2010 00:03
Objet : Louis Marin

Message destiné à Madame Nathalie Jordan, responsable des périodiques:

Chère Madame,
Nous, Association Louis Marin, sommes en train de faire un site consacré à ce chercheur sur lequel nous souhaitons mettre à disposition des étudiants et des chercheurs intéressés par la pensée et les travaux de Louis Marin, les articles ou contributions de ce dernier qui ne sont pas aisément accessibles.
Louis Marin a publié un article dans la revue "Furor" en 1991. J'ai obtenu l'autorisation du directeur de cette revue, Daniel Wilhem, de mettre en ligne cet article. Il devait nous en envoyer le numéro dans lequel a été publié cet article, mais comme il ne l'a toujours pas fait, je me permets de vous demander de nous en faire parvenir une photocopie.
En voici la référence: