

Durand substituerait volontiers au « complexe per- » la notion de « complexe per- » avant le nom de mythe à une « sur- » rapport à une culture donnée, surna- » par rapport à la Nature humaine » ouvre ainsi le champ d'une mytha- » tend ses distances avec toute inscrip- » ie ou sociologique précise de » hors du vécu sensible du sujet écri- » as de considérer les révélations du » symptômes généraux d'une institu- » e que la critique des mythes ré- » ent. Pour Durand, Rougemont a le » ressurgir, à la dimension collective » thérapeutique de la psychanalyse, » si les discours et les fins, mais sa » néanmoins un exemple d'attention » autres, implicites agissants dans les » conscient collectif. Le discours cri- » savoir les prendre en charge, en » indices textuels révélateurs d'un » mythanalyse, critique, commence- » ocritique, analytique, s'arrête.

Mythocritique. Théorie et parcours, Paris, DURAND G., *Figures mythiques et visages de mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg in — MAURON Ch., *Des métaphores obscures*, Paris, Albin Michel, 1961.

Éric BORDAS

Critique psychologique et psychanalyse, imagologie; Mythe; Psychana-

N

NARRATION

Souvent donnée comme un équivalent technique du récit, la narration se définit à la fois comme l'acte de raconter et comme le produit de cet acte. En tant que produit, elle se présente comme la relation écrite ou orale de faits, d'événements, fictifs ou réels. Elle se soumet alors à des règles d'organisation qui font intervenir la chronologie (antériorité, concomitance, postérité) et la logique (causalité, parallélisme, contradiction). En tant qu'acte, elle suppose la présence d'un narrateur et d'un narrataire, ce qui lui confère une valeur discursive et pragmatique.

Sans doute l'étymologie du verbe « narrer » explique-t-elle l'ambivalence du terme : *narrare*, qui signifie « faire connaître, raconter » est selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, dérivé de *gnarus*, « qui connaît ». La narration se présente donc à la fois comme un acte de connaissance, en ce qu'elle rend compte d'événements, et comme une création. C'est peut-être pour cette raison que l'éloquence telle que la définissait Cicéron donnait la part belle à la *narratio*. Située juste après l'exorde, elle avait pour fonction de présenter le récit des faits en cause, et donc d'informer, mais elle nécessitait aussi une sélection de ce qui serait ensuite utile à l'orateur pour développer ses preuves et infléchir le jugement du public, ce qui lui conférerait donc une fonction argumentative. Aussi la *narratio* est-elle un exercice d'écriture fortement recommandé par les rhétoriciens, depuis Quintilien (*L'institution oratoire*) et elle l'est restée dans les usages scolaires français jusqu'au XX^e s.

L'étude de la narration devient un point fort des recherches littéraires modernes à partir du moment où les formalistes russes engagent leur travail sur les structures du récit. Ils empruntent à Platon et Aristote leurs réflexions sur la *mimésis*. Selon Platon, au III^e livre de la *République*, seule la poésie dramatique représente directement, par imitation simple. Les dialogues au sein d'un récit

relèvent aussi, par exception, de la représentation directe. Le récit lui-même est une représentation indirecte. Pour Aristote, poésie dramatique et poésie narrative (*diégésis*) sont deux formes de la *mimésis* : la représentation peut être de façon égale directe ou indirecte. Ricœur souligne (*Temps et récit*, I, 2) que pour Aristote, *mimésis* et *mythos* forment un couple indissociable : en tant qu'« agencement des faits en système » (*è ton pragmatôn sustasis*), le *mythos* est la mise en intrigue qui permet la représentation de l'action, aussi bien pour la poésie dramatique que pour la poésie narrative.

Dans ce cadre, une distinction fondamentale est établie par les analystes de la narration, entre l'histoire (ou la « fable » selon le terme choisi par Tomachevski), c'est-à-dire les événements rapportés et la manière dont ils sont racontés. T. Todorov renvoie cette opposition à la répartition que la rhétorique classique proposait entre *inventio* et *dispositio* (« Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, 1969). Le terme de narration est alors employé pour renvoyer au « code à travers lequel narrateur et lecteurs sont signifiés » (R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Ibid.*). On constate néanmoins des oscillations terminologiques qui favorisent la confusion entre narration et récit. Par souci de clarté, G. Genette propose de réserver le terme de « narration » à « l'acte narratif producteur », et d'en distinguer le « récit », en tant qu'il est « le signifiant, l'énoncé, le discours, le texte narratif lui-même », et l'« histoire » qui désigne le « signifié ou contenu narratif » (« Introduction au discours du récit », *Ibid.*).

À ces problèmes qui, depuis les formalistes, concernent les structures narratives du récit, s'ajoutent depuis les années 1980, une série de questions concernant l'activité narrative comme telle. La pragmatique s'intéresse ainsi aux modalités d'insertion de la narration dans un discours plus vaste qui lui donne son sens et articule la narration aux circonstances particulières de son énonciation, par l'étude du sujet narrant et du

contexte dans lequel s'effectue la narration. De l'analyse de la conversation jusqu'aux travaux de sémiotique théâtrale, se pose ainsi le problème des rapports entre dialogue et narration. L'historiographie contemporaine soulève celui de la narration comme modalité particulière de l'argumentation. Plus largement, l'idée de narration (comme acte ou objet clos) tend à être remplacée par celle de narrativité, comme principe ouvert et virtuel, générateur d'un ensemble de discours. Ainsi, selon Ricoeur, la narrativité serait la caractéristique distincte de l'histoire dans le champ des sciences sociales (*Temps et récit*, 1, p. 133).

La relation établie entre narration et mimésis suppose qu'on s'interroge sur le rapport entre narration et description qu'on oppose souvent depuis Marmontel (XVIII^e s.). Elles sont pourtant dans leur fonction, comme dans leur nature, indissociables : les éléments de description confirment l'impression de réalité des faits narrés dans la mesure où la description, comme la narration, se veut re-présentation. Une narration, même minimale, comporte des indications de description ; une description comporte (par métonymie, ou par métaphore) des indications sur ce qui détermine les personnages, elle présente des signes dont l'apparition ou la disparition renvoient à des événements.

Le même lien entre narration et mimésis engage les relations entre le discours et les événements rapportés. Que ces événements se révèlent être fictifs ou réels, la manière de les raconter ne varie pas : l'organisation des différents éléments qui la constituent tend à former une « unité d'action » (et ce, même dans les productions romanesques contemporaines qui peuvent chercher à mimer l'incohérence du réel). Les temps employés sont généralement ceux du passé, ils viennent cautionner l'existence des faits relatés, plutôt qu'ils ne renvoient à une temporalité définie (c'est ainsi le cas de l'usage des temps du passé dans les œuvres de science-fiction). L'emploi du présent « de narration », utilisé pour exprimer une action passée mais dont la dimension dramatique est remarquable, souligne à quel point l'usage dépasse la simple question de la temporalité. Raconter c'est, ainsi, faire exister « un événement absent de la scène de la narration » (J. Bres, *Autour de la narration*, p. 8). L'effet de réel est obtenu par une série de mécanismes formels qui ne permettent pas de distinguer en soi les narrations de faits réels et les narrations de faits fictifs. La réflexion sur la narration permet donc d'engager celle sur la performativité des discours.

La narration suppose la présence d'un narrateur (qui n'est pas nécessairement identifiable à l'auteur) ; ce narrateur organise les éléments dont il fait état, il les met en « intrigue », ce qui revient à dire qu'il établit des liens (chronologiques ou

logiques) et donc impose, au sens strict du terme, un « point de vue » sur ce qu'il raconte. Il a plein pouvoir sur le temps, aussi bien en termes de chronologie qu'en termes de durée. Il peut inverser l'ordre des événements (analepse - ou *flash back* - et prolepse - ou anticipation - dans la terminologie de Genette) afin de donner à l'avance le sens d'un épisode ou de le laisser en suspens. Il peut insister sur telle ou telle partie du récit. Ainsi Genette définit-il les notions de scène (moment privilégié par le narrateur qui lui consacre un nombre de pages important en regard de la durée de l'épisode rapporté), de sommaire (nombre de pages réduit en regard de la durée évoquée, présentation d'actions qui se reproduisent régulièrement) et d'ellipse (oblitération d'éléments en raison de leur aspect anecdotique, en vue de préserver le suspense...).

Mais encore, le narrateur peut marquer plus ou moins sa présence : soit qu'il figure expressément dans la narration comme personnage, soit qu'il s'imisce pour juger, pour pénétrer les consciences (omniscience), soit qu'il s'efface derrière le point de vue du ou des personnages qu'il adopte. Selon Todorov, nous disposons donc d'une quantité de renseignements sur lui, ce qui devrait nous permettre de le situer avec précision « mais cette image fugitive ne se laisse pas approcher, et elle revêt constamment des masques contradictoires, allant de celle d'un auteur en chair et en os à celle d'un personnage quelconque » (*art. cit.*, p. 152).

Le narrataire ne s'identifie pas non plus au lecteur. Partenaire du narrateur dans la communication narrative, il peut figurer expressément dans la narration lui aussi, soit sous la forme d'un personnage (telle Nathalie de Mancerville dans *Le lys de la vallée*), soit par une interpellation directe (« le lecteur croira que... ») ou rester sous-entendu. Sa figuration en tant que personnage caractérise les jeux d'enchantements, particulièrement fréquents dans le roman épistolaire. On pourra évoquer la célèbre lettre 48 des *Liaisons dangereuses* qui signe l'arrêt de Valmont dans la mesure où il commet l'erreur de se donner comme narrataire non seulement Madame de Tourvel, mais aussi Emilie, la courtisane de Madame de Merteuil, signifiant par là qu'il ne voit pas de différence entre ces femmes. Toutefois, l'exemple du roman de *La clos*, pour être bien saisi, exige que soit prise en compte, plus encore que la seule structure narrative, l'activité narrative comme telle et que soient analysées tant les règles sociales en jeu dans l'interaction entre les personnages que la compétence narrative proprement dite des deux destinataires. compétence dont dépend l'issue du roman.

► BRES J., *La narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994. — GENETTE G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983. — LAFORET M. (dir.), *Autour de la narration. Les abords du récit conversationnel*, Québec, Nuit blanche, 1996. — ORTEMANN M.-J., *Le narratif, le poétique, l'argu-*

narratif, Nantes, Université de Nantes, 1997. — RICHARD P. *Temps et récit*, 3 vol, Paris, Le Seuil, 1983.

Isabelle MIMOUNI, Lucie ROBERT

→ *Argumentation; Conte; Description; Fable; Fiction; Mimésis; Réalisme; Roman; Théories de la narration.*

NATIONALE (Littérature)

Le terme « littérature nationale » sert à désigner l'ensemble des traits thématiques et linguistiques qui permettent de rattacher un corpus d'œuvres et de pratiques à un groupe ou une communauté historiquement et politiquement constitués.

La Deffence et Illustration de la langue françoise de Du Bellay (1549) est un des textes significatifs de la constitution de l'espace littéraire européen en domaines nationaux : ce texte exprime le double souhait que le français, et donc la France, s'émancipe de l'hégémonie du latin, mais aussi de la prépondérance culturelle de l'Italie à cette époque. À l'âge classique, l'affirmation de cette double suprématie, de la langue mais aussi de la France en tant que puissance politique, place ce pays en tête des mouvements d'affirmation identitaire nationale. Les Modernes en particulier (ainsi Desmarets de Saint-Sorlin, *Défense de la langue française*, 1675), mais aussi des jésuites comme Bouhours (*Entretiens*, 1671) expriment très clairement les termes de ce mouvement. On voit ainsi se dessiner l'espace culturel comme espace de luttes y compris entre communautés qui se forment progressivement en nations. La prépondérance de la France et du français perdure aux siècles suivants. Aussi est-ce en Allemagne, autour de Goethe, et contre le « classicisme » français, que s'affirme une revendication d'identité culturelle qui, si elle n'est pas encore nationale au sens politique du terme – l'Allemagne est divisée et son unité politique point encore envisagée – l'est du moins pour la langue et la littérature (Stenzel). Ainsi, inspiré des idées émancipatrices des Lumières, s'amorce un mouvement qui prend d'abord appui sur l'invention et l'exaltation de traditions culturelles populaires (de longue durée) ressortissant principalement au domaine littéraire, et se transpose ensuite sur un plan politique en opposant la figure du peuple à celle de la grande aristocratie. La publication en 1761 par l'écossais James Macpherson des chants d'une épopée nordique du III^e s. attribuée à un barde, Ossian, manifeste les aspirations politiques de la nation. En Allemagne, Herder s'appuie sur ce mouvement pour donner une réflexion sur le rôle dévolu à la langue et à la littérature dans la constitution et l'unification de la nation, de même que dans « l'amélioration du Peuple ». Le mouvement politique des « nationalités », qui anime la vie politique européenne au XIX^e s., contribue à

promouvoir la notion de « littérature nationale » comme celle de « langue nationale » qui lui est concomitante, tant en Amérique qu'en Europe.

L'enseignement des lettres contribue fortement à ce résultat. En effet, progressivement les littératures classiques anciennes qui formaient le couronnement de la formation dans le secondaire se voient concurrencées, en France notamment dans les années 1880, par la littérature française. La littérature et son enseignement sont alors, explicitement dans des discours politiques, présentés comme des moyens de forger un esprit, un « génie », français. Progressivement, dans certains pays francophones, au Québec en particulier, en Suisse, à un moindre degré en Belgique, s'élaborent des littératures propres qui manifestent les identités plus ou moins politiquement affirmées de leurs collectivités francophones. Au XIX^e s., en Belgique et au Canada, le recours à la tradition légendaire est utilisé pour fonder les littératures nationales tant chez De Coster (*La légende d'Ulen-spiegel*, 1867) que Casgrain (*Légendes canadiennes*, 1861) ou Fréchette (*La Légende d'un peuple*, 1887). Au XX^e s., dans la mouvance de la décolonisation, puis des revendications indépendantistes, certains écrivains d'Afrique, des Antilles (Césaire, Glissant) et du Québec (Miron, Aquin) associent ouvertement leur pratique littéraire à la constitution politique de la nation.

À la fin du XX^e s., la dénomination « littérature nationale » est exposée à une profonde réévaluation. Entre autres facteurs, les vagues migratoires que connaît l'Occident rendent de plus en plus difficile le classement des écrivains et des œuvres sur une base nationale traditionnelle, c'est-à-dire en faisant coïncider culture, langue et nation (ainsi Gao Xingjian, prix Nobel 2001 est-il de langue chinoise, mais vivant en France). À l'aube du XXI^e s., ce réexamen semble porté par deux tendances contradictoires. D'un côté, l'accroissement des échanges internationaux, le renforcement de l'Union Européenne et une forte tendance à la globalisation déstabilisent, sur le plan politique comme culturel, la validité du modèle national tel que l'a construit le XIX^e s. D'un autre côté, les aspirations à l'existence politique des petites nations ainsi que la réaction au processus de mondialisation en cours concourent à maintenir la diversité culturelle du monde et plaident de fait pour le maintien de littératures nationales. Ces deux tendances, qui semblent partagées dans les pratiques, suscitent des ré-interrogations – non sans polémiques – dans les études sur la question et contribuent par la tension qu'elles provoquent à une réflexion sur les fondements de l'histoire littéraire, généralement établie sur une base nationale.

► ANDERSON B. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, [1983], Paris, La découverte, 1996. — CASANOVA P., *La république mondiale des lettres*,

culture occidentale, mais explorent volontiers des endroits méconnus et « sans histoire ». Apparaît ainsi une nouvelle forme du rôle contestataire de la littérature de voyage : avec la *beat generation*, notamment aux États-Unis, le récit de voyage fait en quelque sorte figure de « contre-genre » (Kérouac).

La littérature de voyage pose une triple question. Elle implique une interrogation anthropologique et philosophique, en ce qu'elle est relation d'un contact avec l'ailleurs et l'altérité. Elle suscite une interrogation sur les frontières assignées au littéraire : les journaux, carnets de bord, lettres ou relations rétrospectives de voyageurs peuvent constituer aussi bien des documents authentiques que des textes d'ordre esthétique. Le choix de les inscrire ou non en littérature peut relever de la volonté de leur auteur, mais bien souvent ne dépend que de la tradition : ainsi le *Voyage en la terre du Brésil* (1578) de Léry figure dans des programmes d'études littéraires alors que sa raison première n'est pas une intention esthétique (voir F. Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du récit de voyage*, Champion, 1999). La fiction n'est donc pas non plus un critère décisif en la matière. Du coup, et c'est la troisième interrogation, la littérature de voyage forme un ensemble de cohérence incertaine et pourtant perçu comme tel dans les pratiques. Dès lors, son unité réside dans l'expression du « moi » voyageur. Elle s'éclaire par l'histoire même de cette production. Alors qu'on l'a longtemps compris comme une épreuve à valeur morale, le voyage devient à la Renaissance, dans une perspective humaniste, un moyen de plaisir d'un individu cultivé et curieux qui, par la comparaison des coutumes d'autrui aux siennes, parvient à acquérir une sagesse nouvelle. Ce changement de perception confère au récit de voyage ses lettres de noblesse. Son statut reste néanmoins ambigu : il relève alors de la vaste catégorie humaniste de l'Histoire, au confluent de divers discours conjuguant description et narration. Toutefois, au XVII^e et au XVIII^e s., à mesure que le savoir scientifique s'autonomise, l'appartenance du genre à la sphère des Belles-Lettres se fait plus nette : soumise à des impératifs d'ordre esthétique, parce qu'elle doit séduire son lecteur, l'écriture du voyage apparaît dès lors comme indissociable non seulement de la capacité d'« enregistrer » fidèlement la réalité, mais aussi d'une aptitude sensible à percevoir le monde. Elle peut ainsi s'avouer comme une émanation de la subjectivité ; du même coup, elle se voit assigner une place particulière parmi les écrits de nature autobiographique - y compris dans sa part réflexive. Néanmoins, avec Nerval notamment, le récit reste concret, pouvant même rivaliser avec des guides touristiques comme ceux de Baedeker. Au XX^e s., la littérature de voyage élargit ses perspectives en

pratiquant tant la quête personnelle de « lointains intérieurs » (Michaux en Asie) que l'exploration de mœurs sur le mode ethnographique. Le XX^e s. finissant, avec son trop-plein de connaissance, rejoint donc, dans une certaine mesure, la conception du Moyen Âge : même s'il ne recourt plus à l'allégorie, le récit de voyage dit une quête existentielle.

► MESNARD J., *Les récits de voyage*, Paris, Nizet, 1986. — MOUREAU F., *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986. — PASQUALI A., *Le tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994. — RAJOTTE P. (dir.), *Le récit de voyage. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997. — WOLFEZTEL F., *Le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996. — Coll. : « L'écrivain voyageur : le pèlerinage littéraire », R. Mortier (éd), *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, 1999, 1/2.

Daniel MAGGETTI

→ Anthropologie ; Autobiographie ; Coloniale (Littérature) ; Cosmopolitisme ; Ethnologie ; Orientalisme ; Postcolonialisme ; Utopie.

VRAISEMBLANCE

Selon Aristote, le propre du poète n'est pas de raconter ce qui est arrivé, mais ce qui pourrait arriver, c'est-à-dire des événements imaginaires mais crédibles : ainsi le vrai-semblable, tel que *La poétique* le définit, est lié à la fois à la fiction, à la mimesis ou imitation du réel, et à un enjeu de réception, au « croyable ».

La vraisemblance postule une supériorité de l'œuvre de fiction sur l'histoire ou sur l'éloquence. Celles-ci en effet ne pourraient rendre compte que de faits vrais, qui sont toujours singuliers, tandis que par la vraisemblance la fiction atteint à des images plus générales. Dès lors, la poésie, fondée sur la fiction, serait une forme d'exploration d'un Vrai supérieur au réel ordinaire. Mais la vraisemblance peut être envisagée de deux points de vue. Interne : une œuvre est vraisemblable lorsque son intrigue ne laisse pas une place abusive au hasard, la vraisemblance étant liée alors à la prévisibilité logique du récit. Externe : une œuvre peut être perçue comme vraisemblable quand les lieux, faits et personnages qu'elle met en scène sont en conformité avec les règles en vigueur dans la société qui se les représente, la vraisemblance étant alors liée aux croyances et aux bienséances. De cette dualité de sens résulte que l'exigence de vraisemblance a été pensée dans une certaine confusion et a donné lieu à de multiples querelles. Querelles d'autant plus insolubles que la vraisemblance est plus tributaire des croyances et des bienséances, lesquelles varient selon les temps et les lieux. L'important est donc de conserver l'idée que la

te personnelle de « lointains en Asie » que l'exploration ethnographique. Le XX^e s. est plein de connaissance, recense une certaine mesure, la conception même s'il ne recourt plus à un voyage dit une quête existentielle.

de voyage, Paris, Nizet, 1986. — *Mythes du récit de voyage*, Paris, Nizet, 1986. — PASQUALI A., *Le récit de voyage*, Paris, Klincksieck, 1986. — P. (dir.), *Le récit de voyage. Aux origines du roman*, Montréal, Triptyque, 1997. — *Récit de voyage en France, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, PUF, 1996. — Coll. : « L'écriture littéraire », R. Mortier (dir.), *Sociologie*, Bruxelles, 1999, 1/2.

Daniel MAGGETTI

Biographie ; Coloniale (Littérature) ; Ethnologie ; Orientalisme ; Poésie.

Le poète n'est pas de raconté, mais ce qui pourrait arriver, événements imaginaires mais vraisemblables, tel que *La poésie* à la fois à la fiction, à la réalité, et à un enjeu de réalité.

Le poète postule une supériorité de son histoire ou sur l'éloignement, l'effet ne pourraient rendre vrais, qui sont toujours singuliers, la vraisemblance la fiction atypiques générales. Dès lors, la poésie, la fiction, serait une forme supérieure au réel ordinaire, la vraisemblance peut être envisagée interne : une œuvre est son intrigue ne laisse pas au hasard, la vraisemblance la visibilité logique du récit. Elle peut être perçue comme les lieux, faits et personnes sont en conformité avec le monde dans la société qui se construit, la vraisemblance étant alors liée à la bienséance. De cette dualité, l'exigence de vraisemblance dans une certaine confusion des multiples querelles. Querelles sur ce que la vraisemblance est, sur les bienséances et des bienséances, sur les temps et les lieux, sur de conserver l'idée que la

vraisemblance est un enjeu de crédibilité : elle fonde le « pacte de lecture » selon lequel le texte est jugé recevable, et réaliste ou fantaisiste. À partir de quoi, l'histoire de la littérature est nourrie de ses variations.

La vraisemblance a été une question majeure avec l'avènement des poétiques issues de la relecture des Anciens, en particulier dans les débats sur les genres dramatiques au XVII^e s. La querelle du *Cid* (1637) en est une manifestation exemplaire, et l'intervention de l'Académie française atteste de l'importance de l'enjeu. Une des critiques contre le *Cid* était qu'il n'est pas vraisemblable que Chimène épouse le meurtrier de son père. En ce cas, la notion de vraisemblance dépend des normes éthiques dominantes. Conçue comme un instrument devant garantir la valeur morale d'une œuvre dramatique, ou romanesque, elle est alors utilisée comme un outil de légitimation et sert à la valoriser ou à la dévaloriser, mais aussi à dessiner les frontières de la littérature. Une autre critique portait sur le nombre des actions qui adviennent dans une pièce censée se passer en 24 heures. En ce second cas, la vraisemblance mise en question est celle, interne, de la logique de l'intrigue. Mais les deux versants étaient en fait liés : une pièce qui ne respecte pas les règles morales ne respecte pas non plus, disait-on, les règles logiques. Ainsi la poétique « classique » donne un sens social à la notion de vraisemblance. Pour être accepté, le vraisemblable ne peut contrevenir aux attentes du public. Le critère de la vraisemblance n'est alors autre que l'opinion commune, la doxa. Le dramaturge et le romancier qui se soumettent à l'exigence de vraisemblance doivent donc brider leur pouvoir d'invention. Appliquée à des œuvres poétiques, la vraisemblance est pensée comme une idéalisation du vrai. Boileau le rappelle dans son *Art poétique* (1674) : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable », et prône la prépondérance du vraisemblable. Il apparaissait essentiel, en effet, que le spectateur « y croit » pour que la catharsis puisse advenir. La vraisemblance se trouvait de la sorte associée à l'utilité morale de la littérature. Mais les genres ne pouvaient pas être également soumis à l'exigence de vraisemblance. L'épopée et le roman ne s'y bornent pas. L'apparition du fantastique, d'autre part, récuse les codes mêmes du vraisemblable. Aussi Diderot a-t-il pu, dans *Jacques le Fataliste* (1778-1780), jouer avec les conventions et les décisions du narrateur qui seul établit la vraisemblance. Désireux

de briser les carcans jugés stérilisants de l'esthétique classique, les écritures romantiques se libèrent des contraintes de la vraisemblance ainsi qu'en témoignent la production d'œuvres jouant de la démesure (sentiments extrêmes, folie...) et de l'irrationnel (fantômes, résurrections...) de même que l'intérêt qu'elles accordent au merveilleux, au grotesque ou à la laideur. Valorisant le vrai plutôt que le vraisemblable, les romanciers réalistes justifient l'immoralisme que leurs détracteurs leur reprochent au nom de leur prétention à peindre le monde tel qu'il est (ainsi Flaubert et *Madame Bovary*). Dans leurs écrits théoriques, ils utilisent donc peu la notion de vraisemblance alors même que nombre de critiques persistent à l'employer : sur des fondements conceptuels hérités de l'âge classique, la littérature réaliste et naturaliste est perçue comme une écriture de l'invraisemblable. Au XX^e s., des débats similaires accompagnent la parution des premières œuvres de Nathalie Sarraute ou d'Alain Robbe-Grillet : le Nouveau Roman est en effet condamné par de nombreux critiques au nom de la vraisemblance. Mais lui-même, à la suite de Sartre qui critiquait le procédé de l'omniscience du narrateur, dénonce l'artificialité de la vraisemblance classique. La notion de vraisemblance est en fait souvent utilisée par les défenseurs d'une position critique qui associe la qualité esthétique d'une œuvre à sa valeur morale. Dans la « Querelle de la nouvelle critique » (1963-66) Roland Barthes dénonce le « vraisemblable critique » défendu par Raymond Picard, c'est-à-dire tout discours qui s'appuie sur des (prétendues) évidences normatives (l'objectivité, le goût, la clarté) pour juger une œuvre littéraire et montre que, ni discutées ni analysées, ces évidences viennent conforter le dogmatisme d'une parole critique qui impose en réalité une idéologie.

► BARTHES R., *Critique et vérité*, Paris, Le Seuil, 1966. — GENETTE G., *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969. — HAMON P., « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, G. Genette et T. Todorov (dir.), Paris, Le Seuil, 1982, p. 119-81. — KIBÉDI-VARGA A., « La Vraisemblance : problèmes de terminologie, problèmes de poétique », *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1977, p. 325-332 ; *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

Denis PERNOT

→ Adhésion ; Bienséance ; Cognitif, connaissance ; Doxa ; Fantastique ; Histoire ; Merveilleux ; Mimésis ; Réalisme ; Utilité.