HAL
open science

Le Miroir Rayé. Hasard et Exemplarité Littéraire

Anne Duprat

To cite this version:

Anne Duprat. Le Miroir Rayé. Hasard et Exemplarité Littéraire. Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur, 2017, 127 (1/2), pp.45-58. hal-03647037

HAL Id: hal-03647037

https://u-picardie.hal.science/hal-03647037

Submitted on 20 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Franz Steiner Verlag

ZEITSCHRIFT FÜR FRANZÖSISCHE SPRACHE UND LITERATUR 127, 2017/1–2, 45–58

ANNE DUPRAT

Le miroir rayé. Hasard et exemplarité littéraire

The Scratched Pier-Glass: Chance and Literary Exemplarity

KURZFASSUNG: Die Untersuchung literarischer Erscheinungsformen des Zufalls ermöglicht ein besseres Verständnis des doppelpoligen Lektüreprozesses, in dem wir einerseits unsere Erfahrungen in der Welt zum Einsatz bringen und andererseits der Fiktion die Instrumente für ein besseres Verständnis der Wirklichkeit entnehmen: Sei es, dass die Fiktion uns eine idealisierende Alternative zu unserer Welt anbietet, oder sei es, dass sie die Aleatorik eingetretener Ereignisse offenbart, indem sie diese zu ihrem Gegenstand macht, oder sei es, dass sie die Bandbreite all jener Möglichkeiten, die durch die Realisierung einer einzigen unter ihnen verworfen sind, (wieder) entfaltet: Die fiktionale Darstellung des Zufalls offenbart nicht nur, was eine Literatur von der Welt *denkt*, sondern ebenso, was eine Konzeption der Welt ihren literarischen Repräsentationen zu verdanken hat.
Schlagworte: Zufall – Exemplarität – Fiktion – Repräsentation – Spiel

ABSTRACT: The study of Chance in literature allows us to understand better the double process that makes us on the one side use our experience of the world to read fiction, and on the other to borrow from fiction examples and tools for a better understanding of reality. Whether it be to propose an idealized alternative to this reality, to reveal the randomness of real events beneath their apparent signification, or to show the wide range of possibilities discarded by the realisation of one of them, the presentation of Chance in fiction allows us to see not only what a body of literature *thinks* of the world, but also what a conception of the world can owe to its literary representations.
Keywords: Chance – exemplarity – fiction – representation – game

Un éminent philosophe de mes amis, capable d'ennoblir jusqu'aux plus laids de vos meubles en les élevant à la sereine lumière de la science, m'a fait connaître un menu fait significatif. Prenez votre glace en trumeau ou telle vaste surface d'acier poli régulièrement astiquée par une domestique : elle se trouvera couverte d'une multitude de minuscules rayures dans toutes les directions ; mais placez devant cette surface comme centre d'éclairage une bougie allumée, et voilà que les rayures paraîtront se disposer en une belle série de cercles concentriques autour de ce petit astre. On peut démontrer que les rayures partent impartialement dans tous les sens et que seule votre bougie produit l'illusion flatteuse d'une organisation concentrique, car sa lumière n'en rend visible qu'une partie. Il s'agit d'une parabole.[1]

1 Eliot 2005, p. 363. « An eminent philosopher among my friends, who can dignify even your ugly furniture by lifting it into the serene light of science, has shown me this pregnant little fact. Your pier-glass or ex-

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La parabole que propose George Eliot au début du 27e chapitre de *Middlemarch* ne tarde pas à recevoir son interprétation dans le roman. « Ces rayures sont des événements »,[2] et la forme concentrique qu'ils adoptent spontanément à la lueur de la chandelle est le providentiel arrangement de faits, en réalité indépendants d'elle, autour d'une jeune fille égoïste, qui y voit une conspiration du destin pour son bonheur. Merveille en effet ! Car quelques chapitres plus loin les événements en question conduisent bel et bien au mariage tant espéré – qui résulte certes d'une erreur mutuelle des deux futurs époux sur le caractère de l'autre, mais n'en advient pas moins. Qui après cela parlerait d'illusion ?

La parabole de George Eliot est une parabole de parabole. Elle désigne la capacité des histoires à devenir exemplaires, et la capacité du hasard littéraire à opérer cette exemplarité. Ce que feint de montrer la romancière, c'est l'illusion qui organise *notre* perception des faits, celle de tous les propriétaires de meubles usés, en texte ; ce qu'elle montre réellement, c'est l'illusion qui organise un texte en texte. Les événements dans lesquels Rosamund Vincy croit déceler l'annonce de son bonheur ont effectivement été arrangés (quoique dans une intention plus large, et bien différente) par Eliot ; pour les personnages de fiction comme pour les êtres réels qui croient assez fermement à la Providence, cette impression n'est pas une illusion – la figure produite par les événements est simplement mal interprétée, sans doute parce qu'elle émane de la lueur d'une chandelle confondue avec celle du soleil. Mais l'application de la parabole à la situation fictionnelle n'est qu'une étape de son efficacité, puisqu'elle doit encore effectuer son retour au réel ; et celui-ci sera dès lors médiatisé par le sens qu'accordera le lecteur à l'histoire de Miss Vincy et du Dr Lydgate.

Prendre pour paradigme des attitudes adoptées par les personnages de fiction un phénomène qui ne s'applique proprement qu'aux êtres réels – le fait de croire à tort que leur destin est l'unique objet des soins d'un créateur attentif – est un moyen bien connu de nous faire partager leurs émotions, et admirer leurs erreurs ; mais les effets produits en retour par ce procédé sont moins souvent décrits comme tels. Il est pourtant employé constamment par les philosophes. Sans en multiplier les exemples, on se contentera d'évoquer la critique de l'illusion métaphysique comme illusion du double menée par un sceptique contemporain comme Clément Rosset. Celui-ci appuyait en 1976 sa très convaincante démonstration du talent avec lequel nous pouvons nier les « droits du réel à être perçu » sur les trois beaux exemples d'illusion oraculaire que fournissent l'*Œdipe Roi* de Sophocle, *La vie est un songe* de Calderón, et le conte arabe rapporté par J. Deval dans sa pièce *Ce soir à Samarcande*.[3] Dans *Le réel. Traité de l'idiotie*,[4]

tensive surface of polished steel made to be rubbed by a housemaid, will be minutely and multitudinously scratched in all directions ; but place now against it a lighted candle as a centre of illumination, and lo ! the scratches will seem to arrange themselves in a fine series of concentric circles round that little sun. It is demonstrable that the scratches are going everywhere impartially, and it is only your candle which produces the flattering illusion of a concentric arrangement, its light falling with an exclusive optical selection. These things are a parable. » (Eliot 1994, p. 218).

2 Eliot 2005, p. 363.

3 Clément Rosset, *Le réel et son double* [1976], 1984, p. 6.

4 Voir Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie* [1978], 1992.

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

il illustre ou plutôt fonde sa définition du paradoxe que représente l'indétermination des événements tels qu'ils se donnent dans leur réalité, sur l'attitude du Consul découvrant de *cantina* en *cantina* l'absolue singularité (l'idiotie) de sa propre existence, dans le roman *Under the volcano* de Malcolm Lowry (1947). Une existence de fait singulière, puisqu'elle correspond à celle d'un personnage de roman.

Les deux aspects du processus se complètent. Celui qui consiste à prendre ce qui arrive aux êtres de fiction pour exemple de ce qui arrive aux êtres réels afin d'éclairer le rapport que nous entretenons avec le monde est la face cachée de celui qu'utilise ici Eliot. Il suppose en effet que les auteurs de fictions aient auparavant construit celles-ci en fonction de ce qu'ils croient devoir arriver dans le monde réel. Même l'exemple pris à M. Lowry par Rosset comme incarnation dans l'attitude d'un personnage d'un rapport juste à la réalité – celle qui consiste à ne pas chercher de signification aux événements, afin d'éviter de manquer la singularité des choses au profit d'un double métaphysique, abstrait et plus satisfaisant, que l'on tente sans cesse de leur susciter pour les rendre acceptables – implique cette complémentarité. Sans elle, la comparaison est vide ; et si ce qui se joue dans le rapprochement entre le réel et la fiction n'est qu'une comparaison et non une parabole, ce rapprochement n'apprend rien sur la structure d'intelligibilité qui permettrait de comprendre les deux phénomènes dans une même réalité, ce qui est pourtant le but du philosophe.

Une façon efficace d'approcher cette structure d'intelligibilité commune sur laquelle repose la capacité des fictions à expliquer le monde, ou à signifier dans le monde, consiste – paradoxalement – à interroger spécifiquement le comportement du hasard en littérature.[5] Qu'elle se donne pour but de proposer une alternative idéalisante au monde tel qu'il est, ou au contraire de révéler en la mimant la survenue aléatoire réelle des événements, ou encore de (re)déployer de façon ludique l'éventail des possibilités écartées par l'unique réalisation que constitue le monde quotidien, la présentation du hasard dans les fictions révèle non seulement ce qu'une littérature *pense* du monde, mais ce qu'une pensée du monde peut devoir à ses représentations littéraires. De façon significative, l'essai qu'avait consacré Erich Köhler à la question en 1973 plaçait d'emblée la différence qui sépare le hasard littéraire du hasard quotidien non pas dans le statut logique, métaphysique ou ontologique particulier que lui donnerait sa nature artificielle, mais au contraire dans le supplément de sens qu'il apporterait au hasard réel : « Le hasard littéraire, c'est-à-dire le hasard dans la littérature n'est pas identique à celui du quotidien, que cette dernière dégage de sa particularité pour le transformer en généralité, en loi ».[6] *A posteriori*, le caractère pro-fictionnel de l'argument inscrit l'étude de Köhler dans le débat qui a marqué les années 1970 à 2000 sur les pouvoirs heuristiques et épistémologiques du littéraire, et dont l'actuelle discussion sur la portée cognitive des fictions

5 C'est ce à quoi s'emploie le projet ALEA « Figurations/configurations artificielles du Hasard. Représenter la contingence en Europe (Littérature, Histoire, Sciences, Philosophie – XVIe–XXIe s.) », Dir. A. Duprat pour la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société (Lille).

6 Köhler 1987, p. 12. Éd. originale : *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, 1973.

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

apparaît comme un intéressant prolongement.[7] Ses analyses contribuaient en effet à la promotion de cette valeur cognitive, notamment lorsqu'il précisait ainsi la nature de ce supplément de sens : « Si la relation entre le hasard et la nécessité doit être saisie comme une relation dialectique, incluant la relation entre la liberté et la nécessité, il faut que la catégorie de la possibilité soit pleinement et sérieusement inscrite dans les droits qu'elle revendique aujourd'hui plus pesamment que jamais. »[8]

C'est donc la capacité du littéraire à déployer, par exemple en ce qui concerne le traitement de la causalité, une structure potentiellement plus complète du réel que celle que manifeste dans le monde quotidien l'alternative entre événement réalisé et non réalisé, qui se verrait soulignée dans l'emploi que font les fictions du hasard. Carsten Meiner cependant se défend à plusieurs reprises, dans *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*, de prêter à la littérature le pouvoir de penser la contingence. « Puisque la littérature ne fonctionne pas à partir de concepts », rappelle-t-il, « sa catégorie du hasard est une forme vide qu'elle peut et doit par conséquent remplir à sa manière ». Elle le fait en l'occurrence par des « surprises » et des « accidents » qui en constitueront le « contenu ».[9] Meiner limite donc explicitement le propos qu'il consacre à l'invention du hasard dans et par le roman à une mise en évidence de la façon dont la littérature européenne aurait employé de façon privilégiée le *topos* ou le motif du carrosse pour figurer et gérer un nouveau rapport essentiellement contingent de l'homme au monde, qui aurait marqué à partir de l'apparition du roman comique en France au XVIIe siècle la fin de la croyance en une structure transcendante capable de régler ce rapport et de garantir le sens des itinéraires humains. Sa prudence sur ce point tient cependant moins, nous semble-t-il, à une position de principe sur la valeur cognitive des propositions fictionnelles qu'au fait que son étude s'inscrit de façon privilégiée dans le prolongement littéraire d'une histoire des représentations matérielles,[10] dans laquelle est d'ordinaire traité l'objet (le carrosse) à partir duquel il choisit d'analyser la gestion de la contingence par le romanesque propre à la modernité.

Mais le hasard lui-même, qu'on le saisisse comme concept, principe logique d'organisation des phénomènes ou encore dimension esthétique prêtée aux événements littéraires ne relève bien sûr pas d'une telle histoire matérielle ; la différence entre l'objet et sa représentation ne sépare pas de façon stable le hasard réel du hasard littéraire. Dans nombre de ses manifestations, le comportement du hasard en littérature n'est pas forcément là pour imiter ou représenter celui du hasard dans la réalité. Il peut par exemple l'exemplifier de façon topique, en exhibant une variété de ses formes notoirement absente de la réalité (c'est ce que font les nouvelles de la Renaissance italienne célébrant les pouvoirs de la Fortune, le roman d'aventures baroque du premier XVIIe siècle français, ou les contes arabes des *Mille et une Nuits*), figurer ironiquement et donc modifier impli-

7 Voir notamment les études in : *Interprétation littéraire et sciences cognitives* (2016), réunies par Françoise Lavocat.

8 Köhler 1987, p. 13.

9 Meiner 2008, chap. « Concept de Hasard et hasards littéraires », p. 219–222.

10 Voir là-dessus la discussion qu'il propose des différents discours (technologique et juridique notamment) qui se partagent traditionnellement la description de son objet (ibid., p. 214–218).

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

citement la perception que nous en avons (c'est ce que font Diderot dans les aventures de *Jacques le Fataliste*, Borges ou Calvino dans la pratique du récit paradoxal ou métafictionnel ; voir aussi les productions de l'Oulipo) ou encore montrer les effets sur nos choix de l'idée que nous nous faisons de lui (ainsi procèdent à divers titres la tragédie grecque, le drame historique élisabéthain, ou le roman naturaliste français). L'effet produit par les fictions *modélise* effectivement dans l'histoire la façon dont nous imaginons le hasard, et cette modélisation prend des formes extrêmement variées.

Dans tous les cas elle s'effectue en relation étroite avec l'évolution des conceptions de la contingence fournies par les discours de savoir contemporains (théologie, physique, mathématiques, logique, etc.) ; mais il s'agit là d'une relation qui elle-même connaît des modalités variables. Certes, la fiction illustre ou reflète parfois un état du savoir sur la possibilité et la contingence ; c'est l'aspect le mieux connu et le mieux exploré de son rapport au hasard, celui de la représentation, là encore. Ainsi la tragédie racinienne donne ostensiblement corps à une vision de la transcendance dont la théologie de Port-Royal affirme au même moment qu'elle domine la destinée humaine et ordonne la survenue des événements dans le monde. Le roman zolien se propose de suivre dans l'organisation du monde imaginaire qu'il décrit un déterminisme scientifique défini hors de la littérature, et fondé sur des paradigmes biologiques, physiques, économiques et sociaux théoriquement indépendants des lois qui régissent la composition des fictions romanesques. Mais la production littéraire peut également proposer ses modélisations du hasard en décalage, en opposition ou en rapport paradoxal avec une théorie dominante de la contingence.[11]

Il suffit d'évoquer sur ce point le 'trouble' textuel si bien décrit par Terence Cave, qui permet aux littératures de la fin de la Renaissance en France de matérialiser les fractures religieuses, morales et épistémologiques qui traversent l'imaginaire de la période.[12] Bien loin d'être uniformément vouée à une représentation providentielle et transcendante du temps et de l'action humaine, dans laquelle le règne visible de la Fortune sur les événements matériels ne serait compris et représenté que comme un phénomène inessentiel à rapporter avec confiance à la finitude d'un regard humain incapable d'y reconnaître le dessein de Dieu, la littérature de la première modernité ne cesse en réalité de donner forme au trouble de l'homme en proie à la contingence. Un phénomène que Meiner, dans l'essai évoqué plus haut, repère de façon très compréhensible seulement pour la littérature de la période suivante, pendant laquelle en effet s'affirme désormais ouvertement chez Scarron ou chez Furetière la vocation de la littérature à représenter la contingence, et à combler ainsi le vide laissé par le retrait des schémas providentiels et transcendants qui auraient réglé jusqu'ici les rapports de l'homme au monde.

Or, au-delà même de ces fractures qui traversent de fait les textes de la fin de la Renaissance et leur exemplarité, on se souviendra que les théories qu'on appellera par commodité baroques de la composition poétique, dès la fin du XVIe siècle et le début

11 C'est bien sûr ce que font aussi Racine et Zola, dont les fictions dialoguent de façon complexe avec les conceptions puissantes du hasard et de la nécessité qu'ils peuvent par ailleurs défendre.

12 Voir Terence Cave, *Pré-histoires – Textes troublés au seuil de la modernité*, 1999.

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

du XVIIe siècle – chez Castelvetro, Torquato Tasso, Cervantès, Shakespeare, Mairet ou Corneille – accordaient très explicitement à la fiction le pouvoir de penser le monde dans sa complexité, comme le fait dès les années 1630 Descartes lui-même dans la fable *Du Monde* qu'il construit pour fonder sa nouvelle physique.[13] L'expérience de l'effet d'illusion qui accompagne la production, la perception et la compréhension des fictions romanesques et dramatiques permet précisément de rendre compte de la structure effective de notre rapport au monde. Ainsi l'usage abondant que font le théâtre et le roman baroques du paradoxe dans la construction de mondes imaginaires présentés comme de multiples versions possibles du monde réel fonctionne de ce point de vue comme un modèle pour la pensée philosophique contemporaine, qui s'appuie sur les pratiques fictionnelles certes pour dénoncer les pouvoirs fallacieux de l'imagination (Nicole, Bossuet, Pascal), mais aussi pour en utiliser de fait la structure logique, notamment dans l'élaboration de nouvelles théories du hasard fondées sur le calcul des probabilités (Pascal également).

En repérant dans l'usage que fait la littérature de la possibilité le point d'intervention des fictions littéraires dans une pensée du hasard, l'essai de Köhler confirme donc sur le plan théorique l'intuition qui ressort de l'étude des littératures du début de la modernité. Les contemporains de la fiction reprochent aux critiques littéraires de confondre possibilité et fictionnalité[14] lorsqu'ils empruntent à la logique les éléments d'une sémantique des mondes possibles : ils procéderaient à une réification naïve des mondes possibles, conçus comme autant de petits mondes imaginaires complets et habitables. C'est cependant bien ce que fait leur objet, la littérature, comme le montre le cas des fictions européennes d'Ancien Régime, antérieures à la promotion du réel (et donc de son imitation) comme source première de vérité. Chacune d'entre elles propose en effet à leurs lecteurs une *version* du monde, plutôt qu'une copie de sa réalité visible. Les œuvres amènent donc celui-ci à faire en permanence l'expérience de ce processus certes non rigoureux, et pourtant essentiel à la lecture des fictions littéraires.[15]

Dans le dernier tiers du XVIIe siècle, notamment avec l'avènement du classicisme louis-quatorzien en France, il est certain que le développement des formes romanesques et dramatiques s'accompagne d'un recul de cet archétype de la modélisation fictionnelle qu'était la pratique du paradoxe dans les littératures de la période baroque. Mais on peut considérer que la présentation ironique des mondes fictionnels, de Montesquieu à Sterne et de Voltaire à Swift prend alors, en ce qui concerne la figuration du hasard romanesque comme fabrication, le relais des anciens procédés d'exhibition de l'artifice et de l'illusion qu'avaient périmé les différents classicismes européens. Loin d'apparaître comme une résurgence d'un style de fictionnalité dépassé, la projection d'un univers imaginaire dont l'existence dépend d'un persiflage, d'un rêve, d'un mari-

13 Voir Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes. La fable du monde*, 1991.

14 Voir Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 1994, p. 25, et Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, 1998.

15 Pour une analyse des enjeux de cet affrontement d'un usage philosophique et d'un usage littéraire de la fictionnalité, sous la forme du syllogisme paradoxal utilisé comme opérateur de littérarité, on me permettra de renvoyer à mon article « Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogismes de la fiction baroque » (Duprat 2010).

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

vaudage érotique ou d'une fausse confidence épistolaire permet toujours à la littérature de donner à l'instabilité du monde, et à l'opacité de son sens une forme et une existence perceptibles, gérables par l'imagination.

Les mondes imaginaires avec leurs coïncidences d'événements et leurs miraculeuses rencontres de séries causales (très peu) indépendantes les unes des autres se présentent donc comme des variantes possibles du monde actuel. Leur fragilité ontologique ne témoigne pas d'un renoncement à saisir une réalité qui se dérobe ; elle constitue un dispositif indissociable de la représentation d'un univers divisé et dont la géographie, la physique, la nature et l'histoire ont cessé depuis la fin de la Renaissance de coïncider avec elles-mêmes, forçant le sujet de la connaissance comme celui de la fiction à s'en forger non pas un mais plusieurs modèles possibles.

C'est ce qui explique que la relation entre fiction et pensée du hasard se donne fréquemment à partir du XVIIIe siècle sous la forme d'un arbitrage qui peut être ironique, mais aussi burlesque, tragique ou élégiaque entre plusieurs paradigmes scientifiques qui se trouvent en concurrence mutuelle. On pense bien sûr au conte voltairien et à la résolution comico-pragmatique qu'il propose de la concurrence entre les différentes pensées logiques, physiques et mathématiques du hasard, de Descartes à Locke, Leibniz et Newton. Mais on peut aussi évoquer dans ce contexte l'arbitrage constant auquel procède le roman historique français à ses débuts (Dumas, Mérimée, Vigny) entre des conceptions romantiques et positivistes co-existantes de la nécessité et de la contingence historique, ou, de façon plus évidente encore, les différentes présentations fictionnelles données par les romans de Stendhal, de Balzac et de Flaubert des conséquences possibles sur la destinée de personnages imaginaires des déterminismes économiques, moraux, sociaux et historiques en réalité contradictoires auxquels la science contemporaine donne alors forme.

À cette concurrence et à ces contradictions le roman ou la nouvelle ne proposent pas de solution – contrairement à ce qu'une critique volontairement simplificatrice de l'ironie voltairienne ou de l'enthousiasme positiviste de Zola a longtemps voulu faire croire –, et leur lecture n'engage que rarement le public au choix d'une explication précise de ce que peut être la contingence en elle-même. Dans tous les cas évoqués ici, la littérature en situant explicitement ses propositions *en deçà* d'un tel choix conceptuel constitue par là même un contrepoint à la pensée, du hasard, dont la force heuristique reste à décrire mais ne saurait être niée.

C'est ce qui explique la prudence avec laquelle les descriptions générales de l'évolution des 'représentations de la contingence' dans l'histoire des formes et des genres littéraires, qui constituent un passage obligé des études sur le hasard en littérature, traitent l'apport particulier des propositions fictionnelles à une pensée littéraire du hasard. Qu'elles portent sur une littérature nationale, sur une période ou un courant littéraire particuliers, ou qu'elles embrassent un périmètre interculturel plus vaste, ces descriptions appuient plus aisément leur analyse de la contribution des poètes, romanciers, dramaturges et essayistes sur les textes de réflexion produits par ces écrivains, les fictions elles-mêmes exemplifiant – de façon certes complexe – les propositions conceptuelles formulées par ces textes.

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ainsi l'indispensable essai de John D. Lyons met-il en évidence le déclin de la Fortune au profit du hasard (*randomness*) au XVIIe siècle, processus qui s'achève sur l'émergence du calcul statistique des probabilités au début du XVIIIe siècle.[16] Les moments forts de cette évolution se laissent certes lire dans les pièces de Corneille, dans les romans de Mme de Lafayette et dans les satires de La Bruyère. Mais les résistances ou les modifications conceptuelles elles-mêmes se repèrent dans la pensée et dans les écrits de Bossuet et surtout de Pascal, le premier à abandonner l'ancien probabilisme des jésuites au profit de la nouvelle notion de probabilité, à remplacer la croyance renaissante et médiévale en une causalité obscure par l'idée d'un risque qui serait calculable, et à promouvoir ainsi la vision moderne du hasard qui en dépend.[17] De même, certaines des plus belles analyses de l'essai déjà cité de Köhler s'attachent au discours théorique tenu par Balzac sur le « hasard romancier » – pour le mettre bien sûr en relation avec la pratique de l'écrivain – ainsi qu'aux importantes réflexions inspirées à Valéry par les premières théories de la physique quantique.[18] Köhler montre ainsi qu'au moment même où Valéry formule le postulat d'« une vie qui réserve au hasard le droit du maître face à la fausse apparence de continuité qui se réfère à une cause finale », Marcel Proust lui donnait une réalité dans la *Recherche du temps perdu*. Cependant il prend soin de détacher de l'ensemble de son analyse le cas de la dialectique du hasard et de la nécessité formulée par Diderot dans *Jacques le Fataliste* et inspirant à Hegel le chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* consacré à la dialectique du maître et de l'esclave, en affirmant qu'il s'agirait « de la seule anticipation de cette sorte au XVIIIe siècle »[19] – ce qui revient à dire que ce serait la seule occurrence dans laquelle la fiction aurait *devancé* la pensée philosophique dans la formulation d'une théorie nouvelle du hasard.

Or, c'est sans doute moins la chronologie respective des discours philosophiques, mathématiques et littéraires sur le hasard qui importe ici, que l'apport de l'ensemble des études littéraires consacrées au hasard à une identification de ce qui constitue l'apport spécifique des pratiques fictionnelles à l'évolution des perceptions de la contingence. En tant que tels, le réalisme romanesque du premier XIXe siècle, comme la présentation paradoxale des mondes dans le théâtre d'illusion baroque, ou encore le déploiement ludique des possibilités du récit dans les compositions oulipiennes contiennent des modèles de pensée de la contingence. Ce n'est pas parce qu'ils traduiraient une conception particulière de celle-ci, mais simplement parce qu'ils présentent des exemples spécifiques, complexes, et introuvables dans d'autres discours, de perception humaine du hasard, et que cette mise en exemple participe pleinement à la construction au moins

16 John D. Lyons, *The Phantom of Chance. From Fortune to Randomness in Seventeenth-Century French Literature*, 2012, dont les analyses s'appuient notamment sur les travaux de Ian Hacking, *The Emergence of Probability*, Cambridge : Cambridge UP, 1975, et Lorraine Daston : *Classical Probability in Enlightenment*, Princeton : Princeton UP, 1988.

17 Voir aussi le récent essai de Peter Vogt, *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*, 2011.

18 Voir Köhler 1987, p. 61–66, qui mentionne également en note *in loco* la thèse de Christel Krauss, *Der Begriff des Hasard bei Paul Valéry. Théorie und Dichterische Praxis*, Univ. Heidelberg, 1969. – Pour Valéry, voir les *Cahiers*, 29 vol., Paris : CNRS, 1957–1961.

19 Köhler 1987, p. 64 et p. 37.

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

d'une phénoménologie, sinon d'une métaphysique du hasard. C'est ce qui inscrit la littérature et les paradigmes qu'elle produit dans ce que Hans Blumenberg nomme « Unbegrifflichkeit »[20] – un espace où se forment et où travaillent les métaphores, compris non pas comme une « antichambre de la formation des concepts »,[21] mais comme le lieu où se construit pleinement le sens.

C'est pourquoi l'on peut s'attacher en suivant par exemple les propositions de la narratologie classique à l'analyse du pouvoir d'explication que les récits confèrent à la causalité fictionnelle, dans la mesure où celle-ci sert de modèle à la compréhension de la causalité réelle.[22] On évoquait plus haut le recours fréquent de la philosophie sceptique aux exemples tirés de la littérature ; en dehors d'une conception providentielle, transcendante ou idéalisante de l'organisation du monde, la fiction apparaît de fait comme le milieu dans lequel on peut le mieux faire fonctionner notre perception de la succession des causes, ne serait-ce que pour en déconstruire les syllogismes fallacieux. De même, la capacité des fictions à permettre la co-existence de mondes pourtant logiquement incompossibles sert historiquement de base à l'exploration de la structure même de la possibilité, telle qu'elle se déploie effectivement dans le monde, et telle qu'elle participe à la compréhension humaine de la contingence.

Quant à savoir en revanche si une phénoménologie du hasard fondée sur l'expérience que la littérature en donne peut avoir une portée quelconque sur une ontologie, *a fortiori* sur une métaphysique de la contingence, on sait que philosophes, mathématiciens et physiciens s'accordent depuis Platon pour dénoncer régulièrement l'illusion de savoir produite par les propositions fictionnelles. C'est dans le même procès que s'inscrit à partir des années 2000 la dénonciation du flou terminologique qui accompagnerait l'emprunt par la critique et la théorie littéraire de notions tirées de leurs vocabulaires techniques respectifs. Ainsi, dans une étude de 2008, Carolina Ferrer faisait par exemple état du passage de la théorie du chaos dans les sciences humaines comme d'une « épidémie d'information manquée ».[23] Survenant au moment de la remise en question par l'affaire Sokal et Bricmont de l'emploi métaphorique incontrôlé de notions venues des sciences dites dures, la re-conceptualisation des idées liées à cette théorie aurait été en partie compromise après 1999 par une inquiétude soudaine des spécialistes de littérature et de culture : et si le « chaos » des mathématiciens et des physiciens, de fait, n'avait rien à voir avec le chaos de la pensée courante, tel que le travaille la fiction littéraire ? Un cadre de pensée prêt à recevoir ses applications était pourtant en place, dans la mesure où la transformation profonde de la perception culturelle du hasard sous l'influence des notions venues de la physique quantique était déjà en marche, au point de devenir l'un des points de définition du post-modernisme. Penseurs et poètes du hasard, on le rap-

20 Voir Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, 2006 (éd. originale : Paradigmen zu einer Metaphorologie, 1960), et *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, 1997 (éd. originale : *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, 1979).

21 Blumenberg 1997, p. 93.

22 C'est par exemple le but que se donne l'essai d'Emma Kefalenos, *Narrative Causalities*, 2006.

23 Carolina Ferrer, « La diffusion de la théorie du chaos dans les sciences humaines, les sciences sociales et les arts : une épidémie postmoderne » (2008), s. p.

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

pelait plus haut, s'étaient emparés dès les années 1920 à la suite de Valéry des premières formulations de la théorie des quanta, reconnaissant là les fils d'une réflexion entamée depuis le stoïcisme et l'épicurisme antiques sur la structure générale des causalités, sur la possibilité d'un jeu dans l'enchaînement nécessaire des phénomènes ou encore sur la relativité d'un résultat par rapport à la position du sujet qui l'observe. De nouveaux concepts permettent ainsi à la littérature de poursuivre son dialogue plurimillénaire avec le hasard, à l'aide de nouvelles formules fictionnelles adaptées aux caractéristiques de la contingence telle que la décrivent aujourd'hui la mécanique et la physique quantiques.

Encore faut-il, pour pouvoir décrire ce dialogue, mesurer plus précisément la portée que peuvent avoir les propositions effectuées dans et par la fiction sur le hasard. On proposerait volontiers d'en limiter la pertinence précisément à l'univers des possibles en tant qu'il peut faire l'objet d'une expérience de pensée, en même temps que d'une figuration imaginaire.

Dans un essai récent, Quentin Meillassoux (2006) proposait une résolution spéculative du « problème de Hume » : comment démontrer que la science expérimentale sera possible demain comme elle l'est aujourd'hui, ou comment démontrer la nécessité de la connexion causale ? Après avoir écarté les réponses métaphysique, sceptique (Hume) et transcendantale (Kant) qui ont été successivement apportées au problème de la connexion causale, dans la mesure où elles seraient toutes fondées implicitement ou non sur une croyance illusoire dans l'existence réelle d'une nécessité des lois, le philosophe propose en effet de se passer simplement de cette croyance, en élaborant un concept de contingence des lois qui se distingue essentiellement du concept de hasard. L'ensemble des univers possibles que nous pouvons concevoir – ceux qui résulteraient de la chute d'un univers-Dé sur l'une de ses faces – dépendrait d'un univers de possibilités non totalisables, dont l'ensemble des lois qui régissent 'notre' univers-Dé ne formerait lui-même qu'une seule face.

Or, dans un univers ainsi structuré, les mondes projetés par l'imagination littéraire ont bien leur place, puisqu'ils constituent eux-mêmes autant de versions du réel, plus ou moins logiques, plus ou moins complètes et plus ou moins semblables à un monde connu, passé ou présent – ce qui de fait explique la capacité modélisatrice que la pensée courante leur a toujours accordée, que ce soit en dépit ou avec l'aval de la philosophie. En tant qu'exemples de mondes-faces de l'univers-Dé, ils peuvent être situés par le lecteur soit sur le même plan que celui qu'il habite, comme des produits par le même ensemble de lois (ce sont par exemple les mondes fictionnels que l'on trouvera réalistes), soit en amont de celui-ci, comme des produits d'un ensemble de lois différent : les mondes contrefactuels, paradoxaux, incomplets apparaissent alors comme une autre face possible du même univers-Dé. L'étude du comportement des événements dans chacun de ces mondes, et plus encore celle de la relation qu'ils entretiennent avec la structure générale de la possibilité éclaire donc légitimement en retour notre compréhension courante du réel : ils sont au même titre concevables en tant qu'objets d'expérience possible.

Si la dimension mimétique de la poésie constitue bien sûr l'une des modalités intuitivement les plus accessibles de cette relation – on emprunte un exemple à une fiction littéraire parce que l'on considère que le monde qu'elle décrit représenterait le monde

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

réel – cette modalité n'est pas la seule, puisque la fiction peut aussi produire ses mondes sur le mode du jeu, c'est-à-dire en proposant une variation ludique sur la possibilité elle-même. Or, modèles ludiques et mimétiques de la fiction ont par ailleurs en commun le plaisir particulier qui accompagne la perception et l'expérience que font les usagers de ces mondes : le plaisir du jeu est analogue de ce point de vue au plaisir de l'imitation que repère la *Poétique* d'Aristote au principe même de la pratique de la *mimesis* artistique. C'est dans l'étude du rôle joué par l'aléatoire en littérature, comme produit typique du jeu et de la représentation littéraires, que l'apparition de ce plaisir apparaît le plus significatif : le hasard (*Tychè*) n'est-il pas lui-même défini par le même Aristote comme ce dont on désire l'événement, et qui se produit contre toute attente?

L'exemple donné par la *Poétique* (IX, 52a) du hasard qui venge Mytis en faisant tomber la statue de celui-ci sur son meurtrier juste au moment où il passe dessous résume bien la force et la faiblesse de la perception humaine courante du hasard, en tant qu'elle est exemplifiée par le plaisir que nous prenons aux fictions : la littérature montre que le hasard, c'est ce qui est trop beau pour être vrai. Le hasard serait le nom littéraire que nous donnons à la survenue contingente des événements au moment où elle *semble* entrer dans l'univers du sens parce qu'elle se plie à nos désirs, contrarie nos plans et intervient dans nos calculs – et donc cesse d'être réellement la contingence. De façon significative, l'essai de Quentin Meillassoux, en rappelant le lien étymologique des termes 'hasard' et 'aléatoire' à la pratique du jeu,[24] souligne au contraire la gravité de la contingence : « le contingent, c'est en somme lorsque quelque chose arrive enfin – quelque chose d'autre, qui, échappant à tous les possibles déjà répertoriés, met fin à la vanité d'un jeu où tout, y compris l'improbable, est prévisible ».[25]

On retrouve la même opposition entre plaisir et sérieux dans la plupart des critiques épistémologiques traditionnelles de la valeur des propositions fictionnelles, en tant qu'elles trahiraient l'illusion de signification dont la littérature charge les événements : à la littérature les beautés du hasard, au monde tel qu'il est l'insignifiante, grave ou désespérante réalité de la contingence. Une étude centrée sur l'apport des fictions à une appréhension du réel proposera plutôt de voir dans le hasard comme distance par rapport au sérieux le résultat de ce que fait la littérature lorsqu'elle *joue*, et dans la contingence ce qu'elle produit lorsqu'elle *représente*. En cela, les modèles mimétiques et ludiques de la littérature travaillent respectivement deux aspects fondamentaux de l'aléatoire : son

24 « Chaque fois que domine dans une pensée l'identification de l'être au hasard se profile donc le thème du Dé-Tout (c'est-à-dire de la clôture inaltérable du nombre des possibles), celui de l'apparente gratuité du jeu (ludisme de la vie, du monde reconnu en sa superficialité supérieure), mais aussi bien celui du froid calcul des fréquences (monde de l'assurance vie, des risques évaluables, etc.). » (Meillassoux 2006, p. 170).

25 Ibid., p. 173. – Rappelons que l'on parle ici de la figuration par la littérature des *possibles expérimentaux*, et non « de l'événement incalculable et injouable » qui fait l'objet réel de l'étude : « Le point essentiel de l'affaire – et qui constituait déjà une intuition directrice de *L'Être et l'Événement* [d'Alain Badiou (1988)] », conclut Meillassoux, « c'est que la pensée la plus puissante de l'événement incalculable et injouable est une pensée encore mathématique – et non pas artistique, poétique ou religieuse. C'est par le biais même des mathématiques que nous parviendrons à penser enfin ce qui, par sa puissance de nouveauté, déroute les quantités et sonne les fins de partie. » (ibid.).

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rapport à la réalité et son rapport à la possibilité, d'un côté en exemplifiant ce qui est, de l'autre en exemplifiant ce qui pourrait être à la place.

Ces aspects de l'aléatoire sont ceux qu'une esthétique du hasard littéraire s'attacherait à décrire ; c'est aussi ce qui permet de préciser pour finir la valeur des paradigmes que la littérature forme à partir d'eux.

Un paradigme littéraire a en effet pour propre d'être inscrit dans un cercle qui dépasse celui de la référence : une histoire peut devenir un exemple (*exemplum)* parce qu'elle a elle-même été construite comme un exemple (*exemplar)* d'une chose réelle ;[26] et elle peut fonctionner ainsi parce que ce transfert produit une signification *applicable*. Le recours fréquent des sceptiques aux paradigmes littéraires, qui se présentent non comme des histoires mais comme des récits, montre par ailleurs l'importance d'utiliser, pour les besoins d'une critique des schémas idéalistes ou phénoménologiques de lecture du réel, de beaux récits que l'on pourra alors présenter comme de belles histoires. Dans celles-ci, la valeur esthétique des événements atteste en effet de la présence d'un supplément de sens, tout en indiquant clairement la suspension de la pertinence courante, banale, des propositions qui les composent, au profit d'une pertinence d'un autre ordre.

Ce que la narratrice de *Middlemarch* désignait à l'admiration du lecteur, c'est avant tout la 'prégnance' du 'petit fait' qu'elle racontait : d'un rien (une pièce d'argenterie rayée / une histoire fausse) on peut tirer beaucoup (l'inexistence de la Providence / une vraie leçon). Un bel exemple combine donc les avantages de la signification avec ceux de la mise en évidence de celle-ci. Cet exemple-là me semble avoir, de plus, l'intérêt de décrire avec précision, y compris dans ses ambiguïtés, le fonctionnement paradigmatique de la littérature.

Plutôt que de promener un miroir le long d'un chemin, l'œuvre conduirait une bougie sur une surface polie qui ne réfléchit rien, mais révèle les figures concentriques fantastiquement composées et recomposées autour de ce « petit astre » par le mouvement qu'il décrit. La transformation d'une histoire en récit rend celle-ci vraisemblable : elle ordonne les événements, rayures dont on pourrait « démontrer » (mais qui songerait à le faire ?) qu'elles « partent impartialement dans tous les sens » autour du parcours effectué par le narrateur parmi eux, à l'image de ce qui se produit dans la perception naturelle que nous aurions des choses. C'est ce qui nous permettrait de comprendre l'effort accompli par le récit sur sa matière, et de reconnaître le caractère construit de ces figures. De cette construction dépendrait ensuite la capacité des figures esquissées par l'œuvre à exemplifier des situations réelles, dont elles ordonneraient les éléments disparates et 'impartiaux', c'est-à-dire moralement insignifiants, autour d'un centre en mouvement. Ce mouvement ferait alors passer ces figures de l'exemplaire concret (*exemplar*) au modèle à imiter (*exemplum)*. Une approche des œuvres plutôt aristotélicienne, centrée sur l'analyse de la fable, aura tendance à repérer ce mouvement vers la signification dans la construction du *muthos*, dans la 'mise en intrigue des actions' qui le composent. Une

26 Sextus P. Festus, *De la signification des mots*, III. « *Exemplum* : ce que nous devons suivre ou éviter. *exemplar* : modèle dont nous devons donner la ressemblance. L'*exemplum* est apprécié par le jugement ; l'*exemplar* se voit par les yeux ».

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

approche attentive à la construction rhétorique des effets de l'œuvre le décèlera surtout dans le style qu'elle emploie ; les spécialistes de narratologie, dans la grammaire ou la syntaxe du récit qui lui est propre, etc.

Si l'on part de l'hypothèse que tous les récits composés accomplissent ce passage à l'exemplarité – c'est en ce sens qu'on parle ici de 'paradigmes littéraires' – on considèrera que le propre des récits fictionnels serait peut-être simplement de construire ce passage comme artificiel, au lieu de le penser comme illusoire. La distinction est très ancienne – c'est celle que Plutarque reprend à Platon (mieux vaut mentir, comme font les poètes, que d'« admettre le faux dans son âme »[27]), c'est également celle qui inspire la promotion de ce que nous appelons l'écriture romanesque chez Lucien ou Philostrate. Elle a bien sûr le désavantage, mal dissimulé ici par l'attribution de ce propre au récit lui-même plutôt qu'à l'attitude adoptée par son auteur ou par son lecteur vis-à-vis de lui, d'avoir été formulée au départ pour qualifier l'œuvre comme le produit d'une intention. Appliquée à la question de la signification plutôt qu'à celle de la référence, elle permet cependant une requalification de la gratuité des fictions.

Repérer la fictionnalité dans le rapport du texte à son exemplarité, c'est-à-dire à sa propre capacité paradigmatique, plutôt que dans une structure énonciative qui lui serait particulière, ou encore dans une propriété logique de ses énoncés qui reste toujours à définir, permet en effet de poser autrement la question de l'auto-suffisance des œuvres. Si elles sont comme tous les objets d'art *sui gratia*, leur rapport à la signification est en revanche déterminant, surtout dans la mesure où il débouche sur une application possible du sens au monde du lecteur par le biais de l'immersion fictionnelle.

Il est certain, de ce point de vue, que l'étude des fictions occidentales d'Ancien Régime, qui revendique pour tous les textes littéraires cette applicabilité (la vraisemblance apparaissant alors comme le critère d'efficacité des fictions et l'utilité comme leur fin propre), s'impose d'emblée pour une exploration des diverses fonctions de l'exemplarité fictionnelle, dans la mesure où elle la théorise comme telle, et en ces termes. Le genre même de l''histoire exemplaire', tel qu'il se développe par exemple dans la littérature française à l'orée du XVIIe siècle, le montre. Mais cette capacité de signification ne leur est pas particulière, et elles la partagent aussi bien avec la littérature romantique qu'avec les œuvres immédiatement contemporaines, comme le montrait plus haut l'exemple de Malcolm Lowry – tant il est vrai qu'un monde fictionnel peut être créé sans fin particulière, mais qu'il ne saurait être pensé en dehors de ses effets, et des inférences qu'il permet.[28]

27 *République* II, 382a.
28 Voir là-dessus Thomas Pavel, « Mondes possibles, normes et biens » (2006).

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Bibliographie

Aristote ([1980] 2011) : *La Poétique*, éd. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, préface de T. Todorov, Paris : Seuil.

Badiou, Alain (1988) : *L'être et l'événement*, Paris : Seuil.

Blumenberg, Hans (1997) : *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. par L. Cassagnau, Paris : L'Arche (*Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1979).

Blumenberg, Hans (2006) : *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. par D. Gammelin, Paris : Vrin (*Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn : Bouvier, 1960).

Cavaillé, Jean-Pierre (1991) : *Descartes. La fable du monde*, Paris : Vrin.

Cave, Terence (1999) : *Pré-histoires – Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève : Droz.

Doležel, Lubomír (1998) : *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/Londres : Johns Hopkins UP.

Duprat, Anne (2010) : « Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogismes de la fiction baroque », in : *La Théorie littéraire des mondes possibles*, éd. par F. Lavocat, Paris : CNRS, p. 149–171.

Eliot, George (1994) : *Middlemarch* [1871–1872], éd. par D. Roberts, Ware : Wordsworth Classics.

Eliot, George (2005) : *Middlemarch*, éd. et trad. par S. Monod, Paris : Gallimard.

Ferrer, Carolina (2008) : « La diffusion de la théorie du chaos dans les sciences humaines, les sciences sociales et les arts : une épidémie postmoderne », in : *Trans – Revue de littérature générale et comparée 6*, s. p., <http://trans.revues.org/267>, dernier accès : 02.10.2017.

Kefalenos, Emma (2006) : *Narrative Causalities*, Columbus : Ohio State UP.

Köhler, Erich (1987) : *Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité*, trad. par E. Kaufholz, Paris : Klincksieck (*Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, Munich : Fink, 1973).

Lavocat, Françoise (éd.) (2016) : *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris : Hermann.

Lyons, John D. (2012) : *The Phantom of Chance. From Fortune to Randomness in Seventeenth-Century French Literature*, Édimbourg : Edinburgh UP.

Meillassoux, Quentin (2006) : *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris : Seuil.

Meiner, Carsten (2008) : *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris : PUF.

Pavel, Thomas (2006) : « Mondes possibles, normes et biens », in : *Atelier de théorie littéraire*, s. p., <https://www.fabula.org/atelier.php?Mondes_possibles%2C_normes_et_biens>, dernier accès : 29/11/2017.

Platon (2008) : *La République*, trad. par G. Leroux, in : *Œuvres complètes*, éd. par L. Brisson, Paris : Flammarion.

Ronen, Ruth (1994) : *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge : Cambridge UP.

Rosset, Clément ([1976] 1984) : *Le réel et son double*, Paris : Gallimard.

Rosset, Clément ([1978] 2004) : *Le réel. Traité de l'Idiotie*, Paris : Éditions de Minuit.

Vogt, Peter (2011) : *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*, Berlin : de Gruyter.

ANNE DUPRAT

Directrice du Centre d'études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires – EA 4283

Université de Picardie-Jules Verne, UFR Lettres – 1, Chemin du Thil,

CS 52501–80 000 Amiens, anne.duprat@u-picardie.fr

This content downloaded from 194.57.113.219 on Wed, 20 Apr 2022 08:55:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms