

Invisibles évidences. À propos des discours classiques sur la vraisemblance des représentations

Anne Duprat



Nathalie Kremer, [Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle](#), Paris : Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2011, 352 p., EAN 9782745321886.



Pour citer cet article

Anne Duprat, « Invisibles évidences. À propos des discours classiques sur la vraisemblance des représentations », Acta fabula, vol. 14, n° 2, Essais critiques, Février 2013, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7568.php>, article mis en ligne le 02 Février 2013, consulté le 20 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.7568

Invisibles évidences. À propos des discours classiques sur la vraisemblance des représentations

Anne Duprat

La vraisemblance est-elle — d’abord, seulement, surtout — une question de poétique ? C’est ce que semble indiquer la préférence que montrent pour cet angle d’approche de la notion les nombreux travaux qui ont été consacrés depuis la parution de la *Doctrine classique* de René Bray à ce que Nathalie Kremer décrit comme « ce principe de la *mimèsis* qui établit les évidences et les possibles du discours » (p. 9).

Son essai, paru sous le titre *Vraisemblance et représentation au xviii^e siècle* propose de combler une « lacune de travaux portant sur la vraisemblance dans la théorie poétique [du siècle des Lumières] » (p. 21), en étudiant les formulations renouvelées qu’ont pu donner l’abbé Batteux, du Bos, Diderot, Voltaire ou Marmontel d’une vraisemblance toujours perçue comme l’impératif absolu de la représentation poétique classique, ainsi que les enjeux de ce renouvellement. N. Kremer y repère en effet le passage d’une conception normative et idéologique de la vraisemblance littéraire, fondée chez Rapin ou Boileau sur un *consensus communis* caractéristique du classicisme louis-quatorzien, à une détermination d’ordre esthétique de cette valeur de l’œuvre d’art par les poéticiens de la période suivante. Elle tirerait alors son origine du *sentiment* qu’en a le spectateur — il s’agit ici essentiellement de poésie et de poétique dramatiques, ainsi que de peinture — plutôt que de l’idée préconçue du vrai et du beau à laquelle cette œuvre devait au siècle précédent se conformer pour apparaître régulière.

De la poétique à l’esthétique

Si l’intérêt que manifeste la critique universitaire francophone¹ pour les valeurs et les définitions de la vraisemblance littéraire peut être vu comme l’un des signes de l’attention qu’elle accorde à nouveau aux dimensions référentielles de l’œuvre d’art, le privilège accordé pour l’étude de ses fondements classiques à l’étude du discours tenu sur elle par les poéticiens indique bien, ici comme dans les études plus

1

anciennes d'A. Kibédi Varga, de G. Forestier ou de Ph. Sellier que cite N. Kremer, le sens de la démarche². Il s'agit avant tout d'y repérer les modes d'une construction esthétique et épistémologique du vrai par le texte littéraire, en décrivant la façon dont cette codification est appréhendée dans le cadre d'écrits visant à déterminer de façon cohérente, démonstrative, la valeur des œuvres — plutôt que de centrer l'analyse sur les caractéristiques d'une perception effective, historiquement datée, par le public de ce rapport de l'œuvre au vrai, au réel ou au beau, telle qu'elle se manifesterait en dehors du discours savant.

Comme le signale le préambule de l'essai, intitulé « Évidences » (p. 9-31), il s'agit donc d'analyser l'effet de structure produit par la vraisemblance dans le champ littéraire en tant qu'elle est universellement perceptible, et que chaque lecteur ou chaque spectateur peut prétendre en être juge (et ne s'en prive pas), mais en étudiant cet effet dans le domaine particulier de la poétique, comprise ici comme l'ensemble des écrits revendiquant une compétence technique, et non plus morale, sociale ou même politique sur la littérature³.

C'est ce qui permet à l'auteur de montrer l'ancrage de plus en plus net de la notion dans une conception proprement esthétique de l'œuvre, dans la mesure où la part prise par la perception sensorielle dans l'évaluation de sa réussite se voit reconnue, en particulier dans les textes de l'abbé du Bos et dans ceux de Diderot. Elle est alors comprise comme une manifestation de l'art du poète, là où les théoriciens du classicisme attribuaient en 1675 cette réussite à la reconnaissance rationnelle d'une transparence parfaite, idéale, du signe à la nature qu'il (re)présente.

Le propos est tout à fait convaincant, notamment dans le commentaire alterné qu'il propose des formulations de la vraisemblance en poésie et en peinture et dans l'analyse qu'il propose de l'usage fait par la poétique du modèle pictural⁴ — ou « picturaliste » — de pensée de la *mimesis* poétique. Il peut par ailleurs mettre en lumière plusieurs aspects signifiants de l'usage critique que l'on fait aujourd'hui de ces gestes d'expertise, d'évaluation et de prescription poétique qui formaient le substrat de la « doctrine classique ».

On en évoquera deux ici, qui concernent d'un côté le rapport entre théorie et pratique(s) littéraire(s) que suppose cette étude de la vraisemblance, et de l'autre le jugement que porte l'auteur sur l'efficacité du « modèle classique » dont elle s'attache à décrire les transformations. Le glissement que décrit N. Kremer vers une esthétisation du discours de la vraisemblance au xviii^e siècle peut en effet suggérer quelques remarques sur l'idée même d'évolution en poétique, et sur la façon dont

2

3

4

l'exposé d'un moment particulier dans l'histoire des « structures du représentable » éclaire en retour ce que l'on peut encore attendre, aujourd'hui, d'une pensée mimétique de la représentation.

Interroger les rapports entre vraisemblance et représentation dans un corpus de textes de critique et de poétique dramatique implique en effet que l'on interroge également l'efficacité qui leur est propre, c'est-à-dire la portée qu'ils ont pu avoir sur la pratique littéraire et scénographique qu'ils affirment informer ou refléter. L'essai prend clairement en considération le fait que l'idée de vraisemblance ne peut rester théorique, dans la mesure où elle déborde constamment les limites du propos poétique qui la définit. Qu'elle surgisse à l'occasion d'un conflit d'interprétation, au détour d'un jugement critique, dans le contexte d'une querelle d'auteurs, ou bien dans un discours de poétique normative, elle participe toujours à la dynamique du texte dans lequel elle apparaît.

Le choix que fait N. Kremer, à la suite notamment d'A. Kibédi Varga, d'ordonner tout d'abord son étude des discours sur la vraisemblance classique en fonction des aspects « poétique » (p. 37-86), « rhétorique » (p. 86-103) et « ontologique » (p. 103-113) de la notion lui permet de décrire le jugement de vraisemblance selon ses principaux critères, et la notion elle-même dans ses différents emplois, et dans toute son extension : cohérence interne de l'œuvre d'un côté, problèmes de réception de celle-ci de l'autre, et rapport au vrai en soi finalement. Cette répartition sert le propos de l'étude, dans la mesure où elle permet de mettre en évidence la constitution d'un champ discursif propre à la doctrine classique, doté d'un vocabulaire, d'un appareil notionnel et d'une axiologie bien reconnaissables — et donc de souligner l'autonomie progressivement acquise, entre 1675 et 1730, par la réflexion sur l'imitation picturale et littéraire en tant que geste artistique, par rapport à la discussion des enjeux moraux et théologiques de la représentation.

Ontologie de la vraisemblance

L'essai s'appuie ainsi sur l'analyse des principaux traits du modèle « classique » de pensée de la vraisemblance projeté par ce discours poétique. Le choix de consacrer une longue introduction rétrospective (« Les vraisemblances du classicisme », p. 31-116) à la description de l'élaboration antérieure de ce modèle, notamment entre 1635 et 1675 par Chapelain, d'Aubignac, Rapin et Boileau est justifié ici par l'hypothèse traditionnellement admise selon laquelle les constantes de ce modèle constitueraient le legs de la poétique classique au siècle des Lumières. On les retrouve en effet dans les définitions des Dictionnaires de Furetière, Trévoux, Danet

ou Richelet, ainsi que chez du Bos et Batteux (p. 117-118), où elles vont subir une réélaboration rhétorique qui fait l'objet de l'essai lui-même.

De là, la place importante que donne l'ouvrage à un retour sur les formules que proposaient Chapelain ou d'Aubignac de cet impératif, au moment où s'est jouée l'adoption réelle de son principe par les dramaturges, notamment dans les *Sentiments de l'Académie française sur le Cid* et lors de la publication de la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac. L'essai en commente les caractéristiques : supériorité du vraisemblable poétique (universel, rationnel, parfait, idéal) sur le vrai historique (incomplet, variable, inconnaissable), conception essentialiste de l'imitation (la copie est supérieure à l'original imparfait), nature collective et non individuelle de la définition du vraisemblable, etc. Le discours tenu par ces théoriciens sur les vraisemblances se serait ainsi solidifié à la fin du xvii^e siècle en corps de doctrine, produisant un concept unique pour « la » vraisemblance, applicable notamment à la discussion des différences entre poésie et peinture. « Cette vraisemblance ontologique », résume l'auteur, « qui manifeste l'existence d'un système de pensée idéal et idéologique préexistant à l'œuvre littéraire, se réalise dans la poésie (à l'aide des règles poétiques), dans le but d'obtenir un effet (rhétorique) de créance, menant à l'épuration des mœurs. »

En inversant ensuite l'ordre de ces champs d'analyse de la vraisemblance (1. « Ontologie de la vraisemblance : un écart constitutif », 2. « Vraisemblance poétique. Une régularisation mimétique », 3. « Vraisemblance Rhétorique. De l'œuvre au spectateur »), l'auteur met en valeur l'importance croissante de la réception de l'œuvre, et donc du sentiment du public dans le jugement de vraisemblance. Celui-ci prendrait au xviii^e siècle le pas sur les critères rationnels et universels caractéristiques de la définition des vraisemblances au Grand Siècle. L'étude fait ainsi apparaître les modifications apportées par les débats critiques de la période 1710-1771 sur la nature et la valeur relatives de la mimesis poétique et picturale, et les usages qu'en feront Voltaire ou Diderot. Elle propose en particulier de lire le transfert global de l'opposition entre vraisemblance et vérité qui structurerait le modèle classique vers une opposition entre art et nature, comme l'un des indices d'une évolution naturelle de ce modèle, qui commence chez Diderot et dans les *Réflexions sur la poésie et la peinture* de l'abbé du Bos pour s'achever chez Lessing. Cette évolution impliquerait d'un côté le remplacement d'une conception hiérarchisée de la représentation par une définition personnelle de celle-ci par ses usagers, et de l'autre la prise de conscience du caractère artificiel du signe. L'importance donnée à l'écart entre l'image et son modèle deviendrait alors constitutive de la représentation elle-même, tandis que la séparation inaugurée par Descartes entre le sujet et l'objet de l'observation se verrait remise en question par cette valorisation du rôle joué par le sujet dans la perception de l'objet d'art. Ces

modifications sont analysées comme des étapes dans le devenir d'un modèle classique toujours reconnaissable à son trait principal : la valorisation axiologique et esthétique de la vraisemblance, comme mode de fonctionnement incontournable de l'imitation artistique.

Reste bien sûr à apprécier, comme on le disait plus haut, la portée effective de ce cadre de pensée sur la production et la réception des œuvres — ce que l'étude s'attache à faire en proposant notamment une lecture des jugements de Voltaire sur les *Œdipe* de Sophocle et de Corneille comparés à sa propre interprétation du sujet, et de la querelle qui oppose Voltaire à l'anonyme émule de Fréron⁵ autour du *Mahomet* (1742), dans *l'Année Littéraire* (1780), sans entrer cependant dans une interprétation de la tragédie elle-même, et de la façon dont son intrigue, ses discours et ses personnages, comme ceux de *Zaïre* quelques années plus tôt pouvaient effectivement rencontrer ou heurter les attentes du public de 1742 — réaction qui traditionnellement se transforme en jugement sur la vraisemblance de la pièce⁶.

N. Kremer prend soin de souligner que les œuvres désignées comme les plus vraisemblables par la critique n'étaient pas les plus applaudies, ou encore, de façon plus essentielle à son propos, le fait que l'idéal de vraisemblance totale et de transparence absolue de la représentation prescrit par la critique dramatique du xvii^e siècle aboutissait de fait à une production d'une remarquable artificialité, en particulier dans sa réalisation scénique⁷. De fait, l'histoire de la doctrine classique peut être abordée, et la critique n'a pas manqué de le faire depuis le romantisme, comme celle d'une série de prescriptions non suivies d'effet, ou de décalages parfois spectaculaires entre la réception effective d'une œuvre et le discours tenu sur elle par son auteur et par la critique savante. Très souvent, ces décalages portent précisément sur l'accord qui se fait — ou non — sur la vraisemblance des représentations. Les débats critiques autour du *Cid*, de *l'École des Femmes* ou la querelle dite de la moralité du théâtre, moments importants de la théorisation de la vraisemblance dramatique, le montrent bien⁸. De là l'intérêt que présente aussi l'étude de l'efficacité prescriptive des discours de la période suivante sur la vraisemblance, et celle de la démarche pragmatique autant qu'intellectuelle dans laquelle chacun d'eux s'inscrit. Si l'on choisit en effet de lire les définitions de la vraisemblance avant tout comme des écrits inscrits dans l'histoire, ou comme des gestes accomplis par leurs auteurs dans un contexte précis, on peut souligner non seulement ce que ces formulations révèlent de la théorie de l'art et de la

5

6

7

8

représentation qui les inspire, mais aussi le sens des actions qu'elles se proposent d'effectuer dans le champ social et politique.

Sans relever de ce champ de recherche, l'étude de N. Kremer montre que la poétique peut fournir indirectement des éléments à une telle enquête, par exemple dans le propos qui traverse l'ensemble de son essai sur la différence établie par la critique entre la vraisemblance comme évidence spontanément perçue par tout un chacun, et la vraisemblance comme construction épistémologique savante, en tant qu'elle correspondrait à l'opposition entre ce qui est effectivement lisible, reconnaissable et familier dans l'œuvre, et ce qui est nouveau, et nécessite une justification critique pour être accepté (voir notamment p. 133 *et sqq.* et p. 312-313). Or, en ce qui concerne la période classique, cette différence fait aussi partie des lieux du discours poétique utilisés de façon pragmatique, afin de peser sur l'issue d'un débat critique : présenter la vraisemblance comme une évidence partagée par tous peut ainsi servir à dissimuler un problème de sens posé par le texte, et qui divise *de fait* son public. C'est ainsi que toutes les parties en présence pouvaient par exemple revendiquer le monopole du « plaisir » provoqué par le poème régulier comme par le poème irrégulier, dans les querelles italiennes puis françaises des règles du poème dramatique. Décrire au contraire la vraisemblance comme un principe complexe, appréciable par les seuls savants et maîtrisé uniquement par les bons poètes relevait certes, au xvi^e siècle comme au xvii^e siècle, d'une démarche d'autorité normative. Mais cette revendication pouvait également servir à contester, en réservant aux poètes la capacité de juger de la justesse des représentations, le principe ou les effets d'un jugement moral, politique et religieux qui s'imposait de l'extérieur aux événements et les discours représentés dans l'œuvre, comme le montre notamment la querelle dite de la moralité du théâtre en France.

À l'inverse, l'affirmation du désintéressement et de l'absence de passion en matière de critique et de poétique, qui est un élément récurrent dans le discours sur l'œuvre depuis la Renaissance, au même titre que l'affirmation de nouveauté ou d'authenticité dans le discours sur le roman, peut aussi relever d'une stratégie discursive qui modifie la portée des propos tenus en son nom. Ainsi, les premiers textes de critique dramatique du xvii^e siècle français affichaient déjà leur intention de limiter leur propos à l'examen gratuit et sans parti-pris des règles d'un art, pour des raisons précisément politiques. Les statuts de l'Académie française interdisant par exemple aux futurs membres de l'institution de traiter de matières d'État ; le caractère idéologique de leurs discours sur la vraisemblance n'en était que plus assuré. D. Blocker montrait ainsi combien, à la fin de la querelle du *Cid*, le fait de renvoyer le public non à une définition collective du juste et du bien, mais au sentiment intime que chacun pouvait avoir de la vraisemblance et de la bienséance pouvait constituer une prolongation dans le secret des consciences, par le biais des

impressions personnelles, de ce contrôle moral collectivement exercé par le pouvoir sur les individus⁹.

L'expérience de l'œuvre

Sans doute ce type d'analyse pourrait-il permettre de prolonger, ou de nuancer le propos tenu par l'essai sur l'évolution du discours sur la vraisemblance entre ces deux moments importants de son histoire que sont la fin du xvii^e siècle et le milieu du xviii^e siècle. Celui-ci montre en effet de façon convaincante le passage d'une conception hiérarchisée, essentialiste, morale et prescriptive de la vraisemblance à un usage proprement esthétique de la notion. Celle-ci se voit désormais définie à partir de l'expérience individuelle que fait le sujet observant des événements et des comportements reproduits par l'œuvre, et surtout à partir de sa perception sensorielle et psychologique de l'écart qui existe entre l'ordre du discours (celui de la vraisemblance) et l'ordre du fait. Ce passage pourrait alors être décrit, dans le domaine de la poétique dramatique comme sur celui de la critique d'art comme résultant d'un effacement de la dimension *institutionnelle*, bien plus que de la dimension « idéologique » de la pensée classique de la représentation.

On peut en effet estimer que celle-ci est toujours présente au terme de ce déplacement du jugement de vraisemblance vers la sphère de l'expérience personnelle. N. Kremer souligne ainsi la différence qui sépare le fonctionnement transcendant et hiérarchisé de la vraisemblance littéraire au Grand siècle de la conception beaucoup plus expérimentale, et éventuellement plus contestataire de l'usage moral des fictions que l'on trouverait chez un Diderot, « qui s'emploie à interroger les valeurs de la société à travers la fiction » (p. 142). Si le pré-classicisme des années 1630, et plus encore le classicisme louis-quatorzien conçoivent sans aucun doute la vraisemblance qui doit régner dans les ouvrages de fiction comme le reflet d'une réalité idéologiquement construite en dehors de l'expérience qu'en fait le public, la doctrine de l'émotion, qui fait reposer le plaisir littéraire sur une perception personnelle, affective de l'effet mimétique peut aussi être lue comme une élaboration du jugement esthétique qui implique précisément le transfert vers l'intime du pouvoir moralement et politiquement modélisant des fictions.

À cet égard, l'alternance que propose l'essai entre l'analyse des constantes de ce modèle de représentation propre à l'âge classique et la description de l'évolution qu'aurait connu celui-ci entre 1675 et 1750 n'est pas sans effet sur le propos même du livre, notamment en ce qui concerne l'une des thèses importantes de l'ouvrage,

qui porte sur les caractéristiques sémiotiques, mais aussi sur la valeur de la théorie de la représentation engagée par ce modèle classique.

N. Kremer montre en effet, en accord sur ce point avec Marian Hobson¹⁰, que l'idéal de la transparence du signe, d'effacement des conditions matérielles de la représentation devant l'objet représenté telle que l'exprime la sémiotique de Port-Royal commande la poétique classique se maintient tout au long de la période concernée pour aboutir finalement dans le *Laocoon* de Lessing (1761), qui sur ce point « systématise et explicite des présupposés propres à son temps » (p. 241). Un idéal lui-même défini par l'auteur, en accord avec Foucault, comme le produit de la rupture de l'univers de représentation propre à la Renaissance, dans lequel le signe aurait fait corps avec ce qu'il désigne. C'est donc à partir de cette constante que s'expliquerait la volonté, propre cette fois à la seconde moitié du xviii^e siècle, et aux théoriciens et philosophes de l'art en tant qu'ils s'opposent à la critique des amateurs, de donner au contraire matière et épaisseur au signe pictural en tant que signe artificiel, par opposition au signe naturel sur lequel se fonde le modèle précédent¹¹. La nouvelle vision de la *mimesis* qui en résulte, marquée par le transfert de l'attention de la critique de l'objet représenté vers le signe lui-même en tant qu'il est irréductible à ce qu'il représente s'inscrit cependant dans la même tentative globale de réduction de l'écart constitutif entre l'ordre des mots et celui des choses¹².

Sur ce point, c'est donc le sens donné à l'évolution en matière de théorie de la fiction et de la représentation qui retient l'attention. Le chapitre consacré à l'« Ontologie de la vraisemblance » défend en effet la nécessité de distinguer les moyens et les effets produits par la représentation, pour identifier de façon juste la séparation qui existerait de fait entre l'ordre de la représentation et celui des choses représentées, par le biais d'une critique des positions de G. Genette et de T. Pavel, opposées sur ces points notamment aux thèses de W. Folkierski et de J.-M. Schaeffer (p. 124-131¹³). Du coup, c'est en identifiant dans les définitions de la vraisemblance poétique propres à la première moitié du xviii^e siècle une prise en compte plus ou moins claire de cette différence que l'essai contribue à en valider l'efficacité¹⁴, et à souligner la perfection croissante du système de représentation qu'elles révèlent. À l'inverse, la présence continuée dans le discours sur la peinture comme dans la critique dramatique (chez Joseph Addison ou Roger de Piles) de traces de la pensée platonicienne de la représentation, marquée par l'idée d'une

10

11

12

13

14

imitation littérale de la nature par l'art signaleraient une conception réductrice de la fiction : « La théorie platonicienne de la représentation verbale », affirme en effet l'auteur, « est une conception réductrice, qui instaure une relation univoque entre l'objet imité et son imitant selon le modèle du signe visuel ». Platon « ne problématise pas le caractère mimétique des signes, comme s'ils pouvaient représenter leurs objets imités de façon équivalente, sans l'intervention d'un médium. Il ne considère pas, autrement dit, que même la peinture est conventionnelle » (p. 225).

Cohérente sur le fond, cette conception de la perfectibilité des théories de la représentation est par ailleurs sans doute inséparable de l'enquête poétique elle-même, qui par définition s'intéresse avant tout à la vraisemblance *en tant que le discours technique sur l'œuvre d'art peut l'exprimer* — et valorise donc les formulations les plus abouties de l'autonomie technique et esthétique du signe. Si cette attention apportée par les poétiques du xviii^e siècle au statut artificiel du signe apparaît donc ici comme le résultat d'une évolution des théories de la représentation, ce déplacement n'est pas inédit dans l'histoire des discours sur la *mimesis*. L'un des principaux traits de l'esthétique baroque, et en particulier du maniérisme pictural et littéraire de la fin du xvi^e siècle, en Italie comme en Espagne ou en Angleterre, résidait précisément dans un mouvement semblable, qui détournant l'attention de l'objet de la représentation fixait celle-ci sur la technique, et faisait de la virtuosité la principale qualité de l'artiste, en tant qu'elle lui permet seule d'animer la représentation elle-même. La réussite de l'œuvre y était, du coup, sanctionnée avant tout par l'admiration du spectateur. L'émerveillement baroque était également défini comme le sentiment qui résulte de la perception physique, de l'expérience que fait l'âme par les sens d'une transcendance propre à l'œuvre — le principe divin devenu visible à l'œil nu dans la matière. De même, l'importance des règles poétiques nouvellement redécouvertes y était déjà contestée au profit de l'émotion ressentie par le spectateur, et de la réussite des effets d'illusion, dans la définition de la vraisemblance visée par les dramaturges pour assurer le succès d'une pièce.

D'anamorphoses en trompe-l'œil, la capacité de l'objet d'art à séduire les sens se donne dans nombre de discours sur l'art de la fin du xvi^e siècle comme indissociable de la capacité de l'œuvre à dire le vrai : le théâtre comme l'éloquence religieuse baroques reposent, on le sait, sur ce paradoxe. S'il s'agissait alors d'affirmer l'existence d'une *vertu* de l'illusion mimétique plutôt que de décrire le fonctionnement propre au signe artistique en dehors d'une problématique morale, le geste n'en est pas moins le même, du point de vue poétique. On peut par ailleurs en retrouver le principe lors d'autres grandes mutations du discours sur la représentation, dès le développement de la seconde sophistique aux ii^e-iii^e siècles,

ou encore dans l'émergence des premiers éloges humanistes de la poésie profane au xiii^e siècle. C'est donc à un va-et-vient du discours sur la vraisemblance entre ces deux conceptions du geste artistique, plutôt qu'à une évolution de celui-ci vers une appréciation qui serait plus complète ou plus juste du statut esthétique de la représentation que l'on serait tenté de rapporter le mouvement décrit par l'essai.

En revenant sur le caractère réducteur qu'attribue le chapitre consacré à la « Vraisemblance rhétorique » (p. 223 *et sqq*) à la théorie du signe naturel sur laquelle repose la conception platonicienne de la *mimesis*, on peut aussi choisir de souligner la lucidité des discours que ce défaut de prise en compte du statut artificiel propre au *medium* artistique permet sur la transitivité des œuvres, c'est-à-dire sur la capacité effective du signe à disparaître dans la représentation. Que du point de vue historique cet effacement, et les effets qu'il produit (illusion de ressemblance ou dévoilement d'une vérité idéale) ait été avant tout commenté dans le cadre d'une axiologie des représentations — modalité du discours poétique dont l'essai montre le retrait à partir de 1730¹⁵ — n'est pas son moindre intérêt. C'est en effet, là encore, la perspective qui fait apparaître le plus nettement la dimension idéologique du jugement de vraisemblance ; une dimension dont on peut estimer qu'elle est de fait inséparable de ce jugement, même pendant les périodes où celui-ci ferait l'objet d'une apparente « désidéologisation » (p. 308).

C'est finalement ce que démontre avec beaucoup de précision l'étude éclairante et riche de Nathalie Kremer, qui revient pour finir sur la complémentarité essentielle des deux moyens opposés par lesquels se crée la vraisemblance : la répétition du même, qui assure la lisibilité de l'œuvre (vraisemblance évidente¹⁶), et la réduction du nouveau au connu, qui fait cette fois l'objet d'une justification argumentée (vraisemblance réfléchie). « Vraisemblabiliser », écrit-elle, « signifie en fin de compte "faire accepter par le public", "faire entrer dans la fiction" ». Dans cette adhésion, produit d'une articulation raisonnée entre l'évident et l'invisible, se joue l'empreinte des fictions sur les représentations du monde. Dans la mesure où elle consacre l'intégration de ce qui est perçu dans ce qui est construit — et parfois le remplacement du premier par le second, elle est en soi essentiellement idéologique. La force des discours classiques sur la vraisemblance réside peut-être dans le fait qu'ils rendent toujours manifeste cette invisible évidence.

15

16

PLAN

- De la poétique à l'esthétique
- Ontologie de la vraisemblance
- L'expérience de l'œuvre

AUTEUR

Anne Duprat

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : anne.duprat@wanadoo.fr