MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Prolégomènes à une critique de la fiction pure

Jean-Pierre Dubost

10.58048/2263-7664/523

Littérature comparée et Esthétique(s)

La raison de mon titre est double. Elle est en un premier temps, pourrait-on dire « rhétorique » puisqu'elle fait écho au titre de la première critique kantienne. Mais c'est à partir de la troisième critique, la *Critique de la faculté de juger*, que la question de la « fiction pure », catégorie absente de la critique du jugement et absente tout simplement des trois critiques kantiennes, peut surgir, à condition de définir ses possibilités inscrites « en creux » dans le discours philosophique de Kant et surtout dans sa manière critique.

C'est là un sujet qui implique par nature une très longue approche, et je n'en présenterai donc que les prolégomènes, d'où le titre – auxquels s'ajouteront deux exemples concrets.

Commençons par dire que dans cette troisième critique le beau et le sublime constituent les exemples les plus convaincants de la nécessité de ne pas confondre un jugement déterminant – *bestimmendes Urteil* – (« Il y a le beau, le beau qui est défini comme ceci ou cela, et je dis que ceci est beau, déduisant de la définition du beau le jugement sur le cas ») et un jugement réfléchissant – *reflektierendes Urteil* – (« Mon sentiment, ni simplement sensation ni purement idée, me pousse à affirmer, mais à condition qu'aucun concept ne puisse rendre la raison de cette phrase, que « ceci est beau » »). Le jugement réfléchissant, comme « un simple pouvoir de réfléchir suivant un certain principe sur une représentation donnée »1, touche le cœur même du jugement, c'est-à-

dire la capacité réflexive. « *La* réflexion », ajoute Kant dans l'introduction de la troisième critique, « c'est comparer et tenir ensemble des représentations données ». Sans ce paradoxe d'un jugement qui est tenu de trouver la loi et la règle à partir de ce qui ne se présente que sous les aspects d'une singularité, c'est la raison même d'une analytique du beau et du sublime qui s'effondrerait. La *Critique du jugement* n'est pas une théorie esthétique de plus. Elle dégage en amont de toute description de faits esthétiques les conditions de possibilité d'un jugement esthétique, une « analytique » dit Kant. Déjà saturée d'apories quand il s'agit du jugement du Beau, elle est encore plus problématique dans le cas de l'esthétique du sublime. Elle n'a donc strictement rien à voir avec une doctrine, et il ne semble pas qu'on puisse l'enterrer aussi facilement que le fait Jean-Marie Schaeffer dans son essai assez expéditif et plutôt virulent (j'y reviendrai) intitulé « *Adieu à l'esthétique* ».

Si la *Critique du jugement*, on le sait suffisamment, ne trace pas de ligne vraiment claire entre un beau de nature et un beau artistique, elle passe aussi sous silence l'existence de *faits textuels* (il ne peut bien sûr pas être question, pour des raisons historiques, du concept de « littérature »), et c'est cette *jachère critique* qui constitue le terrain sur lequel vont se développer les programmes à la fois connexes et concurrents que sont l'esthétique schillerienne, « l'Absolu littéraire » du premier romantisme, l'esthétique hégelienne, la dialectique hölderlinienne des formes, des sentiments et des modes, la philosophie esthétique de Schelling, l'écriture kleistienne, etc.

En évoquant la nécessité d'une « critique de la fiction pure », je m'installe dans ce terrain vague situé au cœur de la critique du jugement, mettant volontairement entre parenthèses les innombrables réponses apportées par l'époque à ce défaut interne.

Une chose est certaine : le formidable potentiel d'actualisation que représentent la troisième critique et le contexte discursif autour de 1800 (que je ne considère pas comme un patrimoine à exploiter à l'infini, mais comme un noeud critique à démêler, quitte à ce que la tâche soit elle aussi infinie) ne peut être balayé d'un revers de manche sous prétexte qu'il ne serait pas par principe possible de formuler la question de l'esthétique et du statut du texte littéraire aujourd'hui en ayant recours à des instruments critiques datés, parce que relevant d'un moment historique particulier, d'une « figure historique particulière de la philosophie » comme Jean-Marie Schaeffer l'écrit dans *Adieu à l'esthétique*, à savoir « celle qui s'est incarnée sous la forme d'une doctrine

prétendant soumettre les faits esthétiques à la juridiction philosophique quant à leur validité et légitimité » 2. Il faudrait en finir, nous dit-on, avec l'impunité philosophique, avec un mode de discours ignorant de tout le développement des sciences humaines postérieures à ce moment historiquement daté.

Certes, il faut en finir avec l'arrogance philosophique tant que celle-ci revient à englober les faits esthétiques et littéraires dans un discours déjà constitué, mais si c'est pour lui substituer les lendemains qui chantent des résultats encore à attendre provenant des laboratoires de psychologie cognitive, de neuropsychologie ou d'éthologie pour enfin donner la réplique à cette arrogance et enfin commencer à pouvoir constituer une théorie de la fiction et des faits littéraires et esthétiques, alors la manière critique est en droit de demander d'avance des comptes à cette future doctrine et d'interroger les raisons de ses raisons.

Les réflexions que je vous propose sont elles un post-scriptum à un dialogue toujours amorcé – et jamais achevé – avec la manière que Jean-François Lyotard a eu de faire un usage renouvelé de la critique kantienne en pointant dans l'analytique du sublime un événement interne inattendu au cœur de la troisième critique, qui ne relève ni de la perception ni de la représentation, ni de la maîtrise subjective, ni de l'esthétique de la Nature, mais qui inscrit la finalité humaine dans ce que Jean-François Lyotard définissait comme la formule de l'esthétique du sublime, à savoir que le sublime est une relation esthétique paradoxale – non pas simplement représentation, non pas non plus la représentation *de* l'irreprésentable, mais la présentation *qu'il y a* de l'imprésentable, et qui, loin d'être à remiser au vieux grenier du romantisme, lui a toujours paru au contraire être un repère pour notre époque. Ce serait en effet un malentendu que de concevoir le sentiment sublime comme un simple effet du sublime sur la sensibilité. Paradoxal, parce que sentiment propre à l'esprit (*Geistesgefühl*) il est l'occasion d'un différend au cœur de nos facultés, et en tant que tel aussi l'occasion de son dépassement, comme le souligne Jean-François Lyotard dans les *Leçons sur l'Analytique du sublime* :

> Pour la raison, l'objet qui lui est présenté dans le phénomène est toujours trop peu « grand » auprès de celui dont elle a l'idée, et pour l'imagination, ce dernier est toujours trop « grand » pour être présentable. Le différend est sans issue. Mais il peut être senti comme tel, comme différend. Tel est le

sentiment sublime.[3]

Mon propos ne sera pas de revenir sur sa lecture très précise de l'analytique du sublime, mais de dégager du même texte les conditions d'une différenciation entre une théorie de la littérature et de la fiction et justement une « critique de la fiction pure ».

Mais avant de poursuivre, je tiens à préciser que je partage pleinement avec Jean-Marie Schaeffer l'idée qu'il est vain de réduire la question de la fiction à la problématique – elle alors véritablement métaphysique - de sa nature de vrai ou de faux, ce qui renverrait alors les deux termes de l'alternative à un tribunal qui ne serait, lui, que de raison pure.

« Une des difficultés que pose la notion de représentation, notamment dans le champ de la fiction » écrit Schaeffer dans *Pourquoi la fiction* ? « est due au fait que nous avons spontanément tendance à la penser en termes de vérité et de fausseté et à réduire cette dernière question au problème de la valeur référentielle ». [4] Certes, argumente-t-il, « il est indéniable que la représentation mentale et la représentation symbolique sont des « structures sémantiques » au sens logique de cette expression, c'est-à-dire qu'elles sont toujours « au sujet de quelque chose », mais la représentation pose toujours l'objet avant même que son statut de vérité ne se pose »[5].

Se détournant de toute modélisation logique de la question « qu'est-ce que la fiction ? », Schaeffer remonte aux conditions de possibilité de la représentation en remplaçant la question des modalités du fictionnel et de la logique des mondes possibles par une théorie de la représentation, un « Pourquoi la fiction ?» qui s'appuie sur les avancées des recherches en sciences humaines, essentiellement des théories psychologiques et cognitives de l'élaboration d'une compétence représentationnelle, faisant d'ailleurs peu de place à la linguistique, elle aussi peut-être un peu trop vite déclarée morte. Il évite en même temps de questionner le statut de ce supposé objet que la représentation poserait et se concentre purement sur la question des conditions de compétence représentationnelles. Mais en éliminant le différend que Kant analyse au cœur de nos « facultés » et dont Jean-François Lyotard montre le caractère sans issue, la réponse à la question donnée en ces termes pourrait bien être une pétition de principe. Elle me semble en tout cas se situer en deçà des questions que la manière critique kantienne permet de poser.

On ne peut pas – j'oserai même dire « on n'a pas le droit » (mais à condition de dire cela à la manière kantienne, qui n'est ni juridique ni normative, mais qui signale la limitation de zones de légitimité dans l'usage de l'entendement au-delà desquelles une limitation insurmontable est franchie) – *prenant donc toutes ces précautions*, j'ose dire que l'« on n'a pas le droit » de renvoyer les questions du genre « Qu'est-ce que la littérature ?» (plus précisément reformulée par Jean Bessière en « *Quel statut pour la littérature ?* » ou « quel statut pour la fiction, ou pour l'esthétique ? » à des conditions de possibilités symboliques situées en amont alors que, de fait, toute perception de littérarité, de fictionnalité, de textualité, oscille toujours *entre reconnaissance et rejet*, entre le consensuel et le dissensuel, d'où il découle que, et ce bien au-delà du moment historique qui a été celui de la critique kantienne, aucune phrase décrivant ou jugeant une relation esthétique ne peut échapper au débat quant à ce consensus et à ce dissensus. Parce que la relation esthétique est aussi un moment de l'acceptable ou de l'inacceptable, parce qu'elle peut renvoyer autant à un *sensus communis* qu'à une lacune, le jugement esthétique est lui-même sommé pour ainsi dire de l'intérieur, et par une voix qui n'appartient à aucun sujet, collectif ou individuel, de déterminer cette relation esthétique et d'en interroger la nature topique ou atopique. Ceci est vrai aujourd'hui, plus de deux cents ans après la parution de la *Critique du jugement*, comme c'était vrai avant elle. On ne peut pas ne pas se demander comment juger les œuvres les plus ultra-contemporaines comme on ne peut pas ne pas se demander comment juger l'œuvre de Sade (strictement contemporaine de la troisième critique, mais pour ainsi dire cas non prévu par elle) ou comment juger François Rosset ou Jean-Pierre Camus, ou quelque œuvre que ce soit (je nomme ces trois-là à dessein, car je compte m'en servir un peu).

Cette simple constatation, qui semble relever de l'évidence, soulève en fait une question cruciale. En effet, il n'y a tout d'abord aucune nécessité à ce que la temporalité du jugement coïncide avec le cadre temporel (avec le contexte historique et culturel) de l'œuvre jugée. Et plus cette œuvre est digne d'être appelée de ce nom, plus cela est vrai, pour des raisons qui tiennent à ce que Jean Bessière appelle le « statut d'exception » de la littérature[6] ou plus précisément encore son « impropriété indifférente »[7] et à sa puissance de figuration de temporalité. Mais s'il est vrai que ce qui permet de dire « ceci est une œuvre d'art » (je veux dire une oeuvre d'art *littéraire*, et je m'en tiendrai là) implique toujours plus ou moins une reconnaissance de cette inadéquation d'une œuvre à son temps, l'acte d'évaluation du degré esthétique d'une œuvre relève lui d'un « hors

temps du jugement ». C'est justement ce qui distingue la critique au sens quotidien du terme (c'est-à-dire le jugement du critique en tant que réaction subjective) de la critique au sens kantien, qui implique que le sujet de l'énoncé critique se dépossède de sa complexion subjective et que, par une sorte d'exotopie (je reprends le terme bakhtinien à dessein), il évalue, sur le mode du jugement réfléchissant, ce qu'il en est de ce degré de valeur esthétique et de ce qui, dans cette « dignité », relève d'une relation esthétique profonde avec le *quod* de la représentation, qui n'est pas son objet, mais ce qui justement résiste à atteindre ce statut d'objet et entraîne la représentation dans une relation énigmatique.8

La première œuvre que je choisirai comme exemple et illustration du problème est le recueil d'histoires tragiques de François de Rosset : on ne peut pas, on « n'a pas le droit » de juger aujourd'hui les *Histoires tragiques* de François de Rosset sur la base de critères esthétiques, si ceux-ci impliquent une beauté de l'œuvre (ou, pour le dire dans le langage d'un jugement qui sera bientôt possible à l'âge classique, un « je ne sais quoi » qui en indiquerait la hauteur mentale, spirituelle et de sentiment), car il faut reconnaître que sur ce plan, ces textes passent mal l'examen esthétique. Mais on doit aussi reconnaître que *malgré* cette imperfection esthétique, et malgré même d'étranges et troublantes incohérences et concessions internes qui pourraient amener à se demander si Rosset n'est pas un libertin déguisé en jésuite, cette œuvre ouvre une possibilité à des modes nouveaux de relation entre l'œuvre, son public, sa réception et sa commercialisation. Le jugement esthétique, insatisfait, doit ici céder la place à un jugement selon l'histoire qui aboutit à reconnaître à l'œuvre une capacité représentationnelle innovante. Limité dans sa dimension « littéraire », et par son manque de richesse et de complexité peu susceptible de donner à aimer, à craindre, à penser et à moudre à l'esprit au-delà de son époque, l'oeuvre de Rosset n'en est pas moins prémonitoire de par ses stratégies et procédures, plus subtiles qu'une première lecture ne laisserait supposer, et son ingénieuse machinerie devient alors annonciatrice d'une modernité d'écriture, par une « stratégie de communication » donnée à un nouveau genre, très agile et en fin de compte cynique, qu'elle contribue à installer. Ce que seul par ailleurs un jugement contemporain permet de dire (celui que je viens de formuler), l'idée d'un jugement contemporain de l'œuvre formulée en ces termes étant absurde.

Ou encore (deuxième exemple, que je choisis car il permet d'enchaîner sur le premier et d'aggraver le dilemme) : on ne peut pas – on « n'a pas le droit » – de renier la valeur esthétique de l'œuvre sadienne sur la base d'un jugement moral et d'un jugement de goût (ou plutôt de dégoût) avant d'avoir accompli le travail de réflexion esthétique et poétologique qui oblige, dans ce cas extrême, à comprendre pourquoi, pour « parler Aristote », le paradoxe des rapports entre *pathos* et *mythos* (entre « effet violent » et « système des faits » pour reprendre la traduction de Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot) qui installe une tension majeure au coeur d'un dispositif aristotélicien encore de référence (ne serait-ce qu'implicitement), aboutit ici à compléter l'interdiction de représentation propre à la loi morale, jugée par Kant comme proprement sublime, par une écriture effectuée sur son revers invisible (il n'y a pas « d'hypotypose de la Loi »). Ne pas analyser le statut de la fiction sadienne, qui transmue la représentation du Mal, le tableau des effets violents de la nature humaine et jusqu'à la représentation apathique de la scène de la cruelle punition publique présentée comme miroir de la justice divine (comme c'est le cas dans les *Histoires tragiques* de Rosset) en représentation cruelle, c'est s'interdire d'interroger les conditions poétologiques de possibilité d'une représentation du Mal radicalement détournée de tout substrat et de toute finalité d'ordre moral et théologique.

Dans le premier cas (celui de Rosset) le jugement esthétique doit concéder que les conditions rhétoriques nouvelles engendrées par les stratégies discursives de l'auteur ouvre une brèche pour un possible littéraire, même si le prix à payer est une perte de qualité esthétique (ce que le texte ferme d'une part, il l'ouvre de l'autre), dans le second cas on est tenu de concevoir un dispositif de représentation cruelle inouï, imprévu, qui semble avoir inversé tous les rapports entre la présentation de la Loi morale en fiction et qui confond en une seule force et la violence de la nature comme Loi du Mal et l'effet violent de son exposition en fiction, condamnant le jugement éthique comme le jugement esthétique à reconnaître qu'une place peut et même doit être donnée à une « vérité monstrueuse», à une monstration monstrueuse de la vérité de la nature humaine. Une insoutenable hypermorale exige alors un abandon de souveraineté et du jugement esthétique et du jugement moral afin que leur effacement mutuel ouvre la possibilité pour le jugement de rendre compte de la brèche accomplie dans le possible de la fiction. L'œuvre ne peut plus être conçue alors comme « *Symbol der Sittlichkeit* »[9]. Et pourtant elle est œuvre, car son élaboration artistique et la cohérence de sa sophistique

atteint un tel degré de perfection poétologique et d'intelligence stratégique en termes de techniques de représentation que les tentatives ultérieures d'une esthétisation du laid (comme lorsque Rosenkranz voudra combler la case vide de l'esthétique hégelienne en y ajoutant la perspective d'un « Beau en négatif ») restent infiniment en deçà de ce que le texte sadien exige et du jugement de goût et d'une esthétique du Beau, et même d'une esthétique du Sublime de Nature, puisque ici le dispositif repose sur le télescopage de deux scènes – celle de l'exposition de la grandeur humaine plus « sublime » que le sublime naturel et celle du sublime dynamique, radicalement inhumain par définition. Le « quod » que cette fiction exhibe dégage un tragique radical auquel seule une représentation cruelle peut donner forme. Un ordre inouï surgit alors, un « Vois, je te l'ordonne », qui ne nie pas, mais qui retourne comme un gant l'impératif catégorique.

En lisant comme je pense qu'il le faut le texte sadien, mon jugement esthétique repose sur un abandon des scénarios esthétiques mis en place dans la critique kantienne, abandon qui est pourtant la marque d'une profonde fidélité. Car s'il est vrai que c'est toute la question des fins de l'homme et l'idée d'une finalité humaine radicalement distincte de la violence de la Nature aveugle et sans but qui est remise en cause par le statut de la fiction sadienne, le jugement esthétique, en outrepassant ces conditions à la fois premières et finales, peut rendre compte, mais a posteriori, de la possibilité d'avoir recours aux conditions catégorielles sous-jacentes à ces scénarios esthétiques, afin d'être en mesure de voir ce qu'ils ne prévoient pas, mais qui pourtant arrive au moment même où la critique kantienne élabore ces scénarios.

Tout cela, pourra-t-on objecter, ne peut être dit et pensé que dans le cadre d'une culture européenne et à un moment précis de son histoire. Certes. Mais admettons que l'on ajoute à ces deux seuls exemples non seulement une infinité d'autres, mais qu'on les choisisse même dans d'autres cultures, le déplacement du jugement que je viens de devoir faire devra être fait là encore et à l'infini. Et sauf à abandonner l'idée même d'un jugement esthétique, sa nécessité est universelle. Nul besoin d'aller chercher comme exemple l'art des Arborigènes australiens ou l'exemple des Tarahumaras ou de tout ce qui relève d'un jugement interculturel. Il suffit de prendre comme cas de réflexion des moments limites, des sauts ou des passages inconditionnels, comme par exemple le défi que pose le déplacement de la question « ceci est beau » à la question ouverte par Marcel Duchamp pour l'art moderne et qui devient « ceci est de l'art », question qui à

elle seule suffit à indiquer la nécessité de ce recommencement illimité.

Mais le jugement qui peut légitimement dire de l'œuvre sadienne « Ceci est de l'art » n'est pas contemporain de celui qui, dans le cadre de la critique kantienne, élabore les conditions de possibilité du jugement esthétique et décèle la nature aporétique d'une phrase d'apparence analogue, à savoir : « Ceci est beau ».

Le jugement qui conduit à dire de cette œuvre qu'elle est de l'art prend en compte les conditions de constitution poétologique d'une fiction finalement *plus purement fictive* que la tradition des histoires tragiques, qui elles s'appliquent au contraire à répliquer en récit l'événement attesté et choisi comme exemple et comme cas, réécrivant la chronique des violences de la passion pour la *surcharger en écriture* pour ainsi dire, afin d'impliquer d'autant plus fortement le destinataire de la fiction dans l'illusion référentielle que celle-ci manipule afin de le mieux dissuader par l'effet de terreur que la fiction se donne ouvertement comme but. Mais la « pureté » de la fiction sadienne qui, elle, renonce à l'usage terrorisant d'une fiction avançant comme un argument de force l'aveu de son impureté, ne s'entend pas alors au sens d'un *statut d'exception* de la fiction, qui elle a été le point de départ de l'interprétation surréaliste de l'œuvre. Il faut au contraire l'entendre au sens d'achèvement interne des règles oxymoriques, mais parfaitement cohérentes, d'agencement de la raison et de l'imagination, l'une comme l'autre mises de par cet agencement à l'épreuve de l'imprésentable de l'humain, imprésentable que tout l'arsenal du savoir dont l'auteur dispose vient appuyer comme preuve. Cet excès hors de soi que la raison atteint alors, et qu'elle ne peut atteindre que par un sacrifice de soi au profit de la fiction[10], ne peut pas, comme Adorno et Horkheimer le pensaient, être identifié aux conséquences catastrophiques de la raison instrumentale engendrée par le projet des Lumières[11], car la fiction ne prend pas ici la place de la raison. Elle la soumet au contraire au défi de ce qui l'excède et que la représentation prend sur soi de dire.

Confronté à une aporie (mais plus même, à une *atopie*) de cet ordre, il ne sert pas à grand chose de recourir, comme Schaeffer le propose en conclusion de *Pourquoi la fiction ?*, aux consolations que les théories psychologiques pensent nous offrir aujourd'hui, quand elles opposent à la théorie freudienne de l'épuration catarthique des affects par la fiction – comme le fait François Flahaut dans *La Méchanceté* sous l'invocation d'une « réélaboration fictionnelle par désidentification partielle » – la thèse

selon laquelle dans le cas de la fiction méchante nous sommes certes encore reliés à notre « fonds d'illimitation », mais que, en le présentant en fiction, nous le faisons « avec la distance et la désidentification qu'introduit la conscience que la fiction et le jeu ne sont pas la réalité ».[12]

Face à cette tentative de sauver la fiction de la contagion de ce qui l'excède, qui est le point final d'une théorie de la fiction pour laquelle le point de départ consiste à la concevoir comme un fait psychique additionné de « dispositifs représentationnels inventés par les hommes comme des faits symboliques »[13] une critique de la fiction pure exige et le maintien d'un statut d'exception pour la fiction (mais alors, c'est le seuil d'irréversibilité esthétique que l'analyse doit définir) et la nécessité de la penser à partir de l'imprésentable qui est son objet – mais un objet qui pourrait bien être sans forme ni nom, et dont l'irreprésentable est peut-être seulement l'équivalent d'un surplomb de temporalité suffisamment grand pour que devant la même œuvre la critique doive remettre cent fois l'ouvrage sur son métier. Critique interminable qui exige à la fois de définir l'oeuvre comme puissance de création de temporalité et à en interroger l'impouvoir radical, au-delà de sa capacité figurative, mémorative ou reconfigurative.

C'est à Kant que je donnerai le dernier mot. Même dans le cadre définitionnel des jugements esthétiques purs et dans la perspective d'une esthétique universelle (fin de la partie B du livre II de l'*Analytique du sublime*) Kant oppose au § 43 l'art (au sens maximisé du terme et sans plus de distinctions) aussi bien à la science, *Wissenschaft*, comme « pouvoir du savoir » (*Können vom Wissen*) qu'au simple artisanat, qui repose sur le talent. Quant à l'art en général ou art tout court ou art tout simplement (le titre du § 43 est « *Von der Kunst überhaupt* ») il n'est pas seulement un pouvoir ou la puissance d'une intentionnalité, mais au contraire un pouvoir qui s'excède comme savoir de son pouvoir :

> Quand, fouillant un marécage, on découvre, comme c'est arrivé parfois, un morceau de bois taillé, on ne dit pas que c'est un produit de la nature, mais de l'art ; sa cause productrice a pensé une fin, a laquelle ce morceau de bois est redevable de sa forme. Au demeurant aperçoit-on sans doute aussi de l'art en toute chose qui est constituée de telle façon qu'une représentation de ce qu'elle est a dû nécessairement, dans sa cause, précéder son

> effectivité (comme c’est le cas même chez les abeilles), sans que pour autant cette cause ait été en mesure précisément de penser l’effet. 14

En d’autres termes : si l’œuvre d’art (quel que soit son contexte historique et culturel) est marquée par l’intentionnalité (à la différence des productions de la nature), en revanche cette intentionnalité ne dépasse pas sa cause formelle. Mais cette cause formelle ne contient pas en puissance sa cause finale sous le mode de l’intention. Bien au contraire, c’est lorsque celle-ci fait défaut qu’il y a œuvre d’art. C’est quand la forme se souvient d’une représentation et que celle-ci n’est pas en mesure de penser ses effets qu’il y a œuvre d’art. Pratiquer une critique de la fiction pure, c’est précisément s’installer (« s’installer » n’est pas la bonne formule, car c’est très inconfortable) dans la structure de ce paradoxe.

1 .

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, introduction, chap. V, trad. fr. Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995, p. 101.

2 .

Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l’esthétique*, Paris, P.U.F., 2000, p. 2.

3 .

Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 280.

4 .

Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil 1999, p. 108.

5 .

Ibid., p. 109.

6 .

J. Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, P.U.F., 2001.

7 .

J. Bessière, *Notes sur la décontextualisation. Quelques perspectives contemporaines*, in *Littérature et théorie. Intentionnalité ; décontextualisation, communication*, Paris, Champion 1998, p.79.

8 .

Pour Jean-François Lyotard, c'est l'événement même. Avant « l'objet » esthétique, avant le « quid » il faut que quelque chose arrive – le « quod ». Cf. par exemple « Le sublime et l'avant-garde », in *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris, Galilée, 1988, p. 102. Tout ce qui est ici esquissé tend à dire que rien ne permet de faire la différence entre l'événement qui précède la question qui lui est adressée et l'œuvre qui *est* cet événement, mais qu'en même temps on ne peut pas considérer l'événement de l'œuvre en soi en faisant abstraction de cette extériorité radicale du « quod », le jugement étant alors sollicité de déterminer *en quoi* et *comment* cette différence quasiment indéterminable, « inframince » pourrait-on dire pour parler comme Duchamp, peut et doit être pensée.

9 .

E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du Sublime », § 59. J'extrapole légèrement. Kant parle du Beau comme symbole du bien moral. Mais ce que Kant dit du Beau (qu'il plaît immédiatement, qu'il plaît de façon entièrement désintéressée, qu'il suppose un accord entre imagination et entendement, qu'il soit universel, c'est-à-dire qu'il puisse avoir une validité pour tous, peut sans distorsion être dit en ce sens de l'œuvre.

10 .

Dire cela, c'est donc inverser la perspective kantienne selon laquelle le sentiment du sublime n'est possible que comme un sacrifice de l'imagination au profit de la raison (cf. la *Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants*, in l' *Analytique du sublime*, § 29, *Critique de la faculté de juger*, *op.cit*., p. 252).

11 .

M. Horkheimer, T.W. Adorno, «Juliette, ou Raison et morale», *La dialectique de la raison,* trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 92-127*.*

12 .

François Falhaut, *La méchanceté*, Paris, Descartes et Cie, 1998, p. 67, cité dans *Pourquoi la fiction* , *op. cit*., p. 324

13 .

Jean-Marie Schaeffer, « Pourquoi la fiction ? », *op. cit.,* p. 108.

14 .

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit*., p. 289.