

L'œuvre, la peur et le temps. Pour une saisie du risque par la littérature

Anne DUPRAT Université de Picardie Jules Verne / IUF

La relation de l'art à la peur a sa propre histoire, qui regarde directement celle de la littérature comparée aux XIX^e et XX^e siècles, tant celle-ci est liée à l'émigration des philologues d'Allemagne et d'Europe centrale en Europe occidentale, puis aux Etats-Unis à partir du milieu des années 1930. Cette histoire a connu de nouveaux rebondissements depuis le début du millénaire, lorsque les réflexions sur le rôle joué par les formes littéraires dans l'appréhension collective des menaces qui pèsent sur les sociétés ont rejoint des débats plus vastes sur la capacité des représentations esthétiques à rendre compte du monde post- 11 septembre, et l'ère du risque écologique avéré.

On se souvient que dans la première décennie du millénaire, la dénonciation d'une incapacité fondamentale de la littérature contemporaine sous toutes ses formes à prendre en compte notamment le phénomène catastrophique, y compris sous son aspect spécifiquement humain qu'est le terrorisme, avait dominé ces débats¹. Le présent ouvrage, où sont abordés aussi bien la relation du littéraire à la violence guerrière et politique ou à l'éco-catastrophe que la prise en charge des phénomènes de migration et d'exil par de nouvelles formes verbales, graphiques et ludiques témoigne d'un passage à une phase bien différente de la compréhension du rôle joué par la littérature dans la terreur. C'est ce que montre aussi le livre récent du critique Alexandre Gefen assignant à la littérature du XXI^e siècle la louable mission de réparer le monde (Gefen 2017), de même que la valorisation récente, dans le sillage des politiques et des poétiques du *care*, de la vulnérabilité comme objet d'étude légitime non seulement de la philosophie, de psychologie et de la sociologie², mais également de la critique littéraire.

Particulièrement signifiant, le couplage de la peur et de la sécurité permet d'aborder sous un autre angle le rôle spécifique que peut (à nouveau) jouer la littérature au sein de l'ensemble des productions culturelles, dans la gestion d'une ère de la peur désormais mondialisée. L'association habituelle des deux notions, notamment sous la plume des

¹ Voir notamment William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle* (2005) mais aussi Yves Citton, *La passion des catastrophes* (2009) cités par Françoise Lavocat (2012).

² C'est ce que montre le dossier consacré par Sandra Laugier et Marie Gaillé aux 'grammaires de la vulnérabilité' (Laugier & Gaillé 2011).

journalistes d'actualité fait en effet apparaître par défaut la sécurité comme le milieu neutre, l'état normal à la fois existentiel et métaphysique que la menace serait venue interrompre. Le traitement médiatique de la peur a donc pour corollaire l'implicite invention d'une situation de sûreté perdue, grâce à laquelle le danger nouveau peut être décrit et redouté comme un événement, plutôt que d'être pensé comme un état permanent, comme un mode d'existence possible et historiquement avéré des sociétés. Or, la littérature envisage bien la peur et la sécurité comme deux états alternatifs indissociables de notre rapport au réel. Ses effets s'étendent de l'alarmisme le plus visionnaire, avec le repérage et la dénonciation de dangers y compris inexistantes ou non encore advenus comme forme extrême que peut prendre l'appréhension du nouveau, jusqu'à la ré-assurance culturelle la plus conservatrice, avec l'intégration de tout événement inédit possible dans un *continuum* de représentations humaines déjà connues.

Entre ces deux pôles, formes et genres s'ordonnent en fonction de leur implication plus ou moins dans une description du réel, et de l'engagement particulier dans le monde que prévoit leur programme d'écriture. D'une certaine façon, chaque mise en forme littéraire d'une menace engage cependant toujours un avertissement sur ce que devient le réel, dans son imprévisible nouveauté, ainsi que l'expression de nouvelles attitudes humaines vis-à-vis de cette réalité — ne serait-ce que celle de l'auteur. Surtout, elle propose des éléments pour une qualification à la fois éthique et esthétique de cet état d'appréhension qu'elle engage, invente ou décrit.

C'est à cette dernière fonction que je voudrais consacrer les quelques remarques qui suivent. Elle se trouve au fond de la plupart des discours qui portent sur le rôle de la littérature dans la propagation ou dans la constitution de la peur, qu'ils relèvent de l'histoire des formes culturelles ou de la critique littéraire proprement dite. En quoi le fait d'être terrifiant ou d'être rassurant, c'est-à-dire de constituer dans la représentation un état de peur ou de sécurité, peut-il être compris comme une dimension esthétique du réel qui serait simplement révélée ici par l'expression littéraire, et non créée par elle? C'est la question que pose le rapport de l'art à l'angoisse générée par le réel, et par une réalité collective.

La peur comme effet

Ce rapport repose pour la critique littéraire sur un premier paradoxe. D'un côté reconnaître la part de la terreur dans l'effet produit ou cherché par une forme littéraire revient souvent à signaler les limites de l'investissement esthétique dont elle témoigne, en montrant

l’empreinte laissée par le réel sur le monde figuré ; de l’autre la peur en elle-même relève directement d’un effet de l’art.

Ainsi, à mesurer dans les romans sentimentaux français, puis anglais des années 1790 à 1800 ce qui est directement inspiré aux auteurs et surtout aux auteures, de Germaine de Staël à Olympe de Gouges ou Isabelle de Charrière par le souvenir de la Terreur, on ne réduit pas la portée des innovations formelles qui y figurent³. L’évolution par exemple de la conduite du récit épistolaire y témoigne d’une adaptation à un monde dans lequel la confiance dans le fonctionnement sûr du modèle aristocratique de communication des émotions et de l’information par la lecture a disparu, sans pour autant déclencher l’abandon de ce modèle resté indispensable au déploiement de la fiction sentimentale. De là l’expérimentation de techniques narratives dont la fortune sera considérable ensuite — que l’on pense à l’œuvre de Jane Austen — dans le cadre d’un genre pourtant déjà senti comme obsolète dès 1820.

On peut faire la même remarque en ce qui concerne le jugement de conservatisme longtemps porté par la critique littéraire sur le roman policier à énigme, dont on connaît le développement considérable en Europe pendant dans l’entre-deux guerres, parallèlement à celui de l’art surréaliste. La fonction ‘ré-assurante’ largement attribuée alors à ce genre y est opposée à la féconde inquiétude suscitée au contraire par l’explosion des formes abstraites ou non figuratives dans la peinture et de la déconstruction du récit en littérature. En concentrant l’attention sur le jeu que constitue l’élucidation rationnelle d’un meurtre singulier, dans un dispositif toujours identique séparant avec précision deux plans de récit⁴, la fonction du roman-problème populaire aurait été de réduire à des proportions acceptables pour l’imaginaire l’insupportable irruption du meurtre collectif dans la vie privée des Européens, et l’angoisse suscitée par la menace d’une seconde guerre mondiale de plus en plus imminente. Pourtant, la construction de cette structure répétitive, nécessaire à la vente en série des volumes d’un genre voué au divertissement témoigne en elle-même d’un autre malaise, profond et lié au premier : celui que suscite la conscience de lire dans un monde irrémédiablement divisé par la mécanisation industrielle et par les débuts de l’envahissement technologique, autant que par la violence guerrière et politique directe des totalitarismes.

Signaler ce qu’une forme littéraire doit à la pression d’une menace contextuelle existante, et à la nécessité d’y réagir par compensation, évitement ou souci de réparation vient donc certes d’un souci de marquer la fin de ce qui relève de l’art et le début de ce qui relève du

³ L’anthologie des romancières de la période révolutionnaire réunie par Huguette Krief (2005) le montre amplement.

⁴ Voir par exemple Uri Eisenzweig, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier* (1986).

geste inscrit dans un espace social. La peur cependant est aussi, et avant tout, un *effet* dans tous les sens du terme ; en cela elle relève directement d'une esthétique. Du songe médiéval au drame sanglant élisabéthain, du roman gothique au conte cruel et à la nouvelle post-holocauste, la peur constitue en elle-même une façon d'être à l'art et d'être de l'art plutôt qu'une façon d'être au monde – comme le fait en miroir la ré-assurance, en particulier dans la fiction romanesque européenne d'Ancien Régime. C'est notamment le cas lorsque la seule façon d'être au monde, pour un phénomène ou pour une expérience, est d'être dans l'art, puisqu'il n'y a plus de place ailleurs pour son existence. On pense bien sûr aux littératures de la migration ou de l'exil, à l'histoire des oubliés, à toutes les constructions utopiques ou dystopiques dans lesquelles les communautés détruites créent l'espace nouveau dans lequel leur unité pourrait se dire. Cet espace non mimétique, premier dans l'ordre de la représentation, ne peut relever que d'une histoire, d'une sociologie et d'une géographie nouvelles.

La peur est-elle donc un effet propre de l'art, ou un signe de ses limites dans la mesure où elle trahirait l'inscription de l'œuvre dans le monde? L'opposition n'est qu'apparente. Elle tient au fait que l'on peut, pour évaluer le rôle que joue la peur dans ses productions, traiter tout d'abord la littérature comme un média. Ce que l'on repère alors, c'est la façon dont une forme littéraire saisit, synthétise et relaie un état de peur existant, qu'il soit latent ou non. De fait, la littérature s'empare de ce qui dans le réel angoisse, et organise une réaction à ce qu'elle-même constitue comme danger. Cette réaction peut s'arrêter au constat de sidération – qui est déjà une sortie du sidérant—, ou s'exprimer dans la déploration, l'alarme, la provocation, ou dans les divers modes de la réassurance, depuis la compréhension jusqu'à la compensation, la remédiation ou le divertissement. En revanche, en considérant l'œuvre non comme un média mais comme un modèle, et la littérature comme une modélisation première du réel, la critique saisit ce qui dans le littéraire constitue fondamentalement de l'angoisse, et symétriquement ce qui est premier dans la construction d'un état de sécurité dans et par la littérature.⁵

C'est donc dans le cadre de cette saisie des productions littéraires comme structures capables de modéliser le monde que l'on propose de préciser le rapport qu'entretient le littéraire avec le prévisible et l'imprévisible, comme modes premiers de l'appréhension du temps.

Politiques du danger : re-présentation et pré-vision

⁵ Martine Roberge étudie ainsi la place occupée par la mise en récit de la peur au croisement des paradigmes du réel, de l'imaginaire et du possible, dans *L'Art de faire peur : des récits légendaires aux contes d'horreur* (2005).

On vient de le rappeler, le problème de la peur et de la sécurité tels que l'art les suscite est intimement lié à la saisie du nouveau par la représentation. Il concerne donc la façon dont la littérature gère l'inouï, le non imaginable, ce qui n'est encore jamais entré dans le cercle de ses représentations. Les catastrophes bien sûr, les événements rares, les situations résultant d'une modification radicale des conditions de l'expérience humaine, mais aussi les simples manifestations *a priori* insignifiantes du hasard entrent dans cette définition. Dans la mesure où l'événement fortuit, la situation aléatoire ne sont pas amenés par une chaîne causale racontable, leur apparition remet en question la faculté même du réel à être construit en séquence narrative, à faire l'objet d'une explication au sens littéraire mais aussi épistémologique du terme.

Une première attitude face au problème que constitue l'appréhension du nouveau consiste à lier le rôle joué par la représentation dans la gestion du risque avec sa capacité à fabriquer de la prévisibilité et du prévisible. Cette capacité, elle, peut faire l'objet d'une description historique, puisqu'elle se signale notamment dans la succession des formes littéraires et artistiques toutes les fois où une pensée de l'incertitude cède la place à une pensée du risque, annexée à une pratique, qui est celle de la projection de scénarios possibles pour l'avenir.

Un exemple de cette opération est donné par les célèbres fresques dites du 'Bon et du mauvais Gouvernement' commandées en 1338 à Ambrogio Lorenzetti par le régime des Neuf pour orner les murs de la salle du gouvernement du palais communal de Sienne. On y voit en effet clairement apparaître la place qu'occupe la prévision dans l'opposition entre l'état de peur et l'état de sécurité. Ceux-ci sont représentés respectivement sur les murs Est et Ouest de la salle avec le même degré de réalité, comme deux états permanents du rapport de l'homme au monde, et comme deux versions possibles de la normalité sociale, séparés par l'allégorie de la paix qui préside sur le mur Nord à l'administration du bon gouvernement. L'ensemble de ce dispositif bien connu et souvent commenté jette en outre un éclairage signifiant sur la question du rôle joué par la figuration artistique elle-même dans la perception de ces deux états, dans la mesure où il montre en quoi l'image est là pour constituer la dangerosité du réel en même temps que pour créer les conditions de la réponse à ce danger, dans la mise en évidence d'une responsabilité humaine dans l'obtention et le maintien constants de l'état de paix.

Sur le mur droit, les effets du bon gouvernement offrent une vision écologiquement cohérente du déroulement des activités en tant de paix, en ville comme à la campagne: on cultive, on vendange, on se livre au commerce, à la danse et à la chasse, on se marie et on rend la justice sans peur et sans menace. Sur le mur opposé — et dans un état de conservation bien

plus altéré, en apparence au moins⁶ — la représentation du mauvais gouvernement et de ses effets, ponctuée par la présence d'allégories de la violence, de la cruauté, de la cupidité et de l'injustice. Sous l'égide de *Timor*, la Terreur, destructions, vols, pillages et meurtres se donnent libre cours dans un paysage martyrisé où 'personne', déclare l'inscription exhibée par l'allégorie de la Terreur, 'ne passe sans craindre la mort, car tout s'y dérobe, à l'extérieur comme à l'intérieur'.⁷

Un aspect important du dispositif réside dans le fait qu'il détache le problème de la peur et de la sécurité de la question du sacré. Les éléments de la représentation ne relèvent pas directement de la grammaire scripturale et biblique de la peur ; l'unique élément qui signale la présence du religieux dans le paysage en paix, la coupole du Duomo de Sienne, apparaît à la fois décentré et inscrit dans un paysage urbain qu'il ne domine pas. Les deux états possibles du monde sont le résultat direct de deux modes de gouvernement humains, et la différence des univers est produite par le politique comme aboutissement dans le réel du choix et de la décision. Le pire est à cet égard présenté comme aussi prévisible que le meilleur ; ce n'est pas le caractère aléatoire, transcendant ou inaccessible à la raison des événements qui est source de danger, mais au contraire le lien indéfectible entre la cause et la conséquence, en tant qu'il définit la responsabilité politique.

L'historien Patrick Boucheron, dans la remarquable analyse qu'il a consacrée en 2013 à ces fresques et à la politique de l'image qu'elles véhiculent, souligne d'un côté comme de l'autre la libre circulation du sens entre les différents degrés de représentation exemplifiés dans ces fresques, les images de type fictionnel (les citoyens montrés dans l'accomplissement de leurs projets et de leurs activités) égalant les représentations abstraites et allégoriques dans leur puissance de signification (Boucheron 2013). Cet accès de l'ensemble des éléments du monde à la possibilité de signifier, mais aussi à la projection des conséquences de leurs actes dans le temps, c'est-à-dire à la responsabilité personnelle et collective est caractéristique du fonctionnement de l'ensemble du dispositif de représentation. Comme le dit la plus ancienne chronique qui mentionne la réalisation de ces fresques en 1425, celles-ci ont été commandées et placées dans la salle du palais communal dite de la Nouvelle Seigneurie, 'afin que chacun puisse les [y] voir'. De même que, sur les autres fresques du palais, la représentation d'un

⁶ L'état bien meilleur des fresques des murs Nord et Est, où figurent l'Allégorie de la paix et les 'Effets du bon gouvernement' est en effet largement dû à des réfections successives qui pourraient avoir éloigné davantage encore l'aspect qu'on leur connaît aujourd'hui de ce que devait être l'œuvre originale.

⁷ 'NO(N) PASSA ALCVN SE(N)CA DVBBIO DIMO(R)TE/ CHE FVOR SIROBBA E DENTRO DALEPORTE', cartouche de la Terreur, mur Ouest (je traduis).

paysage caractéristique et reconnaissable atteste du droit de propriété de la commune sur les terres représentées, de même ici, l'image a force contractuelle pour l'ensemble des spectateurs, siennois et étrangers, qui les voient. Elles sont le signe de l'engagement du politique dans la configuration du monde.

Le discours que tiennent les fresques de Sienne sur le rôle que peut jouer la représentation dans l'appréhension du monde, dans les sens du terme – à la fois dans la constitution du monde comme dangereux et dans un engagement à s'emparer de ce danger — se retrouve dans l'essor contemporain d'une ambition semblable pour la littérature profane, typique de la première Renaissance italienne, et exemplifiée par le succès du *Decamerone* de Boccace dès 1348. Mais elle me semble également faire écho à la mission que de nombreux économistes, philosophes, sémioticiens et sociologues tentent d'assigner à la représentation et à l'expression artistiques depuis une dizaine d'années, telle qu'on la voit par exemple résumée dans les travaux du philosophe Jean-Pierre Dupuy sur l'évolution de la pensée politique en matière de prévention des risques depuis le 11 septembre.

Celui-ci part en effet d'un premier constat paradoxal : bien qu'on soit incapable de croire à une catastrophe (écologique, nucléaire, climatique, humaine) pourtant annoncée, parce qu'on ne peut pas croire à ce qui ne s'est encore jamais produit, le surgissement lui-même de l'événement catastrophique s'impose en revanche toujours par sa normalité absolue, au moment précisément où il sort de l'impossible en se produisant effectivement. Jean-Pierre Dupuy évoque ainsi, dans son essai *Pour un catastrophisme éclairé*, Henri Bergson s'étonnant le 4 août 1914 de la facilité avec laquelle lui-même accepte le déclenchement d'un premier conflit mondial qui semblait encore impossible la veille, et qui vient par son surgissement de devenir non seulement normal, mais surtout rétrospectivement prévisible (Dupuy 2004, 12). A partir d'une analyse du fonctionnement de la prévision, et d'une décomposition notamment éthique des difficultés posées par l'application politique du principe de précaution, Dupuy proposait il y a quinze ans de réagir à une catastrophe climatique annoncée en partant de l'idée que si le pire n'est pas toujours sûr, on ne peut en revanche l'éviter qu'en le considérant comme inévitable, et qu'en agissant en fonction de son entrée prochaine dans l'ordre du réel.

Or au principe d'une telle action, il y a avant tout la représentation, et notamment la représentation scénarisée en tant qu'elle propose à ses auditeurs/lecteurs/spectateurs/joueur un contrat qui me semble comparable à celui que déployaient déjà les fresques de Sienne. Parmi les formes qu'elle peut prendre, c'est curieusement celle du récit entendu au sens large du terme

— dont la seconde moitié du XX^e siècle avait tant imaginé l'obsolescence —, qui se révèle récemment la mieux apte à combler le vide logique qui existe entre l'impensable et sa réalisation concrète. Ce n'est pas un hasard : le scénario littéraire installe de façon particulièrement efficace ce rapport au crédible comme préalable nécessaire à l'action, à l'inscription d'une attitude d'engagement dans le réel. Cette mission que le roman réaliste avait entièrement assumée au XIX^e siècle en Europe change-t-elle fondamentalement à l'ère post-post-moderne, celle de la destruction possible du sujet de la représentation, et peut-être de tout sujet possible de la représentation ? Ce qui est certes nouveau, comme l'écrivait Hans Jonas dès 1985 dans *Sur le fondement ontologique d'une éthique du futur*, c'est que 'ce n'est plus comme jadis la nature, mais notre pouvoir sur elle qui désormais nous angoisse, et pour elle et pour nous'⁸. Mais le rapport du sujet à la totalité de la destruction envisagée préexiste à cette récente inversion : il a toujours accompagné l'angoisse causée par la perspective de son avènement. La description que fait Homère dans *Illiade* du bouclier d'Achille englobe déjà tout l'univers connu par les Grecs au moment où les poèmes sont produits, et c'est cette totalité qui est concernée par les deux états du monde représentés sur le bouclier : la guerre et la paix. Fondamentalement, la représentation met en jeu la peur et la sécurité comme les deux états possibles du prévisible, l'un reposant sur le principe éristique, l'autre sur le principe érotique d'organisation du cosmos.

Croire en l'inouï : un problème de récit

La conscience du risque motive le renouvellement de la force contractuelle des représentations, renouvellement qui à son tour détermine la réinvention des grammaires stylistiques et sémiotiques qui structurent celles-ci. De fait, à lire les chroniques et les correspondances comportant des récits de catastrophes, de la fin du Moyen Age au XVIII^e siècle (récits de peste, d'inondation, d'incendie ou d'éruption volcaniques) on s'étonne souvent de voir que les auteurs de ces récits, du chroniqueur au médecin, au clerc de notaire ou aux édiles s'intéressent moins à l'explication de ces phénomènes qu'au geste même de l'écriture, c'est-à-dire à la consignation de la catastrophe. Tout se passe comme si, dans le déroulement d'un épisode de peste, l'acte même d'enregistrer la progression concrète et contingente de la contagion, celle des mesures prises pour l'endiguer — quel que soit le succès apparent ou non de celles-ci — puis les étapes du retour à l'état de sécurité contribuait simplement à l'enregistrement d'une structure temporelle modélisante, d'une figure dont le sens ne pourrait

⁸ Texte repris dans Jonas 1998, p. 105.

apparaître que plus tard, au moment de la répétition d'un scénario semblable, puisque la catastrophe est toujours comprise comme inouïe, et pourtant inévitablement récurrente. Comme l'indique Françoise Lavocat, il faut pour donner tout son sens à cet investissement sur la représentation elle-même dégager l'interprétation qu'on fait aujourd'hui de ces récits d'une grille de lecture systématiquement orientée vers la recherche des causes attribuées à la catastrophe, et visant donc uniquement à y repérer les signes d'une évolution vers une explication laïque et non plus religieuse de son apparition (Lavocat 2012, 13).

De fait, les très nombreuses relectures récentes suscitées par l'ère post-9.11 des formes pré-modernes d'écriture des catastrophes visent la plupart du temps à souligner l'apparition au XVIII^e siècle de ces motifs rationnels d'explication notamment des désastres résultant d'un risque climatique et géologique, et le difficile combat des promoteurs de l'observation expérimentale contre la vision théocentrique de l'univers qui aurait retardé jusque-là la découverte de leurs causes véritables. Certes, c'est cette recherche qui a permis de montrer la séparation progressive dans l'histoire des idées entre la catastrophe naturelle (tremblement de terre, éruption volcanique) et la catastrophe humaine exemplifiée avant tout par la violence guerrière. L'enjeu d'une telle distinction est bien sûr l'identification progressive des facteurs humains qui peuvent contribuer au déclenchement de catastrophes apparemment naturelles (famine et épidémies), découverte indispensable à la prescription de moyens de prévention de ces risques. On ne peut cependant que remarquer à quel point cette séparation aura été de courte durée, puisqu'elle arrive maintenant au bout de sa pertinence, depuis que la responsabilité humaine est directement engagée dans l'ensemble des menaces qui pèsent sur la suite de l'existence de la planète, et des peuples qui l'habitent⁹. Il apparaît donc d'autant plus intéressant de se pencher sur une écriture de la peur antérieure à cette séparation, et qui n'est justement pas concernée par elle.

La représentation fictionnelle de la catastrophe devient dès le début de la Renaissance en Italie un objet littéraire incontournable, puisque c'est le moment où elle devient un corollaire de l'invention littéraire profane, notamment dans l'essor des recueils de nouvelles qui, comme celui de Boccace, commencent par un tableau de la peste de Florence, la peste noire qui traverse l'Europe en 1348, vide en quelques mois ses cités d'un cinquième de leur population — emportant notamment Ambrogio Lorenzetti, le peintre des fresques de Sienne, le 9 juin de cette année. Dans le prologue du *Décameron*, sa description vient motiver

⁹ En 1987, le livre consacré par Jean Delumeau et Yves Lequin à l'évolution des pensées du risque en France dédiait déjà son dernier chapitre à la question de 'L'effacement du risque naturel ?' (Delumeau & Lequin 1987, ch. 22).

l'ouverture d'un espace protégé de l'épidémie qui fait encore rage, entièrement dédié à l'invention fictionnelle et à l'échange des contes. Un dispositif qui commande alors l'invention d'un nouveau mode de surgissement des événements dans la fiction, inconnu de la narration romanesque médiévale. La catastrophe qui menace de détruire l'humanité n'y est pas évoquée, crainte et redoutée pour la fin du recueil, sous la forme d'une menace qui planerait sur l'univers fictionnel, à l'image de ce qui se produit dans l'univers tragique. Elle est au contraire entièrement présentée dès le début du livre, avant même le début des récits qui vont le composer. Libéré dès le prologue du poids de l'anticipation, puisque ni le Salut ni la Mort ne sont attendus comme le résultat des actions qui vont être contées, le recueil peut montrer de façon ouverte ce qui se passe dans un monde où les jeux de la Fortune, de l'esprit humain (*ingenio*) et de l'amour deviennent objet d'émerveillement esthétique. Les événements s'y succèdent selon une logique qui n'obéit qu'aux lois du récit lui-même, introduits par la formule-clé dans laquelle Karlheinz Stierle avait repéré l'inauguration d'un nouveau rapport du récit au hasard : 'alors, il arriva que...' [*e allora avvenne che*] (Stierle 1998).

On a beaucoup commenté la révolution constituée par cette apparition, dans la littérature de la première Renaissance, du hasard comme imitation du déroulement effectif des événements humains, par opposition aux schémas providentiels, apocalyptiques ou cycliques qui régissaient la structure temporelle dans les fictions antiques et médiévales. L'innovation figure en bonne place dans la célébration d'une évolution historique des conceptions esthétiques du prévisible vers une modernité périodiquement redéfinie. On peut cependant interpréter cette innovation de deux façons différentes, dans la mesure où elle ouvre sur deux conceptions séparées du rapport du littéraire à la peur et à la sécurité, au temps comme danger et au monde comme espace menaçant et menacé.

D'un côté en effet on peut considérer que Boccace, contrairement à ce que font Dante et Pétrarque, *commence* par installer l'humanité dans la pleine conscience de sa finitude pour mieux libérer ensuite l'espace qu'il ouvre pour ses contes de la perspective de cette mort annoncée, et de sa réalité absolue et indépassable. Une fois cette réalité admise, l'attention des auditeurs peut se consacrer à ce qui arrive aux personnages ouvertement fictionnels des contes. Le recueil crée ainsi un périmètre de danger contrôlable, qui ne concerne que le monde représenté, et à l'intérieur duquel un certain nombre d'événements peuvent arriver pour menacer ou restaurer la paix. La structure du *Décameron* fonctionne à ce titre comme un modèle de pensée de la vocation divertissante, consolatrice et réparatrice d'une littérature profane enfin dégagée de la préparation à la mort qui avait été la mission première de la culture littéraire

depuis Sénèque et Cicéron jusqu'au Moyen Age chrétien — et qui le restera d'ailleurs encore, plus marginalement certes, jusqu'à la fin de la période classique.

Mais on peut aussi prendre au pied de la lettre le dispositif mis en place par les contes, qui consiste à proposer de fait dans la structure fictionnelle qui permet le surgissement des événements un modèle ouvert pour la compréhension de ce qu'est le temps humain réel, en tant qu'il est irréparablement marqué par la contingence. La catastrophe n'est pas à l'horizon de ce temps-là, elle est toujours déjà là, dans le tissu même des événements, sous la forme de la tension narrative entre peur et sécurité qui l'organise globalement.

Ce deuxième modèle a l'intérêt d'expliquer la vocation de la tension narrative à constituer en elle-même une expérience sur le temps et sur le hasard, qui a pu prendre des formes très différentes dans les littératures d'Europe, depuis l'invention du suspense dont le critique Terence Cave a mis en évidence l'invention, dans la redécouverte que fait l'Europe en 1548 du roman grec, ce récit d'aventures amoureuses à rebondissements multiples où le lecteur se voit plongé dès l'ouverture *in medias res* (Cave 1999). Une invention dont on connaît la fortune, poursuivie dès le siècle suivant avec le développement des formes théâtrales classiques présentant la réalisation imprévisible d'un événement à l'issue pourtant déjà connue, en passant par les manipulations virtuoses du destin fictionnel des personnages qui marquent l'évolution du roman sentimental en Europe au cours du XVIII^e siècle. Elle pourrait être suivie, au-delà du roman réaliste français et anglais imitant le surgissement contingent des événements, jusqu'aux expériences de composition aléatoire, multi-scénarisées ou discontinues du début du XX^e siècle, mais aussi jusqu'aux expérimentations des années 1930 sur le contrefactuel, cette possibilité du récit à démentir l'histoire, en racontant ce qui aurait pu se passer si la succession effective d'une série d'événements avait pris un tour différent.

Rien n'arrive certes par hasard en littérature, dans la mesure où le texte fictionnel mime toujours le surgissement contingent de l'événement, y compris dans les formes poétiques axées sur la production aléatoire du signe lui-même. La fiction pourtant est la seule à pouvoir *présenter* ce mode d'apparition de l'événement et son appréhension par le sujet sous la forme du danger et de la menace, ce que ne peuvent faire ni la pensée ni le discours analytique. C'est ce qui a donné aux formes littéraires une place aussi importante, historiquement parlant, dans l'émergence des probabilités (Hacking 1975) qui voit la transformation au début du XVIII^e siècle de l'incertitude en risque — transformation qui se produit lorsque l'incertain devient l'objet d'un calcul possible. Là où l'on avait une simple suspension de la capacité de prévoir, génératrice d'angoisse majeure face à l'avenir, la fiction peut donner corps aux différents

scénarios possibles pour l'avenir. Surtout, elle permet d'engager une attitude face à ces possibilités, fondée non seulement sur l'évaluation de leur probabilité mais sur un investissement émotionnel dans leur réalisation.

La transformation des modes de perception de la vraisemblance relève du même ensemble de phénomènes. Là où la vraisemblance d'un scénario classique s'appréciait au XVII^e siècle dans sa perfection interne bien sûr, c'est-à-dire dans la cohérence de ses éléments, mais aussi et surtout dans son rapport à une valeur absolue du vrai, on jugera à partir des années 1720-1730 et de l'essor du roman bourgeois en Angleterre puis en France que le scénario vraisemblable est celui qui présente les événements qui ont le plus de chance statistiquement parlant de se produire – cette chance se mesurant elle-même avant tout de façon pragmatique, c'est-à-dire par rapport à l'opinion que se fait un certain public de cette probabilité.

Cette opération par laquelle la littérature participe à la transformation de l'incertitude en prévision engage le rapport particulier qu'entretient le littéraire — fiction et non-fiction — avec le temps, et en particulier au passé en tant qu'il permet de modéliser l'avenir.

La peur, le temps et l'imagination

Jean-Pierre Dupuy plaçait en exergue de son essai évoqué plus haut (2004, 3) la réflexion qu'inspire au narrateur de la *Recherche du Temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust l'irruption dans sa vie d'un 'mal entièrement nouveau' — le départ imprévu de son amie, dans les premières pages d'*Albertine disparue* (1925). Même s'il avait pu anticiper ce départ, sa réalité lui serait restée inaccessible :

Pour se représenter une situation inconnue l'imagination emprunte des éléments connus, et à cause de cela ne se la représente pas. Mais la sensibilité, même la plus physique reçoit comme le sillon de la foudre la signature originale et longtemps indélébile de l'événement nouveau. (Proust ed. 1946 p. 14)

En indiquant la capacité de la perception sensible à saisir la nature réelle du nouveau, à recevoir une impression exacte de qui ne s'est jamais produit, Proust souligne bien sûr par contraste le conservatisme de l'imagination, l'impuissance de l'imagination prévoyante à se figurer l'événement à venir dans sa réalité inédite. Faut-il pour autant voir dans l'imagination littéraire le modèle de cette production artificielle et donc essentiellement conservatrice des représentations ? Pour re-présenter l'inconnu, la fiction romanesque en particulier intègre de fait celui-ci aux structures et aux événements déjà présents dans le répertoire des formes qu'elle emploie : en ce sens elle est culturellement conservatrice. Pourtant les pages qui suivent, à l'image du projet même de *La Recherche*, montrent à quel point le temps humain, dans son lien

avec la construction esthétique et phénoménologique de l'identité, est justement saisi dans et par l'œuvre, au point d'apparaître littéralement imprésentable en dehors d'elle, et de l'expérience qu'en fait le lecteur. De même que l'armature intellectuelle du narrateur d'*Albertine disparue*, en 'reliant ensemble des faits tous faux' lui avait pourtant donné 'la forme juste et inflexible' de la catastrophe à venir, de même l'imagination littéraire, en construisant à partir d'éléments déjà connus de nouveaux modèles de compréhension du monde, peut dégager ce qui dans le présent porte déjà la signature de l'événement nouveau, et lui donner forme et crédibilité.

Le paradoxe engagé par le rapport de l'imagination littéraire au temps n'est donc, lui aussi, qu'apparent. Certes, l'invention fictionnelle fait appel à des éléments déjà présents dans le répertoire des objets culturels connus. Même la littérature dite d'anticipation construit ses modèles à partir d'informations sur le monde qu'elle constitue comme déjà existantes – c'est bien ce qui fait qu'elle peut repérer et dénoncer une situation présente comme potentiellement dangereuse. Mais par ailleurs, l'imagination littéraire permet d'amener à l'existence, et de faire entrer dans le cercle des choses perçues, des expériences faites, des émotions ressenties et des attitudes adoptées face à des situations non encore advenues. En ce sens, elle crée de l'imaginable et du prévisible, préalable nécessaire à un engagement éthique dans l'action, et dans la modification d'un avenir catastrophique.

Seules l'allégorie de la Paix et les effets du Bon Gouvernement figurent sur le site du Google Art Project ; les fresques dystopiques du mur Est n'y sont pas reproduites. Ce choix, dont Patrick Boucheron soulignait la radicalité (Boucheron 2013, 124) est significatif d'un traitement historiographique de l'effroi, qui associe une époque à un aspect unique et distinctif de son rapport esthétique à la peur et à la sécurité¹⁰. La pastorale de la peur au Moyen Age, l'angoisse baroque ou romantique, l'espoir des Lumières dans le progrès, la confiance positiviste dans la prévisibilité du monde au XIX^e siècle ou la polarisation binaire des représentations de l'avenir entre les blocs Est et Ouest pendant la guerre froide exemplifient et découpent ainsi dans l'imaginaire historique des sociétés contemporaines des moments particuliers d'une histoire de l'angoisse collective. C'est cette réduction qui nous permet par

¹⁰ Ces associations sont certes souvent liées à la périodisation retenue par les grandes histoires de la peur, telles qu'elles ont été formulées dans les différentes aires culturelles ; dans le cas de la France, les études de Jean Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)* et *Le Pêché, la Peur, la culpabilisation en Occident*, respectivement parues en 1978 et 1983 ont été essentielles à cette historicisation.

contraste de sentir comme fondamentalement nouvelle, parce qu'elle serait la seule à être complète, l'expérience que l'on fait aujourd'hui de la menace globale qui pèse sur le monde, et de la perspective d'une destruction qui ne serait plus partielle.

Pourtant, de même que c'est la totalité du monde qui était envisagée dans chaque ensemble de représentations — on l'a souligné plus haut — de même chaque époque fait aussi une expérience totale de *son* rapport au temps. C'est ce que montre bien dans les fresques de Sienna l'étrange mélancolie qui marque le visage de la Paix, ou les motifs insolites des robes portées par les villageoises qui dansent sur la place de la ville en joie, et qui sont couvertes d'insectes et vers, signes de mort et de décadence : l'ensemble des formes du temps est saisi là. De même l'innovation littéraire — invention de formes, de genres, de types de représentation — saisit-elle pour la rendre visible et sensible la forme inquiétante en elle-même que prend le changement des temps, en construisant ensemble traces, indices et signes pour en faire un modèle de pré-compréhension du monde. Ce modèle peut être plus ou moins habitable, de même qu'une représentation visuelle peut être plus ou moins figurative : il n'en constitue pas moins un support essentiel à la projection dans l'avenir.

C'est ce qui fait aussi qu'Henri Bergson pouvait écrire en 1930, à propos de l'œuvre nouvelle, que lorsqu'elle apparaît elle inscrit d'elle-même sa possibilité rétrospectivement dans l'histoire. 'L'artiste', précise-t-il dans *Les deux sources de la morale et de la religion*, 'crée du possible en même temps que du réel. [...] Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été' (Bergson 1991, 1110-1111).

L'œuvre crée la peur et la ré-assurance. L'une des dimensions de la catharsis est bien là : c'est en suscitant une terreur inutile et une pitié sans force — puisque leurs objets n'ont jamais existé, n'existent plus, ou pas encore — que la littérature installe les conditions de l'expérience future. Sans doute est-ce pour cela qu'il est urgent, peut-être indispensable, en tout cas toujours nécessaire de se pencher sur ces mirages d'un avenir aboli que sont les peurs, les projets et les songes des formes littéraires. Elles disent quelque chose de ce qui, par l'effet seul de l'imagination, évite à l'impossible de devenir certain.

Références bibliographiques :

- Bergson, Henri (1991) *Les deux sources de la morale et de la religion* (1030). Dans *Œuvres*. Paris : PUF.
- Boucheron, Patrick (2013) *Conjurer la peur : Essai sur la force politique des images, Siècle, 1338*. Paris : Le Seuil.
- Cave, Terence (1999) Pour une pré-histoire du suspens. Dans *Pré-histoires: textes troublés au seuil de la modernité*. Genève: Droz, 1999, p.129-141.
- Citton, Yves (2009) La passion des catastrophes. *La Revue internationale des livres et des idées* 9, 7-11.
- Delumeau, Jean (1978) *La Peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles)*. Paris :Fayard.
- Delumeau, Jean (1983) *Le Péché et la Peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIes)*, Paris : Fayard.
- Delumeau, Jean & Lequin, Yves (1987) L'effacement du risque naturel. Dans *Les Malheurs des temps. Histoire des fléaux et des calamités en France*. Paris : Larousse.
- Dupuy, Jean-Pierre (2004) *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*. Paris : Le Seuil.
- Eisenzweig, Uri (1986) *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*. Paris : Christian Bourgois.
- Gefen, Alexandre (2017) *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti.
- Google Art Project, <https://artsandculture.google.com/asset/effects-of-good-government-in-the-countryside/1QEdJ3E935Z8-A> & <https://artsandculture.google.com/asset/effects-of-good-government-in-the-city/WAFg-CSkcQJsMw>
- Hacking, Ian (1975) *The Emergence of Probability: A Philosophical Study of Early Ideas about Probability, Induction and Statistical Inference*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jonas, Hans (1998) *Pour une éthique du futur*. Paris : Payot-Rivages.
- Krief, Huguette (2005) (ed.) *Vivre libre et écrire : Anthologie des romancières de la période révolutionnaire (1789-1800)*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Laugier, Sandra et Gaillé, Marie (2011), *Grammaires de la vulnérabilité. Raison publique* 14, avril 2011.
- Lavocat, Françoise (2012) (ed.) *Pestes, incendies, naufrages. Ecritures du désastre au 17^e siècle*. Paris : Brepols.

Marx, William (2005) *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*. Paris :Minuit.

Proust, Marcel (1946) *Albertine disparue* [1925]. Paris :Gallimard.

Roberge, Martine (2005) *L'Art de faire peur : des récits légendaires aux contes d'horreur*. Laval :Presses de l'université Laval.

Stierle, Karlheinz (1998) Three moments in the Crisis of Exemplarity, Boccaccio-Petrarch, Montaigne, and Cervantes. *Journal of the History of Ideas* 59 (4), 581-595.