

\* \* \*

*Perhaps some – most? – Literary Scholars become so ill-humored when they think about the future of their discipline because they do not dare to confront themselves with the conclusion that there might be no worth-while future for it at all. Or, as a more upbeat version of the same thought: perhaps allowing oneself to imagine the end of Literary Studies would be the first step towards imagining a worth-while future for Literary Studies. After all, the end of Literary Studies would not be the end of the world – nor the end of western culture, and not even the end of the jobs that we occupy. It would definitely not be the end of Reading (although, personally, I would hope that the word may lose, in a not so remote future, some of the awkward pathos that characterizes its present). Reading (and other forms of “cultural appropriation” – could there not be a better-looking and better-sounding word than this?), Reading as an activity into which one invests considerable time without any material yield; Reading as exposing oneself to unimposed intellectual complexity; Reading in this sense, I bet, will survive for many years to come and remain an indispensable part of what will be taught and what will be learnt in Higher Education. But Reading does not have to be exclusively associated with one individual discipline. Nor need the culture of Reading be exclusively linked to what we call Literature – or with the frames of a national language, a national culture, or a nation state. Perhaps Literary Studies ceased to exist in the moment when critics began to distinguish between the historical interest and the aesthetic value of the texts that they analyze. But this does of course not imply that we will not continue to read certain texts from a historical angle – and that we will continue to appreciate (or discuss the conditions of) their beauty. Why should we not admit that we literary critics do many different things, and that many of the things that we do are completely separated from each other. There is space, as far as I can see, for all these things somewhere on the map of academic fields. But perhaps the space for a discipline in which all these things are united, has vanished.*

## NIKLAS LUHMANN\*

### La littérature comme réalité fictionnelle

Les termes fiction/fictionnel/fictionnalité renvoient toujours à un rapport problématique à la réalité. Mais ils renvoient aussi nécessairement à la question du statut de réalité de la fiction elle-même. Nous connaissons bien la technique des fictions juridiques, ancienne puisqu'elle remonte au droit civil romain mais qui est également pratiquée dans le “common law”: les enfants nés à bord d'un navire anglais doivent être considérés comme s'ils étaient nés à Londres. Cet exemple se rapproche de l'argumentation analogique mais il souligne en même temps la plus grande précision de la fiction, du point de vue de la technique juridique. Les fictions permettent de combler ces lacunes qu'on repère facilement dans les règlements divers. Leur caractère d'évidence de même que la possibilité de les justifier par l'analogie légitime la démarche. Autant qu'on puisse en juger, la fiction est utilisée avec circonspection et chez des juristes dont la discipline professionnelle est indéniable, elle est, sociologiquement parlant, en de bonnes mains.

La situation se complique lorsque des philosophes font appel à une philosophie du “comme si,” pour résoudre des apories fondamentales dans leur matière. On traite des synthèses transcendentes ou des constructions de l'esprit comme si elles correspondaient à la réalité. Ceci a freiné

\* Professor of Sociology at the University of Bielefeld, died on 6 November 1998, at the age of seventy-one years. No other scholar emerging from the German humanistic tradition during the second half of the 20th century (for Luhmann's intellectual style owed more to the history of philosophical thought than to the Social Sciences) built a theoretical work comparable to his in coherence and monumental dimension; no other philosopher of his generation (it has even been said: no other philosopher since Hegel) fascinated and provoked the German intellectuals more than he did; and very few German scholars have had as broad an international reception as Luhmann.

The *Canadian Review of Comparative Literature* and library are proud to present to its readers one of the last still unpublished Luhmann texts — which he had written for this issue, responding to Hans Ulrich Gumbrecht's and Walter Moser's invitation. This text is testimony of one of Luhmann's unique talents: it shows his capacity to understand the specific epistemological problems of specific academic disciplines, and to rearrange, complexify, and sometimes even resolve such problems in the mirror of his own “Systems Theory.”

— H.U.G.

prématurément des analyses plus poussées; car on pourrait demander pourquoi le constructivisme a tant besoin d'une sémantique de la réalité, ou quelle est l'importance de l'"autre côté," balisé par des frontières clairement établies, dans un système qui transgresse ses propres frontières pour mener à bien ses propres opérations, dans son *environnement* (voir par exemple Hayles).

# I.

Ce genre de questions ne semble pas préoccuper les chercheurs en littérature lorsqu'ils qualifient la littérature de "fictionnelle" ou de "fiction" – en anglais mais aussi, hélas, de plus en plus en allemand. Ce faisant, on ne conteste évidemment pas que la littérature existe bel et bien. Il ne s'agit pas d'une simple chimère des chercheurs en littérature, d'un fantôme qu'ils auraient créé pour ne pas manquer d'objets de recherche. On lit, écrit et imprime effectivement de la littérature. Mais depuis près de trois siècles, nous sommes tellement habitués à la littérature fictionnelle qu'il faudrait en premier lieu se remémorer ce qu'il y a d'étonnant et d'inraisemblable dans cet acquis.

Car au XVII<sup>e</sup> siècle, il était encore loin d'aller de soi qu'on s'intéresserait un jour exclusivement à des histoires inventées et achèterait les productions correspondantes, alors que la forme proposée par les précurseurs, des romans d'amour et de chevalerie trop éloignés de la réalité et sans lien avec le monde familier du lecteur, ne correspondait plus à l'air du temps. Dès lors comment concilier, malgré tout, la critique du manque de réalité et la fictionnalité?

La fictionnalité suppose la rupture d'un contexte familier, fait d'expériences et de tranches de vie. Mais comment souscrire à cette vision? D'une part le point de rencontre entre les deux plans est rendu invisible, il est soustrait à l'observation, et d'autre part le résultat est présenté sous la forme modale d'un "autre monde," d'une simple "réalité virtuelle."<sup>1</sup> Le monde fictionnel présenté n'est pas vécu comme un demi-monde, mais comme un autre monde et il s'ajoute au monde de départ, dans lequel on a toujours vécu et où l'on vit encore, sous la forme modale du possible – à la condition que le monde produit par la fiction, en tant que monde fermé, garantisse sa propre possibilité.

Du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans une période de transition, on a dû s'atteler à cette difficulté. Après la publication des lettres d'une religieuse portugaise, vite devenues célèbres, dans lesquelles on essayait de susciter un effet de réel par des procédés stylistiques et un français hésitant (voir Guilleragues et Spitzer), on a connu une longue période de discussions, qui

s'est largement prolongée au XIX<sup>e</sup> siècle: réel ou fictif? La situation était plus complexe en Angleterre, où l'on manquait de commettre un délit (libel) à chaque allusion à une personne vivante, mais où l'on ne pouvait s'empêcher de faire transparaître dans les textes le lien avec la réalité. Dans ce cas également, l'issue consistait à présenter les textes comme des documents trouvés. (Pour une analyse exhaustive voir Davis.) Evidemment, on y a vite reconnu les traits de la fiction mais ce procédé permettait tout de même d'éviter que le récit ne devie trop d'une réalité vraisemblable, familière au lecteur. L'exposition schématique du problème se résumait dans un premier temps à une distinction naïve entre réalité et fiction – comme si la fiction ne pouvait pas passer pour la réalité ni la réalité pour la fiction. Il s'agissait ensuite de distinguer des types de textes correspondant à ces catégories et d'user d'astuce pour les relier entre eux, afin de légitimer la fictionnalité d'après la réalité. Mais cette situation ne pouvait être que transitoire, car on a vite découvert le pot aux roses. En utilisant mal à propos un concept psychologique, on pourrait aussi dire que les écrivains de cette période transitoire s'efforcent de créer une "illusion of validity"<sup>2</sup> – soit en se référant à des données connues de tous les lecteurs, historiques, géographiques ou à caractère local, en recourant à des faits quotidiens, soit en apportant des informations sur l'origine même du texte.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, on voit évoluer les conditions qui permettraient la solution – toute apparente – du problème. Peut-être ceci a-t-il d'ailleurs été la conséquence d'une évolution interne de la littérature. Alors que le rapport à la réalité lui-même ne peut plus être créé que de façon fictive, en tant que partie du texte fictionnel, pourquoi, dans une étape suivante, ne pas laisser la fiction jouer son rôle de fiction, à condition d'observer des règles formelles et de ne pas s'en remettre au hasard? C'est ainsi que le roman moderne doit être écrit de manière à "captiver," à "intéresser" tout en créant un univers complet, c'est-à-dire en fournissant lui-même les informations nécessaires à la levée des incertitudes; selon Jean-Paul, c'est seulement de cette façon qu'on peut légitimer comme texte l'orientation vers le futur (et non pas en attendant... éternellement).<sup>3</sup> Finalement, le "suspense" est à la littérature ce que l'ornement est aux arts plastiques: il permet la progression par la variation. En poussant dans l'abstraction, on pourrait aussi dire que le texte doit être organisé de façon réursive et qu'il vise la levée d'une incertitude qu'il a lui-même produite. Alors il se peut que les lecteurs, si, de surcroît, on traite de problèmes dans lesquels ils reconnaissent leur propre expérience, y trouvent

2 Voir Einhorn / Hogarth. Il y est question des raisons qui bloquent tout processus d'apprentissage recommandable.

1 Ce changement de perspective est particulièrement manifeste lorsqu'on étudie les techniques modernes de production d'un "cyberespace." On sait certes mais on n'observe pas que l'expérience est dirigée par une machine invisible.

3 Voir "Der Knoten gehe bloß durch Vergangenheit, nicht durch Zukunft auf," dans *Vorschule der Ästhetik*, cité d'après *Werke*, vol. 5, 262.

l'«épopée de leur vie.»<sup>4</sup> Et le texte s'en contente comme lien avec la réalité.

Cette fictionnalité qui s'institue elle-même comme une forme parallèle à la vie apporte la preuve qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le rapport de l'art et de la littérature à la société a été modifié du tout au tout (voir l'analyse détaillée de Siegfried J. Schmidt). La différenciation fonctionnelle remplace la stratification hiérarchique en tant que forme première de la différenciation sociale. Bien que les princes, comtes et comtesses semblent devoir encore se révéler longtemps indispensables en tant que personnages romanesques, l'art ne se laisse plus imposer ses thèmes et lois par des instances extérieures – qu'il s'agisse de commanditaires ou du marché de l'art. On voit naître une profusion de modalités de communication artistique, que l'art en tant que système doit nécessairement organiser et légitimer selon ses propres critères. La façon dont les romantiques jouent avec des décors représentant la réalité en est un exemple, l'esthétisation de la vie dans la nature un autre. La fictionnalisation de la littérature narrative réside dans ce lien nouveau, dont elle se nourrit. Mais dans le système littéraire, la fictionnalité narrative, qui s'en remet à elle-même, ne vaut pas pour tous les types de textes, surtout pas pour la poésie romantique et ses prolongements, où l'on utilise de plus en plus de procédés récurrents, qu'on ne peut explorer efficacement par une lecture linéaire et qu'on ne peut non plus comprendre comme la représentation d'un monde possible, d'une «réalité virtuelle.» Ceci est encore plus vrai lorsqu'on prend également en considération les arts plastiques et la musique. Si l'on analyse les conséquences pour le système lui-même, de la différenciation et de l'autonomisation d'un système artistique, on devra faire appel à un appareil conceptuel théorique plus général.

## II.

Mais restons-en pour l'instant à la fictionnalité. Il ne saurait suffire de désigner par ce concept uniquement la qualité particulière d'un type particulier de textes, par exemple des textes qui, loin de s'orienter vers la réalité connue et ses formes ontologiques, ont tout le loisir de présenter des réalités virtuelles d'un autre type. Nous qualifions également la réalité fictionnelle de réalité virtuelle lorsqu'il s'agit d'identifier une «virtus» particulière, un pouvoir particulier.<sup>5</sup> Mais ceci est de l'ordre de l'évidence dans toute théorie artistique

4 Comme le fait Jean Paul (op.cit., p.182), dans un pathos peut-être trop exigeant.

5 Il ne s'agit donc pas simplement de suivre une mode en parlant de «réalité virtuelle.»

Car on oublie souvent qu'il est nécessaire d'établir une distinction entre les formes modales du possible et du contingent d'une part et la virtualité d'autre part. La virtualité est une forme particulière de possibilité, définie par un facteur de force ou de pouvoir supplémentaire par exemple dans la doctrine eucharistique de Calvin, qui ne renvoie ni à la substantialité ni au simple symbole. Dans la théorie artistique, le concept fait référence aux conditions particulières de choix formels convaincants, par exemple au «génie» de l'artiste.

et nous n'y faisons donc qu'une brève allusion. Il reste toutefois nécessaire de s'engager sur une voie consistant à élargir le plus possible les perspectives d'organisation – mais à limiter aussitôt cet élargissement à ce que le calcul formel autorise voire exige. C'était là la grande découverte de Leibnitz, qui transportait la philosophie au-delà des schémas de la logique (vrai/faux) et de la causalité empirique (cause/effet). Le monde de Newton, abandonné à lui-même, était désormais organisé primordialement selon une logique modale, c'est-à-dire en fonction de l'écart entre les états possibles et impossibles. Il incombaient encore à Dieu d'instituer et de contrôler cet écart, donc de garantir à notre monde la composabilité. On voit certes poindre la dialectique hégélienne, mais au-delà, la fictionnalisation de la littérature, liée à ce qui est esthétiquement possible, entre en conflit avec le Dieu qui sous-tend l'ordre du monde chez Leibnitz. Car manifestement, la fictionnalité – dans la mesure où elle réussit esthétiquement – n'est désormais plus tenue de s'intégrer à notre monde d'une façon compossible. On doit dès lors se demander si l'on peut laisser ouverte cette question. La fictionnalité n'est-elle donc *que* la représentation réussie d'un ordre possible ou est-on en droit d'exiger davantage?

Si l'on y regarde de plus près et prend également en compte le processus d'apparition d'une fictionnalité indépendante, il ne s'agit nullement de la simple élaboration d'une quelconque réalité virtuelle, mais – d'une façon thématique ou non thématique – du rapport entre réalité virtuelle et réalité réelle. On constitue un ordre fictionnel afin de considérer, dans une seconde étape, la réalité normale, connue de tous, pour sa dureté et son implacabilité, par sa normalité et l'ennui qu'elle génère. Ou alors on nourrit la nostalgie de quelque chose qui nous manque mais dont on n'avait jamais ressenti le manque auparavant – comme une communication fonctionnelle, au sein du couple de «Siebenkäs» ou entre les jumeaux des «Flegeljahre» (voir Paul 1959) ou comme la question de la formation après la fin des romans de formation (voir *The Education of Henry Adams: An Autobiography*).

La distinction entre réalité réelle et fictionnelle suppose qu'on réintroduise cette distinction en elle-même. Par la réalité, on désigne d'une part un aspect de la distinction, l'antonyme de la fictionnalité, mais aussi, d'autre part, le processus de distinction même, tel qu'on le retrouve largement dans le monde. La distinction ne désigne alors plus seulement différents domaines spécialisés, différentes ontologies régionales du monde, mais elle est également perçue comme un instrument pour l'observateur, situé sur l'un des versants – celui de la réalité – et qui peut être dupliqué en lui-même. On fait ainsi en sorte que réapparaisse la *distinction* entre réalité et fictionnalité *dans la réalité* – par exemple en tant que littérature – et la «réalité virtuelle» exprime le succès de cette réintroduction.

On connaît cette figure de «re-entry» dans le calcul formel mathématique

de Spencer Brown (voir Brown 56, 59). Elle y désigne la transition vers une mathématique d'un ordre supérieur, qui a l'ambition de pouvoir traiter des problèmes et en particulier de résoudre des paradoxes qui restent inaccessibles aux opérations mathématiques d'arithmétique et d'algèbre. Si nous remplaçons la mathématique par l'esthétique, la situation reste la même: la fictionnalité, dans la justesse de sa propre vérité, doit faire ses preuves du point de vue esthétique. Mais elle supporte un fardeau supplémentaire, celui du processus de "re-entry" de la distinction réel/fictionnel en elle-même.

Une fois qu'on a bien saisi cette figure du "re-entry," on comprend que le jeu des possibles s'élargit considérablement. Il existe des formes très variées, grâce auxquelles on peut observer la réalité réelle à partir de la littérature conçue comme une fiction: il peut s'agir de l'art "réaliste" avec ses tonalités devenues inévitablement ironiques, de l'art fantastique ou surréaliste, des romans à thème, des romans sans thème, sans progression, sans tension. On peut désormais choisir des styles, des contre-styles, mélanger des styles. Ce que nous avions cherché, nous l'avons trouvé au moyen d'un détour - une explosion des possibles, qui se doivent pourtant de continuer à mettre en avant leur propre mode d'organisation au risque de paraître échouer.

Mais il ne s'agit là que de l'une des conséquences d'un "re-entry." Si on poursuit avec Spencer Brown et pousse l'opération jusqu'à son terme, on voit alors naître une "unrésolvable indeterminacy" (Brown 57). La nouveauté décisive réside dans le fait que cette indétermination est *produite* par l'opération de "re-entry." On ne peut donc la ramener à des variables indépendantes. Son origine n'est pas, comme le veut la théorie de la connaissance traditionnelle, la complexité des objets concrets - qu'aucune technique de la connaissance ne parvient à saisir à leur juste valeur; elle ne réside pas non plus, comme l'avait supposé jusqu'alors la théorie des systèmes, dans l'impressionnante complexité de l'environnement, qu'aucun système ne peut plus contrôler. Il se peut que les prémices classiques soient encore valables. Mais le point décisif est que tout système qui dispose de l'opération de "re-entry" peut *réagir* à l'incontrôlabilité du monde par une *indétermination qu'il a lui-même produite*.

Au premier abord, ceci ressemble plus à un dédoublement du problème qu'à une solution. Mais Spencer Brown poursuit en montrant qu'à la suite d'un "re-entry," deux autres fonctions sont utilisées: une "memory function" et une "oscillator function" (Brown 60). Le système ne peut plus dès lors fonctionner par un procédé technique, qu'on peut réitérer à chaque instant. Il perd les qualités d'une machine "triviale" au sens de Heinz von Foerster. Il ne peut plus agir en ignorant le temps et devient au contraire une machine historique, qui doit fonctionner à partir de l'état où elle se trouve à un instant précis. Le résultat des opérations précédentes lui est donnée par sa fonction "memory," son avenir est structuré par sa fonction "oscillator." Elle ne se donne pas des buts particuliers à atteindre (comme produire de meilleures

œuvres d'art). Mais elle dispose d'une sorte de mécanisme "flip/flop." À chaque différenciation qu'elle opère, elle se réserve la possibilité de passer d'un côté à l'autre.

### III.

Ce ne sont là que des hypothèses que l'on peut émettre lorsqu'on transpose des mathématiques aux sciences sociales le schéma du "re-entry" et ses répercussions. Pour vérifier ces hypothèses, il restera à constater si l'on voit apparaître des faits interprétables, qui correspondent à ce qu'on peut observer dans les systèmes que sont la littérature, l'art, et finalement la société moderne toute entière.

Toutefois il n'est guère utile d'établir une distinction entre littérature et art. Si la fictionnalité doit rester un concept limité à la littérature voire à la littérature narrative, il faudrait alors rechercher des phénomènes semblables dans le domaine de la poésie, de la musique et des arts plastiques - entre autres. Dans tous ces cas, les beaux-arts ont gagné dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle une autonomie sans précédent dans l'histoire. Dans tous les domaines de l'art, on autorise désormais de plus en plus de nouvelles formes dès lors qu'elles font leurs preuves selon des critères propres au système - à moins que ces nouveaux standards n'excluent ce qui n'y a pas sa place, comme le commerce de l'art. Plusieurs concepts, qui tentent actuellement de cerner ces phénomènes singuliers - tels la critique artistique, l'ironie, l'arabesque - ne s'appliquent qu'à certains domaines artistiques, et l'autodescription du système artistique par le concept d'esthétique appelle elle-même une signification universelle en même temps qu'une pertinence propre à une forme. Le concept de fictionnalité peut désormais prendre la relève de la mimesis/imitatio et assurer le passage de la perspective orientée vers le passé à une perspective orientée vers l'avenir. Il ne s'agit donc pas simplement d'histoires tellement bien imaginées que l'on pourrait les prendre pour des histoires qui ont réellement eu lieu. Il ne s'agit pas de mettre à l'épreuve le monde de Leibnitz, d'élargir ce que Dieu a du ordre dont on ne tire aucune utilité ou profit, qui trouve en lui-même sa propre satisfaction. Partout dans l'art, on cherche une réalité virtuelle qui propose une perspective permettant d'observer la réalité commune. On recherche donc un écart ancré dans le monde, qui permet au monde de s'observer lui-même.

Dans le système artistique comme dans l'œuvre d'art isolée, la dimension constitutive du temps est particulièrement aisée à déceler. On ne veut pas simplement dire par là que tout ce qui arrive arrive dans le temps (ou peut en tout cas être interprété comme tel). Car toute opération qui participe de l'art, qu'il s'agisse de la façon de le produire ou de le considérer, établit une rupture,

une séparation entre le passé et l'avenir. Ce qu'on a déjà obtenu est accepté ou rejeté comme limitation, et ce qui reste à faire est perçu comme une opportunité. On pose ainsi le temps comme un éther, un flux irrésistible, une inconstance mesurable; mais on doit alors à nouveau procéder à un "re-entry" du temps dans le temps, et attribuer à chaque instant donné la différence que constitue son passé et son avenir. Cette rénovation constante du temps (du présent et de ses horizons temporels passé et futur) peut être perçue comme la "redescription" constante du passé.<sup>6</sup> On pourrait, avec Freud, parler également de définitions approximatives ou de recatégorisations. Dans les différentes opérations consistant à produire et considérer des œuvres d'art, on constate déjà que tout ce qu'on ajoute modifie ce qui existait déjà. Un ajout judicieux complète voire révolutionne le sens de formes déjà établies. Et en même temps, on oublie les conditions qui régnaient lorsque ces mêmes formes ont été découvertes et définies. La production et la contemplation d'œuvres d'art ne sont donc pas des processus linéaires fonctionnant sur le mode de l'ajout, mais elles évoluent comme des boudes qui relient chacune un passé à redécouvrir et un futur encore à définir. En abolissant toutes les limitations, elles créent de nouveaux espaces pour les oscillations.

La même chose vaut pour la relation entre les œuvres d'art et les styles artistiques. Ce que les chercheurs en littérature nomment "intertextualité" (voir par exemple Lachmann) n'est rien d'autre que le résultat de redescrptions constantes imposées par le temps. Ce qui était énoncé sérieusement est désormais traité sur le mode parodique ou ironique. Ce qui était la norme est traité de sorte qu'on puisse à peine la reconnaître. Ce qui faisait office de principe formel nécessaire sinon naturel (comme la tonalité dans la musique) est perçu comme une limitation artificielle donc contingente, qu'on pourrait dépasser sans perdre la possibilité même de produire des œuvres d'art qui s'auto-limitent. Par là même on oublie ce qu'il en était lorsqu'on considérait encore toutes ces conditions formelles comme nécessaires (de la même façon qu'on a oublié l'époque où l'on ne savait pas encore marcher et qu'on devait l'apprendre).

Nous avions parlé d'un "re-entry" de la distinction réel/fictionnel dans la réalité. Les redescrptions supposent en outre un "re-entry" du temps dans le temps, c'est-à-dire la reconstitution constante de l'écart entre passé et futur, qui marque le cours du temps. Ne restent que des œuvres d'art comme objets, à la disposition voire à la merci des redescrptions. Ce qui reste et ne peut être

remplacé lorsqu'on "travaille" les œuvres d'art, c'est aussi l'inconnue qu'est le futur. Mais si l'on veut vraiment un art *nouveau*, comment celui-ci pourrait-il naître si l'avenir nous était connu?

La rupture des liens logiques entre le passé et l'avenir peut donc également être attribuée au "re-entry" d'une différenciation dans ce qu'elle-même a différencié. L'indéfinition du système qui en résulte, auto-produite, ne laisse pas d'autre choix. On peut saluer ce qu'on perçoit comme une autonomie ou au contraire déplorer un manque d'orientation. Face aux conséquences de ce "re-entry" du temps dans le temps et de la distinction réel/fictionnel dans la réalité, on doit en dernier lieu souligner qu'il ne peut plus exister d'autodescription unique du système artistique. On ne peut plus désormais respecter les exigences liées à l'"esthétique" telle que définie de Baumgarten jusqu'à Hegel. Ceci n'exclut pas qu'il puisse exister des théories se référant à des systèmes régis par des auto-descriptions mouvantes et multiples.

Tout ceci demanderait à être approfondi. Mais on ne considère ici que la thèse voulant que la production d'une réalité fictionnelle semble être la condition nécessaire pour que l'art puisse se temporaliser. Le roman du XVIIIe et XIXe siècle, la poésie romantique ainsi que la musique classique et romantique démontrent clairement les liens entre fictionnalisation et temporalisation. Mais les arts plastiques s'insèrent également dans ce schéma, dès lors qu'on considère les œuvres en tant que jeu formel au lieu de demander "ce qu'elles représentent." Du point de vue sociologique, ceci voudrait dire que l'art s'adapte à une société qui a considérablement accéléré ses mutations structurelles.

#### IV.

La distinction entre réalité réelle et fictionnelle permet, du point de vue de la théorie des systèmes, de donner des assises à l'un des problèmes les plus aigus de la théorie artistique contemporaine. On assimile souvent l'autonomie à l'auto-référence. L'art serait sa propre fin, ne prétendrait à aucune utilité et parce qu'il est produit, il serait uniquement centré sur lui-même, par le processus même de production. Ce n'est pas un hasard si la découverte de l'autonomie et la réflexion critique qui l'accompagne évoluent parallèlement au renoncement à la tradition de la mimesis/imitatio, qui avait lié l'art à des fonctions de représentation – sinon à la réalité telle qu'elle est, du moins à la réalité telle qu'elle devrait être idéalement. Depuis il semble qu'il n'existe plus de projet pertinent quant aux relations extérieures du système artistique. L'art réaliste, tel qu'il a été redéfini avec détermination au XIXe siècle, reste possible mais en tant que style parmi d'autres et il n'est acceptable que si on lui adjoint une dose d'ironie. Dans ses formes extrêmes, l'art moderne semble

6 Dans la terminologie du groupe "Art & Language," on parle de "redescription." Voir Baldwin/Harrison/Ramsden. Chez Mary Hesse, on trouve la même expression ("metaphorical redescription") comme définition approximative d'explications théoriques. Concernant le cas rare de ce type de redescription dans une œuvre d'art particulière, voir les "Démoeilles d'Avignon" de Picasso.

chercher à annuler l'écart entre art et non-art. Comme ceci ne peut se produire que dans le système artistique (car quel autre système pourrait s'y intéresser?), il n'est pas surprenant qu'il suffise, pour attribuer le label "art," de déclarer simplement que *c'est* de l'art. Mais insidieusement la réalité, apparemment exclue, se venge en demandant qui peut être autorisé à faire une telle déclaration – et il ne peut s'agir que de quelqu'un qui passe pour un artiste dans la société.

Pour s'extraire de ces difficultés, on doit faire appel à la théorie des systèmes et à la conclusion selon laquelle il ne peut exister d'auto-référence sans référence étrangère. Car il faut bien désigner le "même," c'est-à-dire le distinguer. Mais le distinguer de quoi? On peut répondre à cette question par la distinction entre la réalité fictionnelle et réelle. Tout comme le jeu, tout comme la religion, tout comme la statistique, l'art ne peut abroger la réalité réelle. Il ne fait qu'offrir une perspective d'où l'on puisse l'observer dans toute sa trivialité, sa dureté, sa banalité. Il faut bien faire ses courses avant la fermeture des magasins – qu'on se trouve dans un musée où qu'on soit en train d'écrire. On peut le déplorer mais la réalité a sa propre façon, peu artistique, de se venger par diverses incidences.

Nul besoin de donner à l'écart entre réalité fictionnelle et réelle la forme comme toujours stylisée – d'une représentation. Il n'oblige en rien à demander si l'art doit se comporter de façon critique ou affirmative face à la société. Cette alternative conduit simplement au paradoxe suivant: comme il est ancré dans le monde, on peut demander si la distinction critique/affirmatif doit être refusée (critiquée) ou acceptée (affirmée). Au regard d'autres formes courantes, la distinction entre réalité fictionnelle et réelle confère plus de liberté mais aussi moins de détermination. Elle offre pourtant la possibilité d'observer le monde dans le monde en prenant en compte la contingence de toutes les formes réalisées. Aucune réalité ne peut désormais exclure la possibilité d'être différente. En même temps, ceci n'est pas du tout le fruit de l'arbitraire, puisque l'art lui-même est loin de combiner ses formes d'une façon fortuite et respecte au contraire des critères de justesse, de complémentarité, et d'identification récurrente.

## V.

Nous avons gardé pour la fin l'objection la plus sérieuse à la définition de la littérature comme réalité fictionnelle. On pourrait dire qu'il n'y a là rien de très remarquable, que ceci est même banal à une époque qui débat du "constructivisme radical" comme théorie de la connaissance (voir par exemple Schmidt 1987). Car dans cette optique toute forme cognitive reposerait sur sa capacité à ne connaître que ce qu'elle peut construire en elle-même, sans contact opérationnel avec l'environnement. Et ceci est valable pour les opérations de tous les systèmes autopoïétiques : pour la vie, pour la conscience, pour la

communication. La littérature serait alors tout au plus caractérisée par des critères particuliers et non par son rapport fictionnel à la réalité.

Nous acceptons cette objection mais nous en inversons la trajectoire. S'il est vrai que tous les systèmes vivants, tous les cerveaux, toutes les consciences individuelles et les systèmes sociaux, donc également toute société et ses systèmes fonctionnels, se reproduisent par des opérations qui ne franchissent pas les limites qui leur sont assignées, et qu'ils sont contraints d'évaluer toute cognition dans le réseau récurrent de leurs propres opérations, alors nous vivons, pensons et communiquons dans un univers produit de façon récurrente, pour lequel il n'existe aucune validation externe. La "réalité" n'est alors rien d'autre que le symbole de la résolution achevée d'inconsistances internes. La réalité ne naît pas de la confrontation avec des résistances externes, qui résistent toute pensée ou ne l'autorisent qu'en tant que pensée factice. Pour le formuler selon les termes d'un chercheur en littérature, la réalité naît à cause de la "résistance of language to language" (voir Godzich xvii).

Mais comment s'y retrouver dans un monde où il n'existe aucune réalité génératrice de consensus et d'unanimité, et dans lequel la "chose en soi" ou le "unmediated flux" (voir Hayles) n'est plus qu'une construction destinée à arrondir les angles de la théorie constructiviste; dans un monde où toute parole prononcée doit absolument être parallèle à la réflexion sur celui qui la prononce; et dans un monde où tout ce qui se produit a lieu simultanément, et dans lequel ce qui constitue l'identité d'un événement ou d'une opération ne peut être défini que de manière récurrente, donc uniquement en faisant appel à d'autres éléments, rétrospectifs ou prospectifs, dans le même système?

Ainsi la littérature est une forme de production et reproduction textuelle qui suit ce modèle général des systèmes cognitifs et opérationnels fermés. On découvre sa récursivité au gré des différents textes, mais aussi dans les relations tissées par cette mémoire propre au système littéraire qu'on appelle aujourd'hui "intertextualité." C'est précisément parce qu'il en est ainsi que la littérature, ou le système artistique en soi, avec ses possibilités d'application plus vastes, peuvent démontrer par leur propre exemple qu'il en est ainsi.

Ni l'imitation de la nature, de son essence supérieure, ni la représentation du monde tel qu'il est ou devrait être ne rendent vraiment compte des potentialités de l'art actuel. Toute proposition de sens de ce type active le sens opposé correspondant, éventuellement sous forme d'une invitation à développer d'autres styles, ou tout simplement sous forme de rejet, de refus de vouloir comprendre. Aussi n'est-il guère utile de faire une nouvelle fois appel au concept de symbole, comme s'il s'agissait de proposer pour

7 Avec, comme conséquence "autologique," que ceci vaut également pour cet énoncé, c'est-à-dire pour les hypothèses théoriques constructivistes, pour la cybernétique de second ordre et autres concepts "postmétaphysiques."

l'inobservable un objet de remplacement tangible. Aujourd'hui, la performance de l'art réside plutôt dans son caractère *exemplaire*. Les concepts que la théorie fournit aux systèmes opérationnellement fermés – comme la construction réursive du sens, l'indéfinition auto-produite, la production interne d'excédents de possibilités (excédents de sens) qui ne peuvent être résorbés que par des développements structurels propres à un système; autopoïétique et auto-organisation; "re-entry" de la forme en elle-même; machine non-triviales; observation de second ordre sont conçus à des fins exclusivement scientifiques. On peut également les "appliquer" au système artistique, mais ceci reste un acte de recherche scientifique.<sup>8</sup> Ce n'est qu'au sein même du système artistique qu'on peut décider de la façon de produire et d'observer des œuvres d'art.

Exemplaire – cela doit signifier que le problème qui se pose pour tous les êtres vivants, pour toute conscience individuelle, pour le système social et ses systèmes fonctionnels, ses modes d'organisation et d'interaction, *l'art doit aussi se le poser pour lui-même et l'expérimenter sur lui-même*. Pour simplifier, on peut dire que le problème réside dans les excédents de possibilités que la mobilité confère aux corps et que le sens confère à la conscience et la communication. Pour les réduire à certaines formes, le monde a besoin de fondements spécifiques à un système et, selon le cas, le résultat peut être très différent. Pour ce faire l'art utilise les libertés que lui offre la fictionnalité de ses œuvres. Il tend à montrer que même si l'on travaille dans les domaines de la réalité déconnectée, simplement virtuelle, on ne glisse pas dans l'aléatoire, mais qu'au contraire on produit des organisations rigoureuses, dont on peut reconstituer la logique; tout au plus laisse-t-on quelques échecs derrière soi. Lorsqu'on s'attelle vraiment à la tâche, alors la vacuité du "unmarked space" (Spencer Brown) est rompue et les possibilités de poursuivre sont limitées, par égard pour ce qui existe déjà. Ceci vaut pour tout investissement de capital, pour toute modification du droit en vigueur, pour toute relation amoureuse, pour toute recherche qui prétend découvrir du neuf. Mais peut-être que ceci l'art, qui ne se laisse pas entraver par la réalité réelle, peut montrer que ceci vaut pour tout choix formel. Le contrôle de l'écart entre états du monde possibles et impossibles devient ainsi l'objet de la décision.

## VI.

Un problème aussi spécifique que celui dont nous traitons ici nous invite à nous demander quels thèmes les études littéraires peuvent traiter et quel degré d'abstraction théorique elles peuvent atteindre. En menant notre

analyse, nous avons rencontré deux obstacles qui pourraient limiter le potentiel d'abstraction. L'un d'eux est la distinction entre littérature et art. Si l'on tenait à conserver cette distinction, il faudrait aussi distinguer musique et art ou peinture et art. Soit cette situation boîtierait une somme double de travail, soit elle exclurait l'appareil conceptuel qui traite simplement des spécificités du système artistique, comme par exemple la distinction entre réalité réelle et fictionnelle; de plus elle ignorerait le problème de la justesse des formes et celui, connexe, du pouvoir spécifique qui nous permet de qualifier la réalité fictionnelle de réalité virtuelle.

Beaucoup plus grave est le problème de la compatibilité interdisciplinaire des études littéraires. Il s'agit aujourd'hui d'un problème concernant presque toutes les disciplines, y compris la théologie. Pendant un certain temps, on a cru pouvoir résoudre ce problème par la réflexion méthodologique, tout en ne distinguant pas clairement réflexion méthodologique et épistémologie. On voulait ainsi prouver la "scientificité" de sa propre entreprise. Cette solution semble depuis n'être plus guère qu'une branche particulière de la recherche. Une autre issue pourrait consister à s'adonner à une sorte de culture-satellite, qui donnerait libre cours à la sociologie de la littérature, l'esthétique cybernétique ou d'autres directions. Dans l'industrie actuelle, on appellerait ceci le "outsourcing" et on recommanderait de se concentrer sur la compétence centrale de l'entreprise. Dans le cas de l'"entreprise études littéraires" il s'agirait alors d'herméneutique et la réflexion devrait se limiter à une herméneutique de l'herméneutique.

On doit cependant bien noter que cette démarche conduirait à renoncer aux possibilités de construction théorique faisant plus appel à l'expérience immédiate. Mais il reste que sans ce présupposé, l'analyse esquissée précédemment n'aurait pas pu être menée à bien.

*Traduit par Manuel Meune*

*Fakultät für Soziologie, Universität Bielefeld*