

LA LITTÉRATURE À L'ÂGE DE L'ANTHROPOCÈNE : LES ENJEUX D'UN NOUVEAU RÉCIT DE LA RÉALITÉ

Davide Luglio

Abstract

Literature in the age of the Anthropocene: the stakes of a new narrative of reality

The questions opened by the Anthropocene require a new vision of reality, a vision that is able to go beyond the ideological opposition between nature and culture. This opposition must therefore be opposed by a realistic vision; that is, the overcoming of dualism must pass through a re-narration of the human–world relationship that considers humans no longer in anthropocentric terms, but as part of a whole without boundaries. This repositioning of the human being presupposes a new form of aesthetics; that is, a new way of feeling and representing reality.

The essay questions the contribution that the arts, and literature in particular, can make to this new narrative of the relationship between man and the world, underlining how the realistic tradition of literature, from Dante to Pasolini, has always been an anti-ideological operation. It is in the Barthian theorization of this anti-ideological power of literature that the essay proposes to draw the tools to build a representation of reality able to accompany the great changes introduced by the Anthropocene.

Keywords: Gaïa, Nature, Culture, Language, Representation, Power, Resistance.

“Should the Anthropocene be treated as a formal chrono-stratigraphic unit defined by a GSSP?”¹

Telle est la question que l'Antropocene Working Group, sous-commission de l'International Commission on Stratigraphy, a posé à ses membres le 21 mai 2019. La réponse fut sans équivoque : sur 33 votants vingt-neuf ont répondu oui. Après des années de débats l'anthropocène est donc désormais une donnée reconnue par la science de la terre qui reprend en grande partie les arguments avancés il y a une vingtaine d'année par Paul J. Crut-

1 <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/>

zen². Certes, bien que correspondant désormais à une réalité géologique incontestable, la notion d'Anthropocène demeure passablement controversée et l'AWG n'oublie pas de le rappeler. Mais la foisonnante néologie qui est apparue ces dernières années pour désigner, analyser et problématiser de différentes manières le fait que les humains sont désormais devenus des agents géologiques ne fait que montrer la prégnance culturelle de ce constat. Anthropocène *sive* capitalocène, chthulucène, mégalocène, plantatiocène, technocène, thanatocène etc.³ sans vouloir ignorer les nuances que chacun de ces termes introduit, force est de constater qu'ils déclinent différemment ou mettent en évidence certaines particularités d'une seule et même réalité que le terme anthropocène désigne désormais de manière, oserait-on dire, institutionnelle. Pourtant, comme l'écrit Bruno Latour, « ce qui fait de l'Anthropocène un excellent repère [...] bien au-delà de la frontière de la stratigraphie, c'est que le nom de cette période géohistorique peut devenir le concept philosophique, religieux, anthropologique et [...] politique le plus pertinent pour commencer à se détourner pour de bon des notions de 'Moderne' et de 'modernité' »⁴. Mais pourquoi vouloir se détourner de la notion de modernité et en quoi le concept d'anthropocène nous y invite-t-il ? Ces deux questions paraissent inextricablement liées dès lors que l'on envisage l'anthropocène moins comme une réalité géologique ou écosystémique que pour ce qu'il est culturellement ou philosophiquement, à savoir un formidable saut de paradigme qui nous oblige à repenser les

-
- 2 The 'Anthropocene' is a term widely used since its coining by Paul Crutzen and Eugene Stoermer in 2000 to denote the present geological time interval, in which many conditions and processes on Earth are profoundly altered by human impact. [...] Phenomena associated with the Anthropocene include: an order-of-magnitude increase in erosion and sediment transport associated with urbanization and agriculture; marked and abrupt anthropogenic perturbations of the cycles of elements such as carbon, nitrogen, phosphorus and various metals together with new chemical compounds; environmental changes generated by these perturbations, including global warming, sea-level rise, ocean acidification and spreading oceanic 'dead zones'; rapid changes in the biosphere both on land and in the sea, as a result of habitat loss, predation, explosion of domestic animal populations and species invasions; and the proliferation and global dispersion of many new 'minerals' and 'rocks' including concrete, fly ash and plastics, and the myriad 'technofossils' produced from these and other materials (*ibid.*)
- 3 A propos de cette nomenclature foisonnante cfr. F. Chwałczyk, *Around the Anthropocene in Eighty Names Considering the Urbanocene Proposition*, "Sustainability", 2020 https://www.mdpi.com/journal/sustainability/special_issues/Anthropocene_or_Urbanocene
- 4 B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, La Découverte, Paris 2015, empl. 3136.

catégories fondamentales à travers lesquelles le réel a été pensé depuis des siècles, au premier rang desquelles celle de nature et celle de culture. Car une chose est sûre, à partir du moment où l'on admet que le monde où nous vivons est le produit de la fusion indémêlable des forces géo-historiques et de l'action humaine, il devient tout aussi certain que l'on ne peut plus séparer le domaine des phénomènes naturels de celui de l'action ou de l'œuvre des femmes et des hommes. « Partout où l'on avait affaire à un phénomène naturel, on rencontre l'Anthropos⁵ – au moins dans la région sublunaire qui est la nôtre – et partout où l'on s'attache aux pas de l'humain, on découvre des modes de relation aux choses qui avaient été auparavant situés dans le champ de la nature. »⁵ De la création de nouvelles molécules à la transformation du cours des fleuves, du changement climatique et toutes ses conséquences aux plastiques microscopiques désormais entrés dans le cycle biologique de la mer, où commence l'activité de l'homme et où finit celle de la "nature" ?

Certes, on pourrait objecter que depuis que l'homme a allumé le premier feu, qu'il a creusé le premier fossé, qu'il a brûlé les premières huiles et bien qu'à une échelle infinitésimale, la terre a commencé à porter l'empreinte de l'humain et la nature à perdre sa virginité originelle. Mais, justement, si le facteur échelle joue ici un rôle déterminant, celui-ci est avant tout un révélateur. L'anthropocène est bien entendu une donnée geo-historique désormais officialisée mais il est aussi et surtout le révélateur d'un saut de paradigme. Ce que nous dit l'anthropocène c'est que nos anciennes catégories de "naturel" et de "symbolique" ou "culturel" ne sont plus pertinentes. C'est là tout le sens de l'affirmation célèbre de Latour que nous n'avons jamais été véritablement modernes⁶. Les concepts de nature et de culture qu'a construits la modernité n'ont, de fait, jamais été qu'une construction culturelle⁷ dont la réalité est définitivement mise à mal par l'anthropocène qui en décrète le caractère idéologique et non opératoire. Les conséquences d'une telle révélation se mesurent naturellement aussi sur le plan des savoirs :

Le partage entre les sciences sociales et naturelles est totalement brouillé. Ni la nature ni la société ne peuvent entrer intactes dans l'Anthropocène, en attendant d'être tranquillement « réconciliées ». Il se passe pour la Terre entière ce qui s'est passé, aux siècles précédents, pour le paysage : son artificialisation

5 Ivi, empl. 3213.

6 Cfr. Id., *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1997.

7 Cfr. Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005.

progressive rend la notion de « nature » aussi obsolète que celle de « wilderness ». Mais la désagrégation est encore plus radicale du côté des ci-devant humains. C'est là toute l'ironie de donner le visage traditionnel de l'Anthropos à une figuration aussi nouvelle. Il serait absurde en effet de considérer qu'il existe un être collectif, la société humaine, qui serait le nouvel agent de la géohistoire, comme le fut à une autre époque le prolétariat. En face de l'ancienne nature – elle-même recomposée –, il n'y a littéralement personne dont on puisse dire qu'elle serait responsable. Pourquoi ? Parce qu'il n'y a aucun moyen d'unifier l'Anthropos en tant qu'acteur doté d'une quelconque consistance morale ou politique, au point de le charger d'être le personnage capable de jouer sur cette nouvelle scène globale. Aucun personnage anthropomorphe ne peut participer à l'Anthropocène, et c'est là tout l'intérêt de la notion⁸.

L'anthropocène, en d'autres termes, n'est en rien une nouvelle déclinaison du sempiternel face à face de l'Homme et de la Nature. Or, tous les savoirs depuis des siècles se sont construits précisément sur ce schéma. N'est-ce pas ce face à face qui a implicitement dicté le partage entre sciences humaines et sociales et sciences de la nature ? Et n'est-ce pas sur cette base que l'on a cherché à faire de la nature le domaine de l'un et de la loi immuable et de la culture celui du multiple et des normes changeantes ? N'est-ce pas, enfin, à partir du schème de l'Homme face à la Nature que l'art, puisque c'est le champ qui nous intéresse au premier chef, a longtemps été pensé comme une forme de *mimesis* et qu'on a cherché dans les formes et les mouvements de la nature les critères du beau et du sublime ? Pendant des siècles la nature a été un formidable nom-aimant pour dire d'un seul mot tout ce qui ne relevait pas de l'œuvre de l'homme. L'art étant par définition œuvre humaine, comment pouvait-il ne pas être pensé par référence au grand-œuvre dans lequel l'humanité se trouve à vivre et dont elle fait aussi partie bien qu'ayant le privilège de pouvoir en quelque sorte la concurrencer ? Il suffit de peu, cependant, pour s'apercevoir que dans ce face à face ce sont avant tout deux grands principes unificateurs qui s'affrontent en vertu de leur distinction : d'un côté la Nature, de l'autre l'Humain. Or, c'est précisément cette unification et cette distinction que l'Anthropocène fait voler en éclat et, ce faisant, nous oblige à penser à nouveaux frais toutes les formes de savoir qui, d'une manière ou d'une autre, ont fait fond sur ces deux figures de l'unification. Le saut de paradigme qu'introduit la notion d'anthropocène est donc avant tout un dépassement des schèmes à travers lesquels le réel a été organisé pendant des siècles. Et en cela, ce concept semble introduire avant tout une révolution esthétique.

8 B. Latour, *Face à Gaïa*, cit., empl. 3216.

tique qui tient non seulement au dépassement des deux grandes figures de l'unification mais, plus fondamentalement, à la forme même de l'unification et à son pouvoir distinctif. Avec la disparition d'un concept de nature comme entité « universelle, stratifiée, indiscutable, systématique, désanimée, globale et indifférente à notre destin »⁹ ce n'est pas seulement cette suite d'attributs qui disparaît mais c'est aussi la forme unifiée et unifiante qui les maintenait ensemble. Et semblable destin ne peut qu'être réservé aussi à la Science qui faisait de cette nature son objet d'étude. Comme l'observe Bruno Latour:

Les climatologues et les sciences du système Terre ont été entraînés dans une situation postépistémologique qui est aussi surprenante pour eux que pour le grand public – les deux se trouvant comme jetés « hors de la nature ». S'il n'y a d'unité ni dans la Nature ni dans la Science, cela veut dire que l'universalité que nous cherchons doit être de toute façon tissée boucle après boucle, réflexivité après réflexivité, instrument après instrument¹⁰.

Si l'anthropocène introduit avant tout une révolution esthétique c'est bien parce que ce qui a volé en éclat c'est l'idée même de forme unifiante, « c'est le global lui-même, notre idée idéale du Globe qui doit être détruite pour qu'une œuvre d'art, une *esthétique* émerge. »¹¹ A condition qu'on accepte « d'entendre dans le mot esthétique son ancien sens de capacité à « percevoir » et à être « concerné », autrement dit, une capacité à « se rendre soi-même sensible qui précède toute distinction entre les instruments de la science, de la politique, de l'art et de la religion. »¹²

Mais comment se rendre sensible si ce n'est en se débarrassant d'abord de ce qui fait écran à la réalité de l'anthropocène et à la nouvelle représentation de la vie qu'il suppose ? Si cette nouvelle manière de percevoir nous oblige à penser l'expérience et la connaissance par-delà la distinction traditionnelle entre l'ordre du naturel et l'ordre du symbolique, quel rôle l'art peut-il jouer ou a-t-il déjà joué dans ce changement de paradigme ? Pour répondre à cette question nous nous pencherons d'abord sur le principal obstacle identifié par Bruno Latour dans l'émergence d'une nouvelle esthétique, à savoir l'idée de forme unifiante. Comme nous essaierons de le montrer, Bruno Latour pointe un défaut dans l'ordre des représentations scientifiques des faits naturels, autrement dit dans le récit, la description

9 Ivi, empl. 3665.

10 Ivi, empl. 3686.

11 Ivi, empl. 3721.

12 *Ibid.*

symbolique qui en est faite par les sciences, qui n'est pas sans équivalents dans la réflexion esthétique et poétique, loin de là, puisqu'il a trait à la sempiternelle question du réalisme en art et notamment en littérature. En Italie et en France, d'abord dans les années 1970 et ensuite au début du XXI^e siècle, la question du réalisme s'est posée en des termes qui révèlent combien la réflexion artistique peut contribuer à l'émergence de cette nouvelle esthétique.

Ce qui empêche l'émergence d'une nouvelle sensibilité à la réalité de l'anthropocène, analyse Bruno Latour, « c'est une image de la pensée qui est restée intacte dans toute l'histoire de la philosophie, l'idée d'une *Sphère* qui pouvait permettre à n'importe qui de 'penser globalement' »¹³. Latour trouve la critique de cette image dans l'œuvre de Sloterdijk qui élabore, dans sa pondéreuse trilogie, une nouvelle discipline, pour ainsi dire, qu'il nomme sphérologie :

Sloterdijk a généralisé la notion de l'Umwelt introduite par von Uexküll à toutes les bulles, toutes les enceintes, toutes les enveloppes que les agents ont dû inventer pour faire la différence entre leur intérieur et leur extérieur. Pour accepter une telle extension, il faut considérer toutes les questions philosophiques autant que scientifiques ainsi soulevées comme faisant partie d'une définition très élargie de l'immunologie considérée par Sloterdijk, ni comme une science humaine ni comme une science naturelle, mais plutôt comme la première discipline anthropocénique ! [...] Son problème immunologique est de détecter comment une entité, quelle qu'elle soit, se protège de la destruction en construisant une sorte de milieu intérieur bien contrôlé qui lui permette de créer autour d'elle une membrane de protection. [...] Pour Sloterdijk, la singularité complète de la philosophie, de la science, de la théologie et de la politique occidentales est d'avoir insufflé toutes les vertus à la figure d'un Globe – avec un grand G – sans accorder la moindre attention à la façon dont il pouvait être construit, entretenu, maintenu et habité. Le Globe est supposé inclure tout ce qui est vrai et beau, même si c'est une impossibilité architectonique qui s'effondrera dès que vous considèrerez sérieusement comment et par où il tient debout et surtout comment on le parcourt¹⁴.

Les problèmes que soulève la sphère en tant que figure de la rationalité occidentale sont à la fois d'ordre logique et d'ordre formel. D'ordre logique, car il n'est pas rare que la perfection totalisante qu'est censée représenter la sphère entre en contradiction avec d'autres totalités, elles-aussi

13 Ivi, empl. 3235.

14 Ivi, empl. 3258. Cfr. aussi P. Sloterdijk, *Globes: Sphères II*, Fayard, Paris 2011.

parfaites. D'ordre formel ou représentationnel parce que l'image unifiante fournie par la sphère n'est autre qu'un récit qui ne dit pas son nom et, qui plus est, un récit simplificateur, en particulier quand on rapporte cette image à notre planète :

En suivant l'examen par Sloterdijk de l'architecture de la Raison, nous réalisons que le Globe n'est pas ce dont le monde est fait, mais plutôt une obsession platonicienne transférée à la théologie chrétienne puis déposée dans l'épistémologie politique pour donner une figure – mais une figure impossible – au rêve d'une connaissance totale et complète. Une étrange fatalité est ici à l'œuvre. À chaque fois que vous pensez la connaissance dans un espace sans pesanteur – et c'est là que les épistémologues rêvent de résider –, elle prend inévitablement la forme d'une sphère transparente qui pourrait être inspectée par un corps désincarné à partir d'un lieu de nulle part. Mais une fois que l'on restaure le champ gravitationnel, la connaissance perd immédiatement cette forme sphérique mystique héritée de la philosophie platonicienne et de la théologie chrétienne. Les données affluent à nouveau dans leur forme originale de fragments, en l'attente d'une mise en récit¹⁵.

Le problème que pose la figure du globe c'est qu'elle cautionne une « mise en récit » qui occulte, derrière cette image de la totalité, la complexité des relations, des connexions qu'entretiennent entre eux les fragments. De plus, elle tend à passer sous silence le fait qu'il n'y a pas de connaissance qui ne soit située, qui ne se constitue dans un lieu concret à partir d'un point de vue qui ne possède jamais une vue globale. Dès lors la sphère, le globe ne peut que lisser les différences, unifier la multiplicité des points de vue, combler les vides, présenter sous un seul jour ce qui est nécessairement composite. Qu'on utilise la figure du globe ou qu'on parle d'universel ou de naturel, le résultat est le même : on ignore ou on fait semblant d'ignorer qu'il ne s'agit que d'une abstraction, d'une idéalité qui obscurcit la réalité d'un réseau infiniment complexe de forces et d'actions qui interagissent entre elles et qu'il s'agirait de rendre visibles afin de pouvoir prendre conscience des puissances qui sont en jeu :

Pour le dire encore autrement, celui qui regarde la Terre comme un Globe se prend toujours pour un Dieu. Si la Sphère, c'est ce qu'on souhaite passivement contempler quand on est fatigué de l'histoire, comment s'y prendre pour tracer les connexions de la Terre en évitant de dessiner une sphère ? Par un mouvement qui revient sur lui-même, en forme de boucle.

15 Ivi, empl. 3378.

C'est le seul moyen de tracer un chemin entre les puissances d'agir, sans passer par les notions de parties et de Tout que seule la présence d'un Ingénieur tout-puissant – Providence, Évolution ou Thermostat – aurait agencé. [...] Tel est l'enjeu de l'Anthropocène. Ce n'est pas que, soudain, le petit esprit humain devrait être téléporté dans une sphère globale qui, de toute façon, serait bien trop vaste pour sa petite échelle. C'est plutôt que nous devons nous faufiler, nous envelopper dans un grand nombre de boucles, de sorte que, progressivement, de fil en fil, la connaissance du lieu où nous résidons et des réquisits de notre condition atmosphérique puisse gagner une plus grande pertinence et être ressenti comme plus urgent¹⁶.

L'enjeu de l'Anthropocène est clair : c'est la mise en cause du procédé propre à notre forme de rationalité qui se construit par la subsumption de la partie dans le tout, par une série de sauts progressifs qui absorbent l'individu dans l'espèce, l'espèce dans le genre, le genre dans le tout. À chaque saut c'est une part de réalité qui se perd au profit de quoi ? Au profit d'un sentiment de puissance et de maîtrise qui n'en est pas moins illusoire. En nous invitant à abandonner les deux grands principes unificateurs que sont la Nature et l'Humain, l'Anthropocène nous pousse à plonger dans la mêlée de ce que Latour et Stengers appellent Gaïa une puissance aussi « chatouilleuse » que la Nature était jadis indifférente car Gaïa, contrairement à l'ancienne « marâtre cruelle » et « dominatrice », « semble être excessivement sensible à notre action, et *Elle* semble réagir extrêmement rapidement à ce qu'elle sent et détecte. »¹⁷. Gaïa ne se tient pas à l'écart de l'action des humains, elle n'offre pas seulement un cadre insensible à leurs agissements, elle est au contraire inextricablement mêlée à eux, elle constitue cette petite membrane labourée par l'homme et qui agit en retour à chacune de ses actions :

Ainsi, elle n'est pas globale au sens où elle fonctionnerait comme un système à partir d'une chambre de contrôle occupée par quelque Distributeur Suprême surplombant et dominant. Gaïa n'est pas une machine cybernétique contrôlée par des boucles de rétroaction, mais une suite d'événements historiques dont chacun se répand un peu plus loin – ou pas. Comprendre l'entremêlement des connexions contradictoires et conflictuelles n'est pas un travail qui puisse être accompli en sautant à un plus haut niveau « global » pour les voir agir comme un tout unique ; on ne peut que faire s'entrecroiser leurs chemins potentiels avec autant d'instruments que possible pour avoir une chance de détecter de quelles façons ces puissances d'agir sont connectées entre elles¹⁸.

16 Ivi, empl. 3559-3584

17 Ivi, empl. 3633.

18 *Ibid.*

C'est pourquoi, d'ailleurs, l'essence de Gaïa n'est pas « naturelle » mais politique. Son être même est indissociable de l'empreinte humaine multiple et contradictoire. Celle-ci n'offre aucun commun dénominateur vers lequel pourraient converger les sciences. Toutes ces « connexions contradictoires et conflictuelles » renvoient à un ensemble de disciplines toutes singulières et « qui dépendent d'une distribution d'instruments, de modèles, de conventions internationales, de bureaucratie, de standardisation et d'institutions dont la 'vaste machinerie', [...] n'a jamais été présentée sous un jour positif à la conscience publique. »¹⁹ Ainsi, la condition post-naturelle a bien son pendant dans une situation postépistémologique qui voit la multiplicité s'étendre partout et, avec elle, la nécessité de la comparaison, de la confrontation et finalement de la prise de conscience de la dimension politique des sciences. Bref, « l'irruption de Gaïa » correspond à l'avènement d'une réalité inextricablement « naturelle » et « humaine » qui fait éclater l'ancienne forme unifiante et lénifiante en mille fragments qui attendent une mise en récit distribuant à nouveaux frais et de manière réaliste les agents de la géohistoire.

Face à cette urgence d'un nouveau récit, dont le réalisme se mesurerait à l'aune de sa capacité de battre en brèche la nature idéologique de simplifications telles que Nature et Humain ou Nature et Culture, quel peut être l'apport des pratiques artistiques et de la réflexion esthétique ? Pour le comprendre, il est d'abord nécessaire de faire un rapide détour par l'histoire du réalisme artistique. Cela nous permettra de mettre en évidence ce qui a constitué, à travers les siècles, sa fonction principale : lutter par le travail poétique contre l'emprise qu'exerce l'idéologie sur les langages et les représentations.

Disons d'emblée qu'il peut paraître contestable de parler de réalisme dans le domaine des poétiques artistiques, tant sont différents les moyens mis en œuvre pour essayer de rendre compte de la réalité. Cela est particulièrement vrai dans le cas de la littérature. Dans *Mimesis*, l'ouvrage monumental que Auerbach a consacré à l'histoire des représentations de la réalité dans la littérature occidentale, les poétiques réalistes sont reconstruites dans leur variété et leur complexité et il apparaît clairement que le réalisme devrait être décliné uniquement au pluriel. Toutefois, si l'on voulait déceler un trait commun unissant les poétiques réalistes, ce serait sans aucun doute la tentative de représenter avec sérieux le quotidien en lui restituant sa dimension pleinement problématique et tragique.

Le *sermo humilis* est la forme de discours qui permet cela et qui a été rendue possible, au début de l'ère chrétienne, par l'abolition de la distinction entre style haut et style bas dont la figure emblématique est naturellement le Christ lui-même, Dieu incarné et fait homme, et le récit de sa vie et de sa parole qui fait la part belle au quotidien et au réalisme sensible qui comprend aussi la laideur, l'indécence et la misère physique. Dans le long parcours effectué par Auerbach pour aller de l'Antiquité au roman moderne une étape intermédiaire occupe une place particulièrement importante car elle représente le moment où se met en place un système de représentation de la réalité qui fait basculer dans la modernité : il s'agit de la rupture effectuée par *La Divine Comédie* de Dante. *Dante, poète du monde terrestre (Dante als Dichter der irdischen Welt)* est le titre que donne Auerbach à sa thèse d'habilitation, consacrée au poète italien en 1929, un titre qui fait d'emblée ressortir la dimension réaliste qu'il percevait dans son œuvre²⁰. Celle-ci atteint son apogée dans la *Comédie* qui est pour Auerbach :

un poème didactique de dimensions encyclopédiques qui expose l'ordre physico-cosmologique, éthique et historico-politique de l'univers ; elle est en outre une œuvre d'art qui imite la réalité et dans laquelle apparaissent toutes les sphères imaginables du réel : passé et présent, grandeur et abjection, histoire et fable, tragique et comique, homme et paysage ; elle est enfin l'histoire du développement et du salut d'un individu particulier, Dante, et en tant que telle une allégorie de la rédemption de l'espèce humaine tout entière.²¹

littérature du XXe siècle ne fait qu'approfondir

Selon le grand critique allemand, le grand œuvre de Dante est donc réaliste premièrement parce qu'il n'exclut aucune des « sphères » du réel. On pourrait remarquer que cette volonté inclusive est le résultat d'une adhésion à « l'idéologie » de son temps qui permet une représentation des réalités mondaines et ultra-mondaines à partir de la théologie chrétienne. C'est sans doute pour cela que Auerbach nous dit que cela ne suffirait pas à rendre compte de son effort réaliste. En effet, l'acte véritablement révolutionnaire, qui fait de son œuvre un tournant dans l'histoire de toute la littérature occidentale, a été la décision d'écrire son poème en vulgaire en conciliant les exigences propres au style sublime avec des formes d'expression empruntées à la langue de tous les jours :

20 Cfr. l'excellente analyse de P. Macherey dans *Écrire le quotidien (2) Auerbach et le problème du "réalisme sérieux" : le réalisme moderne*, <https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/12-01-2005.pdf>

21 E. Auerbach, *Écrits sur Dante d'Auerbach*, éd. Macula, Paris 1998, p. 198.

L'œuvre de Dante a permis pour la première fois d'embrasser du regard l'universalité complexe de la réalité humaine. Pour la première fois depuis l'Antiquité, le monde humain se montre librement et de toutes parts, sans limitation de classe, sans rétrécissement du champ visuel, dans une vision qui se tourne de tous côtés sans restriction, dans une perspective qui ordonne d'une manière vivante tous les phénomènes, et dans une langue qui rend aussi bien compte de l'aspect sensoriel des phénomènes que de leur interprétation multiple et de leur agencement.²²

Le choix subversif du vulgaire pour représenter l'univers que décrit la théologie chrétienne est donc l'acte qui scelle véritablement le réalisme de Dante. Ce qui rend le poème réaliste, c'est finalement le choix, génial, quasiment impensable à l'époque, de traiter une matière théologique dans une langue qui entre en contradiction avec l'idéologie de son temps qui aurait voulu que le poème soit écrit en latin. Par son choix linguistique, pourrait-on dire, Dante démasque la nature idéologique de la perspective théologique. Le choix du vulgaire permet en effet d'enlever toute « restriction » et d'attribuer la même dignité linguistique à toutes les réalités, des plus abjectes aux plus sublimes, battant ainsi en brèche la censure que l'idéologie faisait peser sur tout un pan de la réalité.

L'écriture en vulgaire de la *Comédie* se configure donc bien comme une stratégie anti-idéologique. Cela est d'ailleurs confirmé par un autre dispositif mis en œuvre par Dante et particulièrement souligné par Auerbach, à savoir la notion de figure, dont la première élaboration est due aux pères de l'Église et qui permet d'expliquer le lien de préfiguration qui rattache l'Ancien Testament au Nouveau. Nous n'entrons pas ici dans les détails de ce dispositif, disons seulement que les personnages qui peuplent l'au-delà que visite le pèlerin Dante dans la *Comédie* sont autant de réalisations accomplies des figures terrestres qu'ils étaient durant leur existence temporelle lorsqu'ils attendaient cet accomplissement que la mort leur a apporté. Aussi, dans l'au-delà, ces figures expriment-elles pleinement leur caractère par la représentation, en quelque sorte, de leur essence : « Nous voyons une image intensifiée de l'essence de ces êtres, fixée pour toute l'éternité dans des dimensions grandioses ; nous voyons les caractères se manifester avec une pureté et une force qui n'auraient jamais été possibles à aucun moment de leur vie terrestre ».²³

22 Id., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. par C. Heim, Gallimard, Paris 1969, p. 229.

23 Ivi, p. 201.

Le rapport de la figure à son accomplissement est donc un rapport d'intensification car la figure préserve sa réalité historique mais fixe à jamais la signification ultime de chacun des moments de sa vie terrestre. Outre sa valeur proprement expressive, poétique, ce dispositif contribue à asséoir le réalisme de Dante par sa portée une fois de plus anti-idéologique. S'il est vrai, en effet, que la théologie chrétienne postulait l'éternité des peines de l'Enfer, elle aurait plus difficilement admis qu'on représentât les fautes qu'elles punissent avec plus d'intensité et dans le même *contexte* où l'on célèbre les vertus des bienheureux et la grandeur divine. Bref, bien que Auerbach ne parvienne pas à cette conclusion, il nous semble que l'on peut interpréter sa conception du réalisme de Dante, et l'idée que le poète aurait élaboré un modèle de réalisme indépassable pour la modernité, comme le résultat d'une poétique qui s'attaque de différentes manières aux représentations conventionnelles de la pensée chrétienne.

Et de fait, après lui, l'histoire de la représentation littéraire de la réalité n'atteindra plus un tel sommet voire connaîtra-t-elle des retours en arrière, en particulier au XVIIe siècle avec la réapparition de la séparation des styles caractéristique du classicisme français. Il faudra attendre le XIXe siècle pour que Balzac relance l'entreprise réaliste avec sa *Comédie humaine* dont le titre n'est pas sans évoquer le livre de Dante mais dont le projet, dans un tout autre contexte social, politique et culturel, subvertit la logique du divin poème.

Tel qu'il l'évoque dans une lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834, le programme de la comédie balzacienne comprend une étude de mœurs qui représentera « tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié ».²⁴

Pour Balzac aussi il s'agit de proposer une représentation globale de la réalité mais, contrairement à Dante, Dieu n'est plus au centre de l'architecture du projet mais l'humanité étudiée selon les modèles des sciences naturelles empruntés notamment à Geoffroy Saint-Hilaire et appliqués à la vie sociale et individuelle dans ce qu'elle a de plus banal et ordinaire. Comme

24 H. de Balzac, *Lettres à l'étrangère*, 4 volumes, Calmann-Lévy, Paris 1899, ici t. I, p. 205–206.

le remarque Auerbach cela suppose un tournant dans l'invention poétique qui ne puise plus sa matière dans l'imagination « mais dans la vie réelle telle qu'elle se présente en tous lieux. A l'égard de cette vie multiple, saturée d'histoire, crûment représentée dans ses aspects quotidiens, pratiques, triviaux et laids, Balzac adopte une attitude analogue à celle qu'avait déjà Stendhal : il la prend au sérieux, et même au tragique, sous cette forme réelle-quotidienne-historique ».²⁵

Avec Balzac l'objectif de la création littéraire est clair, il s'agit de représenter la vie réelle telle qu'elle se présente partout, sans limites, jetant ainsi les bases d'une écriture du quotidien et d'un élargissement progressif de ce qui peut prétendre à la dignité littéraire et plus généralement artistique.

Que s'est-il passé dans le passage du réalisme dantesque au réalisme rôné par la révolution romantique et incarné de manière exemplaire, à ses débuts, par le projet balzacien ? On pourrait dire que nous avons assisté à un double mouvement de sens contraire. D'un côté nous avons obtenu un rétrécissement. Nous sommes passés de la recherche d'une forme poétique apte à restituer la globalité de la réalité vécue et, pour ainsi dire, imaginaire : la terre et le ciel, l'humain et le divin mais aussi la nature cosmique et le monde historique à une focalisation sur la réalité uniquement humaine. De l'autre nous avons observé un élargissement. Avec Balzac, en effet, la réalité humaine ne fait tendanciellement plus l'objet d'une sélection d'événements et de figures marquantes, comme chez Dante, mais elle est appréhendée dans toute son extension, l'écrivain voulant étudier « ce qui se passe partout ». Et c'est précisément dans cette extension du domaine du poète à l'ensemble de la réalité quotidienne que se situe la portée anti-idéologique de l'écriture balzacienne qui élève à la dignité du roman n'importe quelle réalité quotidienne ou presque.

Ce double mouvement annonce une tendance qui ira en s'approfondissant jusqu'au XXe siècle, à savoir celle d'une séparation forte entre le domaine du « naturel » et le domaine de l'humain ou du « culturel ». Au fur et à mesure que s'élargit l'étude de la « comédie humaine », le réalisme semble de moins en moins concerné par les « réalités naturelles ». La révolution romantique, en effet, n'ignore pas la Nature mais, au moment même où elle rend plus aiguë son attention aux choses humaines, elle creuse l'écart qui sépare celles-ci de la Nature qui apparaît plus que jamais comme une puissance dominatrice, indifférente et énigmatique source, pour cela même, du sentiment de sublime qui a inspiré tant de poètes.

25 E. Auerbach, *Mimésis*, cit., p. 476.

Dans la reconstruction du réalisme romanesque que propose Auerbach de la littérature du XXe siècle ne fait qu'approfondir l'exploration du quotidien et la vie des individus humains dans ses aspects psychiques et sociaux. La vie quotidienne est passée au crible de l'écriture et, l'avènement de la psychanalyse aidant, ses aspects les plus infimes, ou en apparence insignifiants, sont mis en avant : « On accorde une moindre importance aux grands événements extérieurs et aux coups du sort, on les estime moins capables de révéler quelque chose d'essentiel au sujet de l'objet considéré ; on croit en revanche que n'importe quel fragment de vie, pris au hasard, n'importe quand, contient la totalité du destin et qu'il peut servir à le représenter ». ²⁶

Au XXe siècle, dans l'ensemble, l'attention des artistes est entièrement réservée soit à des recherches formelles, pour ainsi dire méta-artistiques, soit à des sujets qui, si on adoptait les deux macro-catégories de Nature et Culture, seraient à ranger essentiellement dans la deuxième. Naturellement recherche formelle et attention culturelle souvent se rejoignent, mais il n'en demeure pas moins que le fossé creusé par le Romantisme entre Nature et Culture s'est progressivement élargi jusqu'à occulter la première et hypertrophier la seconde. Le partage introduit par la modernité entre sciences de la nature et sciences de l'esprit, devenu progressivement de plus en plus imperméable, a fini par soustraire le domaine de la Nature non seulement à l'attention des sciences humaines mais aussi à celle des arts. Dans un récent ouvrage intitulé *Art in the anthropocene* les auteurs rappelaient la remarque indignée d'Henri Cartier-Bresson qui, en 1930, se serait écrié : « The world is going to pieces and people like [Ansel] Adams and [Edward] Weston are photographing rocks! ». Cartier-Bresson semble ainsi plaider pour une pratique artistique socialement engagée dans laquelle le monde de la « nature » ne semble pas avoir de place. La Nature n'est guère qu'un environnement immuable, un cadre dans lequel se déroule la vraie vie, la vie sociale et symbolique des hommes qui est la seule véritablement digne de l'engagement des artistes.

Le réalisme tel qu'il prend forme chez Dante, et dont la caractéristique principale, dans notre interprétation, est son pouvoir critique vis-à-vis des idéologies, se maintient donc du début du XIXe jusqu'au XXe siècle dans le sillage de la révolution romantique laquelle, nous rappelle Contini,

in sostanza è una rivoluzione permanente, se pure accentuata in misura particolare durante quello che fu il romanticismo storico [...] la rivoluzione romantica si può anche definire con una facile metafora l'estensione del diritto di cittadinanza a tutti gli elementi della realtà. E se volete un'altra metafora di carattere

26 Ivi, p. 543.

politico, diciamola pure democrazia poetica, una democrazia poetica la quale, se non investe precisamente gli umili, investe almeno le cose umili.²⁷

Tout au long de cette période, le pouvoir critique du réalisme s'exerce principalement contre les clôtures idéologiques érigées autour du domaine du poétable ou de l'artistique, contre toutes les formes de 'censure bourgeoise' tendant à décréter ce qui relève de l'art et ce qui n'en relève pas tant sur le plan de la forme, pour ainsi dire, que sur celui des contenus. Des avant-gardes au néoréalisme nous assistons au cours de la première moitié du XXe siècle à un vaste mouvement de démocratisation poétique qui élève au rang de dignité artistique un ensemble de plus en plus vaste de réalités dont la valeur est principalement d'élargir le champ artistique tout en montrant la réalité en dehors des conventions linguistiques et culturelles à travers lesquelles elle est couramment appréhendée.

A partir des années soixante du XXe siècle l'immense vague portée par la révolution romantique commence à faiblir. En effet, l'art a de plus en plus de mal à remplir sa fonction de dénonciation et de dépassement des conventions linguistiques et socio-culturelles dans le contexte néo-capitaliste de la société de consommation, car cette fonction est désormais remplie par un ensemble de dispositifs, notamment médiatiques, liés à la production économique. Si la forme de réalisme inaugurée par la révolution romantique consistait à « démocratiser » la poésie, c'est-à-dire à rendre le champ artistique le plus inclusif possible jouant le pouvoir de libération de l'art contre le pouvoir de limitation et de contrôle des institutions morales, sociales, politiques et culturelles, désormais ce pouvoir de libération a changé de camp devenant l'apanage de l'économie. Le nouveau capitalisme consumériste bâtit son succès principalement à travers deux stratégies concomitantes : d'une part la libération des entraves au désirable-consommable et de l'autre la construction du désirable-consommable par l'esthétisation des formes et des contenus. Ces stratégies économiques empruntent bien souvent leurs instruments aux langages artistiques et parfois détournent même les expressions artistiques à des fins commerciales. A partir *grosso modo* de la seconde moitié du XXe siècle, la fonction libératrice et démocratique et partant anti-idéologique du réalisme artistique a donc fait l'objet d'une prédation de la part de la sphère économique plongeant les artistes dans un désarroi qui prend peu à peu la forme du repli postmoderniste des arts sur eux-mêmes.

27 G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in A. Baldini et al., *Studi pascoliani*, F.lli Lega, Faenza 1958, pp. 27-52, oggi in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245, ici p. 234.

En Italie, Pier Paolo Pasolini est l'artiste qui a le mieux analysé cette crise. A partir du milieu des années soixante sa recherche artistique porte précisément sur les possibilités de maintenir vivante une tension réaliste alors même que la réalité humaine est entièrement dominée par les dispositifs biopolitiques mis en œuvre par l'idéologie néocapitaliste. Toute sa recherche poétique peut être reconduite à cette simple question : comment dépasser la représentation idéologique de la réalité à l'heure où non seulement les langages mais tous les aspects de la vie des humains sont subrepticement et profondément conditionnés par la nouvelle idéologie néocapitaliste qui a réussi le tour de force de rendre imperceptibles et même proactifs les conditionnements qu'elle exerce sur les individus ? Bref, comment être réaliste à une époque où le traditionnel privilège des artistes de renouveler les formes artistiques tout en 'démocratisant' le domaine du poétable a fait l'objet d'une prédation de la part de la plus puissante des idéologies, le néocapitalisme consumériste ? Aussi bien le questionnement que les tentatives de réponse fournies par l'artiste italien n'ont pas été immédiatement compris dans toute leur étendue esthétique et biopolitique. Il est hors de question d'en faire ici l'examen, disons seulement que Pasolini met le mot fin au principe même de la révolution romantique après en avoir été, avec sa poésie, ses romans et son cinéma, sans doute l'un des derniers épigones. Pour Pasolini il est désormais clair que la réponse à l'emprise que l'idéologie exerce sur les réalités linguistiques, sociales et culturelles ne peut plus passer par la désignation de réalités qui seraient demeurées à l'écart d'une telle emprise, car rien ne lui est extérieur ou en tous cas rien n'est à l'abri de son pouvoir de récupération, et surtout pas les expressions artistiques. L'abjuration que Pasolini prononce à l'égard de sa propre *Trilogie de la vie* le 15 juin 1975 est là pour en témoigner. Elle condamne la récupération que l'industrie culturelle a faite des trois films que le cinéaste a tournés de 1971 à 1974, tous inspirés d'œuvres littéraires, le *Décameron*, *Les contes de Canterbury* et *Les fleurs des mille et une nuits*. Sa représentation des corps et des sexes relevait encore d'une conception romantique du réalisme et elle avait échoué lamentablement.

La même année, l'abjuration de Pasolini est citée en exemple par Roland Barthes dans sa leçon inaugurale au Collège de France. Il est essentiel de relire la *Leçon* de Barthes si on veut comprendre dans quelle mesure la littérature, et plus généralement les langages artistiques, peuvent contribuer à nourrir l'intention critique qui caractérise le paradigme de l'anthropocène tel que nous l'avons défini à la suite de Bruno Latour.

Pour Barthes aussi, en effet, l'enjeu principal est la critique de l'idéologie, c'est-à-dire l'emprise que le pouvoir, tous les pouvoirs exercent sur et

à travers le langage. Dans ce combat, la littérature est toujours et résolument du côté de la réalité :

La littérature prend en charge beaucoup de savoirs. Dans un roman comme *Robinson Crusoé*, il y a un savoir historique, géographique, social (colonial), technique, botanique, anthropologique (Robinson passe de la nature à la culture). Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire. C'est en cela que l'on peut dire que la littérature, quelles que soient les écoles au nom desquelles elle se déclare, est absolument, catégoriquement, réaliste : elle est la réalité, c'est-à-dire la lueur même du réel. Cependant, en cela véritablement encyclopédique, la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun ; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. D'une part, il permet de désigner des savoirs possibles – insoupçonnés, inaccomplis : la littérature travaille dans les interstices de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle, semblable à la pierre de Bologne, qui irradie la nuit ce qu'elle a emmagasiné pendant la journée, et par cette lueur indirecte illumine le jour nouveau qui vient. La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe.²⁸

Si elle est « absolument, catégoriquement, réaliste » c'est qu'elle est consciente que « toute idéologie n'est que langage, c'est un discours, un type de discours ». En d'autres termes, la littérature est le lieu où on réfléchit sur ce « véritable milieu biologique » de l'homme « ce dans quoi et par quoi il vit, ce qui l'entoure » à savoir le langage. Milieu biologique et partant aussi épistémologique et naturellement culturel :

Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, [la littérature] engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique. [...]

Il est de bon ton, aujourd'hui, de contester l'opposition des sciences et des lettres, dans la mesure où des rapports de plus en plus nombreux, soit de modèle, soit de méthode, relient ces deux régions et en effacent souvent la frontière ; et il est possible que cette opposition apparaisse un jour comme un mythe historique. Mais du point de vue du langage, qui est le nôtre ici, cette opposition est pertinente ; ce qu'elle met en regard n'est d'ailleurs pas forcément le réel et la fantaisie, l'objectivité et la subjectivité, le Vrai et le Beau, mais seulement des lieux différents de parole. Selon le discours de la science – ou selon un certain discours de la science –, le savoir est un énoncé ; dans l'écriture, il est une énonciation. L'énoncé, objet ordinaire de la linguistique, est donné comme

28 R. Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris 1978, pp. 17-18.

le produit d'une absence de l'énonciateur. L'énonciation, elle, en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence), vise le réel même du langage ; elle reconnaît que le langage est un immense halo d'implications, d'effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans ; elle assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irréparable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité : les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait du savoir une fête.²⁹

Bref, dans son ensemble, le discours scientifique tend à ignorer, dans le savoir, la dimension de l'énonciation, c'est-à-dire le sujet qui parle et l'endroit d'où il parle. Bien plus le discours scientifique tend à méconnaître que, dès lors qu'on utilise un langage, et a fortiori dès lors qu'on emploie son expression obligée, à savoir la langue, on ne peut jamais contourner la dimension de l'énonciation. C'est parce qu'elle est le terrain où s'engage d'emblée et inévitablement le combat contre le pouvoir de la langue que la littérature est à même de nous alerter de la nature idéologique des discours :

On peut dire qu'aucun des écrivains qui sont partis d'un combat assez solitaire contre le pouvoir de la langue n'a pu ou ne peut éviter d'être récupéré par lui, soit sous la forme posthume d'une inscription dans la culture officielle, soit sous la forme présente d'une mode qui impose son image et lui prescrit d'être conforme à ce qu'on attend de lui. Pas d'autre issue pour cet auteur que de se déplacer – ou de s'entêter – ou les deux à la fois. [...] S'entêter veut dire affirmer l'Irréductible de la littérature : ce qui, en elle, résiste et survit aux discours typés qui l'entourent : les philosophies, les sciences, les psychologies ; agir comme si elle était incomparable et immortelle. [...]. S'entêter veut dire en somme maintenir envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente. Et c'est précisément parce qu'elle s'entête que l'écriture est entraînée à se déplacer. Car le pouvoir s'empare de la jouissance d'écrire comme il s'empare de toute jouissance, pour la manipuler et en faire un produit grégaire, non pervers, de la même façon qu'il s'empare du produit génétique de la jouissance d'amour pour en faire, à son profit, des soldats et des militants. Se déplacer peut donc vouloir dire : se porter là où l'on ne vous attend pas, ou encore et plus radicalement, abjurer ce qu'on a écrit (mais non forcément ce qu'on a pensé), lorsque le pouvoir grégaire l'utilise et l'asservit. Pasolini a été ainsi amené à « abjurer » (le mot est de lui) ses trois films de la *Trilogie de la vie*, parce qu'il a constaté que le pouvoir les utilisait – sans cependant regretter de les avoir écrits.³⁰

29 Ivi, pp. 20-21.

30 Ivi, pp. 37-38.

Dans leur pratique littéraire Pasolini et Barthes ont désigné la littérature, et plus généralement la pratique artistique, comme le lieu où la portée idéologique des langages, de tous les langages et donc aussi de tous les savoirs et de leurs représentations, peut être mise en évidence. Mais le langage, nous venons de le voir, est un milieu biologique, il est ce dans quoi et par quoi la vie même prend forme. Jouer le réel contre l'idéologie comme le fait l'écriture littéraire quand elle est consciente des pouvoirs qui traversent son essence même, à savoir le langage, c'est mettre en scène, dramatiser la fonction proprement dé-réalisatrice du pouvoir. L'avènement de l'anthropocène, ou « l'irruption de Gaïa », entend faire voler en éclat les représentations traditionnelles de la vie des humains, de ce qui les entoure, de ce dont cette vie même est faite. Or, les signes dont la langue est faite, écrit encore Barthes « n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype ». ³¹

Mais, l'« Anthropocène » et « Gaïa » sont des signes qui viennent de s'installer dans la langue. De ce fait, ils possèdent sans doute encore le pouvoir de nous mettre en garde contre le caractère suiviste et grégaire de nos représentations de la vie et de mots tels que Nature et Culture. En cela, ils rejoignent le réalisme propre à la littérature contestant, profondément, l'opposition traditionnelle entre science et littérature qui apparaît comme l'un des nombreux mythes qu'il est désormais plus que jamais urgent de déconstruire.

31 Ivi, p. 15.