

Roland BARTHES, « L'Effet de réel », in *Communications*, n° 11, mars 1968, pp. 84-89.

Lorsque Flaubert, décrivant la salle où se tient Mme Aubain, la patronne de Félicité, nous dit qu'« un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons¹ », lorsque Michelet, racontant la mort de Charlotte Corday et rapportant que dans sa prison, avant l'arrivée du bourreau, elle reçut la visite d'un peintre qui fit son portrait, en vient à préciser qu'« au bout d'une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle² », ces auteurs (parmi bien d'autres) produisent des notations que l'analyse structurale, occupée à dégager et à systématiser les grandes articulations du récit, d'ordinaire et jusqu'à présent, laisse pour compte, soit que l'on rejette de l'inventaire (en n'en parlant pas) tous les détails « superflus » (par rapport à la structure), soit que l'on traite ces mêmes détails (l'auteur de ces lignes l'a lui-même tenté³) comme des « remplissages » (catalyses), affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure.

Il semble pourtant que, si l'analyse se veut exhaustive (et de quelle valeur pourrait bien être une méthode qui ne rendrait pas compte de l'intégralité de son objet c'est-à-dire, en l'occurrence, de toute la surface du tissu narratif ?), en cherchant à atteindre, pour leur assigner une place dans la structure, le détail absolu, l'unité insécable, la transition fugitive, elle doit fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet de justifier ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de luxe de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative. Car si, dans la description de Flaubert, il est à la rigueur possible de voir dans la notation du piano un indice du standing bourgeois de sa propriétaire et dans celle des cartons un signe de désordre et comme de déshérence, propres à connoter l'atmosphère de la maison Aubain, aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre, objet qui n'est ni incongru ni significatif et ne participe donc pas, à première vue, de l'ordre du notable ; et dans la phrase de Michelet, même difficulté à rendre compte structurellement de tous les détails : que le bourreau succède au peintre, cela seul est nécessaire à l'histoire : le temps que dura la pose, la dimension et la situation de la porte sont inutiles (mais le thème de la porte, la douceur de la mort qui frappe ont une valeur symbolique indiscutable). Même s'ils ne sont pas nombreux, les « détails inutiles » semblent donc inévitables : tout récit, du moins tout récit occidental de type courant, en possède quelques-uns.

La notation insignifiante⁴ (en prenant ce mot au sens fort : apparemment soustraite à la structure sémiotique du récit) s'apparente à la description, même si l'objet semble n'être dénoté que par un seul mot (en réalité, le mot pur n'existe pas : le baromètre de Flaubert n'est pas cité en soi : il est situé, pris dans un syntagme à la fois référentiel et syntaxique) ; par là est souligné le caractère énigmatique de toute description, dont il faut dire un mot. La structure générale du récit, celle du moins qui a été analysée ici et là jusqu'à présent, apparaît comme essentiellement prédictive ; en schématisant à l'extrême, et sans tenir compte des nombreux détours, retards, revirements et déceptions que le récit impose institu-

¹ G. FLAUBERT, « Un Cœur simple », in *Trois Contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4.

² J. MICHELET, *Histoire de France, La Révolution*, tome V, Lausanne, Éditions Rencontre, 1967, p. 292.

³ « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, Novembre 1966, p. 1-27.

⁴ Dans ce bref aperçu, on ne donnera pas d'exemples de notations « insignifiantes », car l'insignifiant ne peut se dénoncer qu'au niveau d'une structure très vaste : citée, une notation n'est ni signifiante ni insignifiante : il lui faut un contexte déjà analysé.

tionnellement à ce schéma, on peut dire qu'à chaque articulation du syntagme narratif, quelqu'un dit au héros (ou au lecteur, peu importe) : si vous agissez de telle manière, si vous choisissez telle partie de l'alternative, voici ce que vous allez
50 obtenir (le caractère rapporté de ces prédictions n'en altère pas la nature pratique). Tout autre est la description ; elle n'a aucune marque prédictive ; « analogique », sa structure est purement sommatoire et ne contient pas ce trajet de choix et d'alternatives qui donne à la narration le dessin d'un vaste dispatching, pourvu d'une temporalité référentielle (et non plus seulement discursive).
55 C'est là une opposition qui, anthropologiquement, a son importance : lorsque, sous l'influence des travaux de von Frisch, on s'est mis à imaginer que les abeilles pouvaient avoir un langage, il a bien fallu constater que, si ces animaux disposaient d'un système prédictif de danses (pour rassembler leur nourriture), rien n'y approchait d'une description⁵. La description apparaît ainsi comme une sorte de
60 « propre » des langages dits supérieurs, dans la mesure, apparemment paradoxale, où elle n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication. La singularité de la description (ou du « détail inutile ») dans le tissu narratif, sa solitude, désigne une question qui a la plus grande importance pour l'analyse structurale des récits. Cette question est la suivante : tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ?

Il faut d'abord rappeler que la culture occidentale, dans l'un de ses courants majeurs, n'a nullement laissé la description hors du sens et l'a pourvue d'une finalité parfaitement reconnue par l'institution littéraire. Ce courant est la rhétorique et cette finalité est celle du « beau » : la description a eu pendant longtemps une fonction esthétique. L'Antiquité avait très tôt adjoint aux deux genres expressément fonctionnels du discours, le judiciaire et le politique, un troisième genre, l'épidictique, discours d'apparat, assigné à l'admiration de l'auditoire (et non plus
75 à sa persuasion), qui contenait en germe — quelles que fussent les règles rituelles de son emploi : éloge d'un héros ou nécrologie, l'idée même d'une finalité esthétique du langage ; dans la néo-rhétorique alexandrine (celle du II^e siècle après J.-C.), il y eut un engouement pour l'ekphrasis, morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art, tradition
80 qui s'est maintenue à travers le Moyen Âge. À cette époque (Curtius l'a bien souligné⁶), la description n'est assujettie à aucun réalisme ; peu importe sa vérité (ou même sa vraisemblance) ; il n'y a aucune gêne à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique ; seule compte la contrainte du genre descriptif ; le vraisemblable n'est pas ici référentiel, mais ouvertement discursif : ce sont les règles
85 génériques du discours qui font la loi.

Si l'on fait un saut jusqu'à Flaubert, on s'aperçoit que la fin esthétique de la description est encore très forte. Dans *Madame Bovary*, la description de Rouen (réfèrent réel s'il en fut) est soumise aux contraintes tyranniques de ce qu'il faut
90 bien appeler le vraisemblable esthétique, comme en font foi les corrections apportées à ce morceau au cours de six rédactions successives⁷. On y voit d'abord que les corrections ne procèdent nullement d'une considération accrue du modèle : Rouen, perçu par Flaubert, reste toujours le même, ou plus exactement, s'il change quelque peu d'une version à l'autre, c'est uniquement parce qu'il est nécessaire de resserrer une image ou d'éviter une redondance phonique réprouvée
95 par les règles du beau style, ou encore de « caser » un bonheur d'expression tout contingent⁸ ; on y voit ensuite que le tissu descriptif, qui semble à première vue

⁵ F. BRESSON, « La « Signification », in *Problèmes de Psycholinguistique*, Paris, P.U.F., 1963.

⁶ E. R. CURTIS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 1956, ch. X.

⁷ Les six versions successives de cette description sont données par A. ALBALAT (*Le travail du style*, Armand Colin, 1903, p. 72 s.).

⁸ Mécanisme bien repéré par VALÉRY, dans *Littérature*, lorsqu'il commente le vers de BAUDELAIRE : « La servante au grand cœur... » (« Ce vers est *venu* à Baudelaire... Et Baudelaire a continué. Il a enterré la cuisinière dans une pelouse, ce qui est contre la coutume, mais selon la rime, etc »).

accorder une grande importance (par sa dimension, le soin de son détail) à l'objet Rouen n'est en fait qu'une sorte de fond destiné à recevoir les bijoux de quelques
100 métaphores rares, l'excipient neutre, prosaïque, qui enrobe la précieuse substance symbolique, comme si, dans Rouen, importaient seules les figures de rhétorique auxquelles la vue de la ville se prête, comme si Rouen n'était notable que par ses substitutions (les mâts comme une forêt d'aiguilles, les îles comme de grands poissons noirs arrêtés, les nuages comme des flots aériens qui se brisent
105 en silence contre une falaise) ; on y voit enfin que toute la description est construite en vue d'apparenter Rouen à une peinture : c'est une scène peinte que le langage prend en charge (« Ainsi, vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture ») ; l'écrivain accomplit ici la définition que Platon donne de l'artiste, qui est un faiseur au troisième degré, puisqu'il imite ce qui est
110 déjà la simulation d'une essence⁹. De la sorte, bien que la description de Rouen soit parfaitement « impertinente » par rapport à la structure narrative de Madame Bovary (on ne peut la rattacher à aucune séquence fonctionnelle ni à aucun signifié caractériel, atmosphérique ou sapientiel), elle n'est nullement scandaleuse, elle se trouve justifiée, sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature : son « sens » existe, il dépend de la conformité, non au modèle, mais aux
115 règles culturelles de la représentation.

Toutefois, la fin esthétique de la description flaubertienne est toute mêlée d'impératifs « réalistes », comme si l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le
120 décrire, ou — dans le cas des descriptions réduites à un mot — de le dénoter : les contraintes esthétiques se pénètrent ici — du moins à titre d'alibi — de contraintes référentielles : il est probable que si l'on arrivait à Rouen en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la côte qui conduit à la ville, ne serait pas « objectivement » différente du panorama que décrit Flaubert. Ce mélange — ce chassé-croisé — de contraintes a un double avantage : d'une part la fonction esthétique, en donnant un sens « au morceau », arrête ce que l'on pourrait appeler le vertige de la notation ; car, dès lors que le discours ne serait plus guidé et limité par les impératifs structuraux de l'anecdote (fonctions et indices), plus rien ne pourrait indiquer pourquoi arrêter les détails de la description ici et non là : si elle
130 n'était pas soumise à un choix esthétique ou rhétorique, toute « vue » serait inépuisable par le discours : il y aurait toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter ; et d'autre part, en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmagorique (précaution que l'on croyait nécessaire à l'« objectivité » de la relation) ; la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de « mettre les choses sous les yeux de l'auditeur », non point d'une façon neutre, constatative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir (cela faisait partie du discours vivement éclairé, aux cernes colorés : l'*illustis oratio*) ; en renonçant déclarativement aux contraintes du code rhétorique, le réalisme doit chercher une nouvelle raison de décrire.

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le « réel concret » (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). La « représentation » pure
145 et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible ; il suffit de rappeler que dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au « concret » (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier — et réciproquement. La résistance du « réel » (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure, est

⁹ PLATON, *République*, X, 599.

très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible ; mais ce même
155 « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter et « ce qui s'est réellement passé » : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote « ce qui a eu lieu » : le « réel concret » devient la justification suffisante du dire. L'histoire (le discours historique : *historia rerum gestarum*) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les inters-
160 tices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire « objective » à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le « réel » : la photographie (témoin brut de « ce qui a été là »), le reportage, les expositions d'objets anciens (le succès du show Toutankhamon le montre assez), le tourisme des monuments et des lieux historiques. Tout cela dit que le « réel » est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'avoir-été-là des choses est un principe suffisant de la pa-
170 role.

Dès l'Antiquité, le « réel » était du côté de l'Histoire ; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit (de l'imitation ou « poésie »). Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable ; d'abord parce que le vrai-
175 semblable n'est jamais que de l'opposable : il est entièrement assujéti à l'opinion (du public) ; Nicole disait : « Il ne faut regarder les choses comme elles sont en elles-mêmes, ni telles que les sait celui qui parle ou qui écrit, mais par rapport seulement à ce qu'en savent ceux qui lisent ou qui entendent¹⁰ » ; ensuite parce qu'il est général, non particulier, ce qu'est l'Histoire, pensait-on (d'où la propen-
180 sion, dans les textes classiques, à fonctionnaliser tous les détails, à produire des structures fortes et à ne laisser, semble-t-il, aucune notation sous la seule caution du « réel » ; enfin parce que, dans le vraisemblable, le contraire n'est jamais impossible, puisque la notation y repose sur une opinion majoritaire, mais non pas absolue. Le grand mot qui est sous-entendu au seuil de tout discours classique
185 (soumis au vraisemblable ancien), c'est : Esto (Soit, Admettons...). La notation « réelle », parcellaire, interstitielle, pourrait-on dire, dont on soulève ici le cas, renonce à cette introduction implicite, et c'est débarrassée de toute arrière-pensée postulative qu'elle prend place dans le tissu structural. Par là même, il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne ; mais par là même aussi, un
190 nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme (entendons par là tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent).

Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la struc-
195 ture narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails » et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle¹¹. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de
200 signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors

¹⁰ Cité par R. BRAY, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963, p. 208.

¹¹ Illusion clairement illustrée par le programme que THIERS assignait à l'historien ; « Être simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien de plus qu'elles, n'être rien que par elles, comme elles, autant qu'elles » (cité par C. JULLIAN, *Historiens Français du XIX^e siècle*, Hachette, sd, p. LXIII).

205 signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

Ce nouveau vraisemblable est très différent de l'ancien, car il n'est ni le respect
210 des « lois du genre », ni même leur masque, mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression. La désintégration du signe — qui semble bien être la grande affaire de la modernité — est certes présente dans l'entreprise réaliste, mais d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une pléni-
215 tude référentielle, alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la « représentation ».