

Introduction

La violence symbolique existe dans l'échange linguistique courant, ainsi que le montre l'impact quasi physique du juron ou de l'insulte¹. Il est également avéré que le discours politique articule de la violence². Qu'en est-il des rapports entre littérature et violence ? La rencontre entre un grand texte et son lectorat n'est-elle pas elle-même placée sous le signe de la violence, violence positive de la rencontre esthétique ? C'est cette hypothèse d'une relation particulière de la littérature à la violence que le présent ouvrage entend explorer en se mettant à l'écoute de tout un pan de la littérature anglo-saxonne, de William Shakespeare à Don De Lillo, en passant par Charles Robert Maturin, George Eliot, Stephen Crane, Herman Melville, Henry James, Walt Whitman, Nathaniel West, et Seamus Heaney. L'opposition entre le discours de ces œuvres sur la violence comme indicible et le retour de cette violence dans le discours littéraire lui-même conduit à avancer l'hypothèse de l'existence d'un certain nombre de stratégies pour évoquer la violence malgré tout. De la figure présente dans le texte au figural comme événement du texte nous suivrons pas à pas ces différentes façons de dire l'indicible suivant quatre angles d'approches complémentaires : la violence rapportée à l'autre, la violence du texte,

¹ Au sujet de la violence symbolique de l'insulte ou du juron, par exemple, voir Mickhail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

² Jean-Pierre Faye, *Introduction aux langages totalitaires*, Paris, Hermann, 2003.

la scène de la violence, et la violence dans son rapport au politique.

Le discours littéraire tend à assigner la violence à l'irreprésentable, déplorant la nécessaire domestication du réel par le langage. Ainsi, la violence est extériorisée, désignée comme un autre irréductible car inacceptable. Et pourtant, il est indéniable que de la violence se joue au plus intime du fonctionnement du texte littéraire. La représentation mimétique qui propose un simulacre de la scène violente n'est que rarement l'option choisie pour rendre compte de l'irreprésentable. Sont préférées des stratégies d'indirection afin de mieux évoquer l'inacceptable *in absentia*. Cet ouvrage entend poser la question de la nature et de l'efficace de ces stratégies, ainsi que des rapports qu'elles entretiennent avec la poétique de l'œuvre dans laquelle elles s'intègrent. Le détour par le mythe ou par la figure de rhétorique, la mise à distance du réel ainsi que la création de mondes alternatifs, l'excès du dire sur le dit tout autant que le manque à dire sont quelques-uns des moyens employés pour dire quand même, entre les lignes. L'indirection est ainsi une des voies majeures empruntées pour aborder aux rivages de l'indicible, en permettant au texte d'évoquer et de convoquer la violence de manière non descriptive, par un jeu d'effets violents. Cette indirection a le mérite d'éviter l'anesthésie du lecteur confronté de manière trop brutale à la description minutieuse de l'horreur. L'évocation par le détour possède un pouvoir de suggestion qui rend l'impact sur le lecteur supérieur à celui d'une description réaliste. Pourtant, alors même que le dit se tient en retrait du dire, la violence fait irruption sur le devant de la scène du texte, parfois de manière littérale lorsque le texte relève du filmique ou du théâtral. C'est que le pouvoir de suggestion du texte lacunaire fait appel à la participation active du lecteur pour expliciter ce qui n'est dit qu'à demi, entre les lignes. L'analyse de ce dire marginal et de ses stratégies permet de jeter un pont entre

la violence représentée et la violence représentante, pont dont la clé de voûte est la notion de figure.

L'évolution du sens du terme de figure au fil de l'histoire en fait un outil privilégié pour aborder la violence dans le texte et du texte, violence représentée et violence représentante. Du latin « *figura* », la figure est à l'origine une « forme plastique extérieure »³. Or, si son origine sémantique est la sculpture et le modelage, elle en vient rapidement à être associée aux notions d'« imitation, de copie et de simulacre »⁴ puis de manière⁵, pour désigner enfin la matérialité du langage, jusqu'à inclure les tropes de la rhétorique. La figure est donc en même temps l'incarnation et le concept, l'enveloppe et le contenu, puisqu'elle est à la fois un modelage, une mise en forme, une corporalité qui renvoie à sa cause de manière indicelle⁶, et une réalité linguistique. Au croisement du domaine de l'art, du corps et du langage, la figure permet de penser l'ouverture du texte au monde puisqu'elle se trouve à la jonction entre matière et idée. La figure apparaît en effet comme ce qui, dans le texte, manifeste son vis-à-vis. Elle est dans le discours un effet de sensible⁷ dans la mesure où le langage fait geste vers un monde possible, le monde qu'il construit. Ce geste correspond au

³ Philippe Dubois, « La question des Figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Eric Auerbach » in *Figure, figural*, François Aubral et Dominique Château eds, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 12.

⁴ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ J'emploie ici la notion d'indice au sens peircien de « *representamen* qui renvoie à son objet parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part », Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 158.

⁷ Jean-François Lyotard, dans *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 13-14 place cet effet de sensible du côté du voir. Nous tenterons d'élargir ce champ à ce que Deleuze appelle la « logique de la sensation » (*Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996).

pouvoir de désignation du texte qui va de pair avec l'intentionnalité qu'il dirige vers le monde. Ainsi, la figure fait sortir le linguistique de ses propres limites, en lui permettant de faire geste vers la violence désignée⁸ qu'elle extériorise comme son autre. C'est en ce pouvoir de désignation que réside le bougé du texte, son « énergétique »⁹, son ouverture au désir de l'autre.

L'autre du texte

Ainsi que le montre François Fonteneau, c'est bien précisément de l'autre dont il est question dans la violence, même lorsque cette dernière est dirigée par le sujet contre lui-même. Pour l'écrivain tout comme pour le psychanalyste, la violence est tout à la fois dans le signifiant et dans le silence, dans la parole forcée qui traverse le Président Shreber et qui l'empêche d'être jamais dans le silence et le repos¹⁰, aussi bien que dans le silence qui engouffre Bartleby le Scribe et le voue à la mort¹¹, lorsqu'il se trouve confronté à l'absence de l'autre pour soutenir son maigre désir de rien¹². Si figures de la violence il y a, elles ne sauraient être abordées qu'au un-par-un, dans le discours du sujet pendant la cure psychanalytique ou dans la spécifici-

⁸ C'est précisément ce geste qui rend le langage « consubstantiel à l'espace du chiasme qu'il avait charge de dire », pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard dans *Discours, Figures*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 11. En d'autres termes, c'est lui qui permet au texte d'évoquer la violence et de la convoquer, sans passer par la représentation mimétique.

⁹ L'expression est de Jean-François Lyotard, *op. cit.*

¹⁰ Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954.

¹¹ Herman Melville, *Billy Budd, Sailor and other Stories*, London, Penguin, 1985.

¹² L'expression de ce désir ne peut d'ailleurs se faire que sous la forme négative de : « I would prefer not to ».

té poétique d'une œuvre artistique singulière. La tâche du psychanalyste tout comme du critique littéraire consiste alors à faire émerger les stratégies langagières d'expression de l'angoisse, de la haine ou de la frustration, pour en pointer la capacité à dire l'indicible, entre les lignes.

Cette capacité que possède la figure à dire malgré tout, à « mi-dire » la violence, comme le formulait Jacques Lacan¹³, permet de véhiculer un savoir sur le sujet de l'inconscient, ainsi que le montre Sophie Marret dans son analyse de la nouvelle de Henry James « The Turn of the Screw ». Sophie Marret souligne le fait que ce savoir, qui est lié au vacillement de la croyance dans un grand Autre de la garantie¹⁴, témoigne de la résistance du Réel à la symbolisation, en contradiction avec le discours rationnaliste et positiviste de la science moderne émergente qui constitue l'arrière-plan scientifique et culturel du texte. C'est en particulier au niveau du dire, par le truchement du flottement de la source d'énonciation dans le texte, qu'est gommée la garantie offerte traditionnellement au lecteur d'histoires de fantômes, de pouvoir mettre un nom sur l'horreur qui conclut le texte.

Si la violence est à chercher entre les lignes du côté d'un « mi-dire », que faire alors des stratégies textuelles qui se situent apparemment du côté de l'excès, comme la répétition ou la parole directement agressive ? Cette question sous-tend l'analyse des romans de George Eliot conduite par Neil Hertz. Dans *Felix Holt* en particulier, Neil Hertz montre que la répétition comme figure de style aisément repérable dans le texte est plus symptomatique que dénotative. Loin d'épuiser le dire, elle fait signe au contraire vers l'importance du reste dans un roman qui en

¹³ « L'Étourdit » in *Scilicet* n° 4, revue du Champ freudien, Paris, Seuil, 1973, p. 10.

¹⁴ Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 806.

dit trop pour ne rien cacher. Les « remnants », « remains » ou « remainders » qui nourrissent la thématique des romans d'Eliot se retrouvent en effet structurellement comme l'envers coupable d'une violence diffuse. La présence d'un reste irréductible à la logique de la mise en langage indique que violence et langage ne sont pas étrangers, que l'excès de langage représenté par la répétition est le symptôme d'une violence bien réelle. Ainsi, le texte devient le lieu même où se joue la violence, qu'il intériorise structurellement et linguistiquement. L'hypothèse avancée est que c'est ce processus d'intériorisation qui est à l'œuvre dans le travail du figural. Mode de présence de la violence au texte d'ordre immédiat et non mimétique, le figural est la violence intériorisée par le littéraire, la violence non plus dans le texte mais du texte.

La violence de la représentation

Le passage de la violence comme autre du langage à la violence inhérente au langage est le point de départ de la réflexion développée dans la seconde section intitulée « la violence du texte », qui s'interroge sur la « logique de la sensation »¹⁵ mise en œuvre par le figural dans le texte aux prises avec la violence.

Dans son analyse de *Mao II* de Don De Lillo, Florian Treguer met en exergue un type d'écriture qui situe résolument la violence du côté du discours. Le roman de De Lillo montre que la violence est ce que les mots auraient perdu et ce que l'écrivain tenterait de retrouver, dans sa rivalité avec le terroriste pour la mainmise sur la conscience collective. Dans *Mao II*, l'économie générale de la représentation vise à réactiver cette force performative du langage pour rendre présent ce qui est soustrait au sens,

¹⁵ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996.

l'otage. Mais pour que le langage ne redouble pas la violence de la soustraction de l'otage au monde, il doit se plier à un exercice périlleux de frayage liminal, au bord du vide, en rendant présente l'absence même, en restaurant le visage absent par visualisation. Selon Florian Treguer, De Lillo retrouve une force d'expression originaire, qui fait affleurer le visage absent à l'écriture, pour convoquer le monde par le biais du langage.

Faire voir l'absence et par là-même, convoquer un monde, telle est bien la tâche de la métaphore dont la capacité à nous faire « voir comme » ouvre le texte pour le tourner vers son dehors. Selon Marie-Odile Salati, dans *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane, la métaphore est ce point d'orgue poétique, ce *punctum* qui saisit le lecteur, le poigne et l'empoigne. En effet, la métaphore, en introduisant le visuel dans le linguistique, crée l'événement dans la représentation dans la mesure où elle permet une véritable mise en présence, pour le lecteur, de l'horreur de la guerre. Marie-Odile Salati montre que la métaphore s'attache dans ce texte de Crane à présenter la guerre dans toute son absurdité, en la traitant systématiquement sur le mode du grotesque. La métaphore se constitue en catalyseur de l'horreur par sa capacité à faire converger le comique, l'absurde et l'abject. Défamiliarisée, la représentation de la guerre sous ce jour inhabituel permet à l'écrivain d'en faire voler en éclat les représentations traditionnellement héroïques. Ainsi, la métaphore défamiliarisante se constitue en pivot d'une vigoureuse dénonciation des combats. Elle fonctionne comme une véritable arme linguistique dont le rôle est de provoquer une prise de conscience politique par son violent impact sur l'imaginaire du lecteur. Interpelé, le lecteur n'a pas d'autre possibilité que de choisir son camp et de prendre position. Il perçoit ainsi la force de persuasion du langage en même temps que sa dimension politique. Dès lors, la violence lui apparaît non plus seulement comme un hori-

zon inatteignable pour un langage impuissant mais au contraire comme immanente au linguistique.

Catherine Lanone nous montre que c'est ce même processus d'intériorisation de la violence qui est à l'œuvre dans *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturin dont la structure textuelle indique que la violence et le Mal n'ont pas d'origine métaphysique mais sont bel et bien enracinés dans l'humain. Le mécanisme du passage de la violence représentée à la violence représentante analysé ici indique que, dans ce roman gothique, la véritable violence ne se joue pas dans les clichés du sensationnel mais se niche dans la structure d'un texte dont la forme éclatée et démembrée renvoie de manière iconique à l'objet violent qu'elle mime. Selon Catherine Lanone, c'est le texte tout entier qui se met à figurer la violence, à lui donner une forme, même si cette dernière est celle de la défiguration. Le texte fait ainsi percevoir au lecteur, par la violence de la sensation liée à cette défiguration, les ressorts pervers de l'âme humaine tout autant que la violence du langage lui-même dans sa capacité à remettre constamment en question les règles de la langue.

De la figuration de l'absence en passant par la figure rhétorique pour en arriver au texte-icône défiguré, la violence est intériorisée par le langage comme le chemin liminal que le littéraire doit se frayer pour créer le nouveau, pour accueillir l'événement. Effet de forme qui se tient là où la forme se défait, le figural est ce devenir-autre d'une langue que le littéraire fait bégayer, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze¹⁶. En ouvrant le texte à la déliaison sensible et linguistique, le figural introduit la violence au cœur du langage. En réactivant la matérialité de la langue, il ouvre le linguistique au sensible et jette un pont entre le monde et les mots. Il est donc tout naturel qu'il soit perçu par le lecteur comme point d'impact tex-

¹⁶ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 124.

tuel privilégié, comme lieu de la plus haute violence du texte.

Ouverture au sensible, le figural ne se limite pas à l'accueil de l'image dans le texte, ainsi que le montre Éric Athenot à partir des poèmes de Walt Whitman. Eric Athenot nous rappelle que le figural comme ouverture du texte à l'autre peut également relever de l'aural. Dans *Leaves of Grass*, c'est la musique qui fait violence au sujet et qui est responsable de l'épopée tragique du moi whitmanien. Elle est en effet perçue comme violente dans la passivité qu'elle induit chez celui qui l'écoute, sidéré. Si chez Whitman la vue est célébrée comme moyen de maîtrise du monde, la musique apparaît comme non maîtrisable, porteuse de la menace de déstabilisation du moi et du poème. La musique, comme « force dionysiaque » pouvant apporter réponse au désir d'immédiateté et d'ouverture au monde, mais aussi comme risque de déstabilisation, est ainsi perçue de manière ambivalente, tour à tour recherchée et promise à un destin tragique. L'épopée du moi whitmanien confronté à ce nœud gordien s'offre au lecteur comme miroir de sa propre destinée. Ainsi, c'est au lecteur qu'en définitive le texte s'ouvre par l'invitation qu'il lui fait à s'impliquer dans l'élaboration du poème et à se laisser transporter par la musique du vers.

La violence en représentation

Lieu privilégié de transport du sens, le figural fait du texte un espace énergétique où la violence est portée sur le devant de la scène par la logique de la sensation. La troisième section de ce livre intitulée « la scène de la violence » se penche tout particulièrement sur ce qui se joue dans la dimension d'ostentation et de monstration de la violence par le texte non seulement littéraire, mais aussi filmique et théâtral.

Dans *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West, la violence passe du représenté au représentant pour traduire l'insécurité sociale liée à la Grande Dépression des années 30 et le doute épistémologique qui caractérise l'épistémé moderniste. C'est le caractère ostentatoire de la violence, sa dramatisation par son omniprésence même, qui la désignent comme la dominante culturelle du modernisme américain. William Dow nous montre comment dans le roman de West l'envahissement de l'espace du roman par le théâtral et le factice traduit cette violence omniprésente. En peignant le quotidien sur le mode de l'excès, en orchestrant le banal pour en faire surgir la violence à l'endroit où on l'attend le moins, en faisant de la violence un cauchemar permanent, West fait parler la violence inhérente au monde, seul moyen selon lui de renouer le lien entre les mots et les choses. Mais en soulignant sa dimension culturelle et sociale, il permet également au lecteur de se situer par rapport à elle.

Selon Andrea Grunert, le film d'Alan Clarke, intitulé *Made in Britain*, redouble la violence représentée par une violence de la représentation grâce à une mise en œuvre de procédés proprement filmiques qui dramatisent les scènes de violence jalonnant le parcours du jeune protagoniste. Andrea Grunert souligne le fait que visuel et aural se conjuguent dans *Made in Britain* pour évoquer la fracture sociale de l'Angleterre thatchérienne et ses violentes conséquences sociétales. Le jeu des acteurs, leur apparence même, produit un discours sur une violence omniprésente. La circularité de la structure temporelle du film interdit toute sortie de la scène resserrée de manière claustrophobique autour de la répétition d'épisodes violents. La fermeture des angles de la prise de vue achève de démontrer l'absence d'espoir de rédemption sociale. Le flottement de la source d'énonciation lié à l'ambiguïté de la représentation du jeune protagoniste raciste, tour à tour violent et objet de violence, conduit le spectateur à tirer lui-même les conclusions de la violence qui est montrée

dans le film. Le réalisateur lui tend une image extrêmement violente de la société dont il fait partie, le laissant libre de prendre ou non la décision de transformer cet appareil esthétique en engagement politique.

C'est le mythe qui, dans les tragédies de William Shakespeare, permet d'effectuer le parcours entre la vision innommable et l'ostentation de la violence. Selon Charlotte Coffin, si dans *Macbeth* et *King Lear* le mythe est utilisé par le dramaturge pour marquer une tentative de mettre en mots une image insoutenable, afin de communiquer l'effroi produit par la vision, dans *Titus Andronicus*, en revanche, le mythe vient appuyer et redoubler le geste d'ostentation de la violence, en se conjuguant au trope pour communiquer l'effroi. Trouver un langage pour dire l'horreur malgré tout, telle est la tâche du mythe qui tour à tour tente d'apprivoiser l'horreur par l'image et le langage, et fait signe vers une violence plus grande encore, silencieuse cette fois, violence de l'image exhibée, au-delà du langage. Charlotte Coffin nous montre que ce sont les rapports privilégiés que le mythe entretient avec l'image qui en font un vecteur essentiel du passage de la violence dans le langage. La spécificité de l'articulation entre imaginaire et symbolique que le mythe propose élève le langage à la théâtralité. Ostentatoire dans son rapport privilégié avec l'image, le mythe fait du langage un geste de monstration. Au-delà du figural, aux confins du langage, l'image muette de la violence fait toute l'efficacité de sa théâtralisation. Ainsi dans *Titus Andronicus*, Lavinia mutilée et violée, devenue icône du martyr au féminin, reste le point fort d'une pièce qui abonde pourtant en horreurs de toutes sortes. La supériorité du théâtre est de pouvoir exhiber physiquement ce silence, ou plutôt ce « silencement » par la violence¹⁷, silence assourdissant qui passe outre les mots pour déboucher directement sur l'ostentation. La monstration de la violence muette passe par le discours du mythe

¹⁷ Eni Orlandi, *Les Formes du silence, dans le mouvement du sens*, Paris, éditions des Cendres, 1996.

qui tente de la relever et de panser les blessures. La parole mythique, tout comme la parole figurale, agit alors comme un *pharmakon*¹⁸, comme une monstration de la violence par son évocation même qui tentait de la réduire. En cela, la fonction du mythe rejoint celle du figural, dans sa tentative de résoudre la violence en en véhiculant la lourde charge de manière symbolique.

Violence de l'événement

Pour sa part, le poème véhicule la violence d'une manière particulière. Pour Cornelius Crowley, s'il est indéniable que les poèmes de Seamus Heaney ont à porter le lourd fardeau de la violence de la situation politique en Irlande, cette violence de la guerre civile n'est jamais évoquée de manière directe mais résonne derrière les images de la vie quotidienne que le poète convoque. Dans « Two Lorries », la poésie se donne pour rôle de transporter en fraude la charge des victimes anonymes des bombes déposées, au hasard, dans les camions de civils. Si le poème d'Heaney peut relever cette violence, c'est par l'évocation, en parallèle, d'une scène familière, celle de la mère du poète que vient tenter de séduire le livreur de charbon. Dans ce poème, la métaphore se voit assigner la fonction de transport du sens d'une réalité impossible à dire, dont l'évocation oblique permet en partie de panser les blessures laissées ouvertes par une situation politique inextricable. Dès lors, chez Heaney, l'interrogation sur la figure dans ses rapports à la violence est immédiatement politique, puisqu'elle amène à se poser la question du pouvoir du poème à apaiser les conflits externes et internes, les blessures ouvertes et symboliques, par la capacité de son langage poétique à relever la violence. Selon Cor-

¹⁸ Ce jeu portant sur les différents sens du terme est proposé par Jacques Derrida dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 87.

nelius Crowley, cette interrogation débouche sur le constat que le langage ne peut tout accueillir en son sein, qu'il crée toujours un reste ne serait-ce que dans les exclusions communautaires qu'il engendre. Dès lors, dans son aspect inconsolable et inconsolé, le poème conserve une dimension de violence. C'est le langage lui-même qui rejoue la violence de l'exclusion communautaire, alors même qu'il semble en promettre la résolution. Ainsi les actes terroristes, en tant qu'événements, en tant que coupures radicales du flot du quotidien, se trouvent évoqués et même rejoués de manière déplacée par le poème devenu tout entier figure de la violence.

Les poèmes de Seamus Heaney montrent qu'il existe une violence représentante tout autant qu'une violence représentée, et que les figures de la violence dans le texte ne vont pas sans une violence de la figuralité. Or, si le poème peut rendre compte jusqu'à un certain point de la violence de l'événement politique, comment rendre compte de l'événement du poème lui-même ?

C'est à cette question que Jean-Jacques Lecercle nous renvoie lorsqu'il nous rappelle qu'il convient de distinguer entre les événements dont le texte tente de rendre compte et ceux qu'il actualise dans sa qualité de grand texte. Cette distinction peut être opérée à partir des deux versants de la théorie de l'événement issue de la philosophie contemporaine, le versant deleuzien et le versant représenté par Alain Badiou. Si « l'événement-Badiou » est rare au sens où il représente une coupure radicale, un changement de sens que rien ne laissait prévoir et qui ne se laisse nommer qu'*a posteriori*, en revanche « l'événement-Deleuze » est présent à chaque fois que nous sommes convoqués à faire sens d'une proposition linguistique ou d'une situation. Il est toujours virtuellement à l'œuvre, en attente d'être actualisé. Aussi est-il particulièrement apte à rendre compte des processus qui entrent dans la rencontre entre un grand texte et son lectorat, puisqu'il est de l'ordre de l'avènement à l'être, de l'avènement de l'être. Ainsi, Jean-

Jacques Lecercle montre que dans la nouvelle de Virginia Woolf intitulée « The Mark on the Wall », l'événement du texte passe par l'ambiguïté sémantique de la tache sur le mur, escargot ou clou, qui apparaît comme un pivot pour le déploiement du flux de conscience, mode d'être du sujet littéraire propre au modernisme. L'« événement-Deleuze » marque la littérarité de tout grand texte, sa capacité à produire des sens nouveaux dans son actualisation par la lecture. Cette littérarité ne va pas sans une certaine violence, la douce violence, cette fois, de l'ouverture du lecteur au nouveau. La configuration événementielle littéraire se rapporte ainsi à un ensemble de virtualités sémantiques que le lecteur actualise par son parcours. Ces virtualités sémantiques sont des lieux de tension où le lecteur est appelé à intervenir, pour reconduire le discours au monde. Si l'événementialité ordinaire du langage consiste en l'extériorisation des signes, en la réactivation de leur matérialité, il existe donc une événementialité propre au littéraire qui consiste à faire jouer la violence du langage pour opérer un « forçage » du linguistique vers le monde, le rythme, et la vie même.