



HAL
open science

**Une réappropriation de l'imaginaire social par le roman.
La crise de la culture à la lumière de Broch, Musil,
Joyce et Proust.**

Baptiste Arrestier

► **To cite this version:**

Baptiste Arrestier. Une réappropriation de l'imaginaire social par le roman. La crise de la culture à la lumière de Broch, Musil, Joyce et Proust.. Sociologie. Université Paris Cité, 2021. Français. NNT : 2021UNIP7101 . tel-03693427

HAL Id: tel-03693427

<https://theses.hal.science/tel-03693427>

Submitted on 10 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Paris

École doctorale 624 - Sciences des sociétés

Laboratoire de Changement Social et Politique

UNE RÉAPPROPRIATION DE L'IMAGINAIRE SOCIAL PAR LE ROMAN

*La crise de la culture à la lumière de
Broch, Musil, Joyce et Proust*

Par Baptiste Arrestier

Thèse de doctorat de sociologie

Dirigée par Anne Kupiec

Présentée et soutenue publiquement le 17 juin 2021

Devant un jury composé de :

- LÉVY Clara, Professeure des universités, LabToP-Cresppa, Université Paris 8, (rapporteure)
- TACUSSEL Patrick, Professeur des universités, IRSA-CRI, Université Montpellier 3, (rapporteur)
- ROYER Clara, MCU - HDR, EUR'ORBEM, Sorbonne université, (examinatrice)
- CINGOLANI Patrick, Professeur des universités, LCSP, Université de Paris, (président)
- KUPIEC Anne, Professeure des universités, LCSP, Université de Paris, (directrice)



Except where otherwise noted, this is work licensed under
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>

Titre : Une réappropriation de l'imaginaire social par le roman. La crise de la culture à la lumière de Broch, Musil, Joyce et Proust.

Résumé : Dans l'entre-deux-guerres, le romancier Hermann Broch conçoit le roman comme une possibilité pour s'extraire de la crise spirituelle dans laquelle il voit sombrer l'Europe. Pour lui, le roman est le dernier lieu d'élaboration d'une pensée spéculative. Cette thèse tente à la fois de comprendre comment cette idée a pu surgir, à ce moment précis de l'histoire et de vérifier si le roman peut effectivement constituer une alternative à la crise de la culture. C'est finalement la singularité du rapport au monde entretenu par le roman, pour se saisir de l'imaginaire social, qui est au cœur de l'interrogation. Ceci suppose, dans un premier temps, de définir la crise de la culture. Elle se manifeste sous la forme d'un doute quant aux significations imaginaires sociales, sur lesquelles se fonde l'institution de la société. C'est notamment la mise au jour, par la Théorie critique, de la relation existant entre les Lumières, supposées émanciper l'humanité, et la domination, qui provoque l'effondrement de l'imaginaire social européen. Dès lors, se pose la question d'une ambivalence structurelle de la culture occidentale. Les significations imaginaires sociales qui en sont issues, sont-elles condamnées, à irrémédiablement sombrer dans la domination ? Ou, comme le laisse entendre Hermann Broch, le roman fait-il subir aux significations imaginaires sociales, un traitement particulier, les soustrayant aux logiques de domination ? Dans un deuxième temps, des romans contemporains de Hermann Broch, appartenant au cadre commun de la culture européenne, sont confrontés à des thématiques sociologiques attachées à la modernité, pour vérifier cette hypothèse. *L'Ulysse* de James Joyce, *La Recherche* de Marcel Proust, *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, et *Les Somnambules* de Hermann Broch, sont mis en regard du désenchantement du monde (Max Weber), de l'accélération (Hartmut Rosa) et la rationalité technique (École de Francfort). Chacun de ces thèmes, peut être reconsidéré, à la lumière des œuvres du corpus. Si ceci va dans le sens d'un rapport singulier du roman aux significations imaginaires sociales, il reste, dans un troisième temps, à identifier sa nature. C'est notamment grâce à des modalités, telles que l'ironie, l'architectonique, ou encore la fiction, que le roman est en mesure de maintenir les significations imaginaires sociales dans une tension problématique. Cet état indéfini, manifeste la dimension conflictuelle inhérente aux significations imaginaires sociales, excluant leur retournement dans la domination. La spécificité du roman, réside finalement dans sa faculté à mettre en question l'imaginaire social, sans pour autant le déterminer. Ceci le rallie au projet d'autonomie, défini par Cornelius Castoriadis.

Mots clés : Théorie critique – École de Francfort – Roman – Significations imaginaires sociales – Sociologie critique – Sociologie de l'art – entre-deux-guerres – Modernité – Culture – Crise de la culture – Crise du sens – Sociologie de la culture – Imaginaire social – Théorie du roman – Modernisme – Roman européen – Hermann Broch – James Joyce – Marcel Proust – Robert Musil

Title : A reappropriation of the social imagination by the novel. The culture crisis in the light of Broch, Musil, Joyce and Proust.

Abstract : During the interwar period, the novelist Hermann Broch saw the novel as a way out of the spiritual crisis into which Europe was falling. For him, the novel was the last place for the development of speculative thinking. This thesis aims to understand how this idea arose, at this precise moment in history, and to verify whether the novel can effectively form an alternative to the crisis of culture. Ultimately, it is the novel's specific relation to the world, in order to apprehend social imagination, which is at the heart of this work. This first represents defining the culture crisis. It appears as a doubt concerning social meanings, on which the institution of society is based. It is, especially, the revelation, through Critical theory, of the relation between the Enlightenment, intended to emancipate humanity, and the domination that causes the collapse of the European social imagination. Thenceforth appears the question of a structural ambivalence of Western culture. Are social meanings irremediably condemned to descend into domination ? Or, as Hermann Broch suggests, does the novel handle social meanings in a special way that keeps them away from domination ? Second, some novels, contemporaneous to Hermann Broch and belonging to the common European culture, confront sociological topics related to modernity, so as to verify this hypothesis. *Ulysses* by James Joyce, *In Search of lost times* by Marcel Proust, *The Man without qualities* by Robert Musil and *The Sleepwalkers* by Hermann Broch, face disenchantment (Max Weber), acceleration (Hartmut Rosa) and technical rationality (Frankfurt School). Each of these themes can be reconsidered in the light of the novels from the corpus. If this goes in the direction of a singular relationship of the novel with social meanings, the third stage is to identify its nature. It is thanks to constructions such as irony, architectonics or fiction, that the novel is able to maintain social meanings in a problematic tension. This indefinite state reveals the conflictual dimension inherent in social meanings, excluding their reversal into domination. The specificity of the novel lies in its ability to question the social imagination without determining it. This links it to the autonomy project, defined by Cornelius Castoriadis.

Keywords : Critical theory – Frankfurt School – Novel – Social meanings – Critical sociology – Sociology of art – Interwar period – Modernity – Culture – Culture crisis – Meaning crisis – Sociology of culture – Social imagination – Novel theory – Modernism – European novel – Hermann Broch – James Joyce – Marcel Proust – Robert Musil

Remerciements

Je tiens, en premier lieu, à remercier ma directrice, Madame Anne Kupiec, Professeure à l'université de Paris, qui m'a encadré tout au long de la thèse. Elle a su me guider dans mes recherches et orienter mes choix théoriques. Qu'elle soit aussi remerciée pour ses précieuses et exigeantes relectures. Elle m'a appris la nuance et la rigueur nécessaire à la réalisation d'un travail académique.

Je remercie Madame Martine Leibovici, Maître de conférence émérite à l'université de Paris, pour avoir accompagné mes premiers pas dans la recherche et m'avoir indiqué les voies à suivre. Je la remercie encore d'avoir accepté de continuer à être présente, à travers les comités de suivi individuel, qui furent toujours l'occasion d'éclairantes discussions sur les articulations de la thèse.

J'exprime ma gratitude à Monsieur Bruno Péquignot, Professeur émérite à l'université Paris III – Sorbonne Nouvelle, qui s'est rendu disponible pour assister à mes comités de suivi individuel et m'a offert un appréciable regard extérieur, ainsi que de pertinents conseils.

Merci encore, au très regretté Monsieur Etienne Tassin, Professeur à l'université Paris VII – Diderot, qui fut un enseignant inspirant, et qui prit le temps de m'orienter au moment où je décidais de m'inscrire en doctorat.

Merci au Laboratoire de Changement Social et Politique, et à tous ses membres, pour m'avoir accueilli pendant ces années d'études. Les journées doctorales et les discussions qui s'en suivirent, avec Aurore Mréjen et les autres, furent l'occasion de préciser la construction de mon objet.

Je voudrais encore remercier Clara Lévy, Professeure à l'université Paris 8, Patrick Tacussel, Professeur à l'université Montpellier 3, Clara Royer, Maître de conférences HDR à Sorbonne université, ainsi que Patrick Cingolani, Professeur à Université de Paris, pour avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse. Je leur en suis reconnaissant.

J'adresse tous mes remerciements à Lakis Proguidis, et à L'Atelier du roman, pour avoir accueilli ma collaboration au sein de la revue avec beaucoup de naturel et une sincère bienveillance. Merci encore pour avoir partagé son érudition et son énergie, mais surtout, pour m'avoir encouragé et cru en moi.

Un grand merci, à tous les autres, amis et famille, qui, de près ou de loin, ont participé à la réalisation de ce travail. En tout premier lieu, à ma mère, qui m'a apporté son soutien sans faille, à su faire face à mes doutes et à eu la patience de me relire. À Louison, pour sa présence constante et affectueuse, son réconfort, ainsi que les heures passées à la mise en page. J'adresse encore mes remerciements à Richard Pike pour avoir relu et corrigé la traduction de mon résumé. À Jean-François, qui nourrit ma curiosité depuis maintenant presque quinze ans. Enfin, je remercie Dominik, pour nos discussions sans fin et son étonnante aptitude à la joie. Merci encore à Manu, Marek, Maro, Aurélien et Martin qui m'ont transmis la légèreté des conversations véritablement profondes. Merci enfin, à mon père, à mes deux sœurs, Manon et Pauline, à mon cousin Louis pour l'appartement, à mes grands-parents, à Jean-Luc, pour avoir partagé au quotidien, mes humeurs inégales.

Table des matières

<u>INTRODUCTION GÉNÉRALE : L'ART ET LA TRANSFORMATION SOCIALE</u>	<u>19</u>
<u>PREMIÈRE PARTIE : Le débat sur la crise de la culture</u>	<u>31</u>
INTRODUCTION À LA PREMIÈRE PARTIE	33
• La crise en tant que discours subjectif des acteurs sociaux	33
• Faut-il abandonner la culture ? Les écueils du déclinisme et de la massification	35
• Qu'est-ce que la crise de la culture ? Entre contradiction historique et dérive rationaliste	39
• D'une crise de la culture au changement d'ère : la postmodernité	43
• La culture et les devenirs de l'humanité	44
<u>CHAPITRE 1 : LA DISLOCATION D'UN MONDE COMMUN</u>	<u>47</u>
1 – La dynamite nietzschéenne : le point de non-retour de l'éclatement des significations imaginaires sociales traditionnelles	48
1-1 – Contre le nihilisme : une première remise en cause des systèmes de valeurs	49
1-2 – Nietzsche et la troisième vague de la modernité	50
1-3 – Le problème politique de la volonté de puissance et la pensée prémoderne de notre tradition occidentale	52
2 – La conférence d'Edmund Husserl : prendre acte de Nietzsche pour fonder une signification commune indéterminée	54
2-1 – Husserl face au nihilisme : le danger de la lassitude et la raison dévoyée	55
2-2 – D'une philosophie de la vie, à un nouvel humanisme : la transition entre Nietzsche et Husserl	56
2-3 – De l'antidote husserlien à la crise rationaliste : une téléologie de l'humanité européenne fondée sur un étonnement infini	57
2-4 – La méthode de la phénoménologie transcendantale : la réflexivité contre l'unilatéralisme	59
3 – L'École de Francfort et la Théorie critique : crise de confiance dans les Lumières et abandon de la question du sens	61
3-1 – L'abandon de la terminologie de crise : la dialectique de la raison comme régime de normalité	62
3-2 – La dualité des Lumières : ensemble de valeurs ou logique dialectique ?	64
3-3 – De l'objet à la chose : la dimension sociale des logiques de domination dans la réification	66
Conclusion : La culture face à la radicalité de la dialectique de la raison	67

CHAPITRE 2 : LES MODALITÉS DE BLOPAGE DE LA QUESTION DES SIGNIFICATIONS IMAGINAIRES SOCIALES : LA CRITIQUE ET SES LIMITES.....71

1 – La technoscience comme idéologie dominante contre l’ouverture de l’imagination.....	72
1-1 – Culture et technologie : des humanités à la science, y a-t-il deux cultures ?.....	73
1-2 – L’impossibilité d’une culture technicienne.....	76
1-3 – Prolongement marcusien de la critique de la technique : l’unidimensionnalité contre le multiple de la culture	79
1-4 – L’épistémologie : l’insertion de la science dans un contexte historique et sociologique	81
1-5 – La séparation de la science et de l’État au risque du relativisme.....	83
2 – La culture de masse : l’industrie du temps mort	86
2-1 – Culture de masse et reproductibilité : entre démocratisation et aliénation	87
2-2 – De la consommation de loisir pour tuer le temps à la culture comme expression d’un choix libre.....	90
2-3 – Les humanités selon Hannah Arendt	93
3 – La postmodernité : la validation dans les sciences sociales du modèle dominant.....	95
3-1 – La postmodernité : la signification condamnée à l’absurde.....	96
3-2 – L’invention pure au centre du lien social ? Les limites de la postmodernité.....	98
3-3 – Une ontologie de l’absurde	100
3-4 – Postmodernité ou le conformisme généralisé ?	101
Conclusion : Retour aux significations imaginaires sociales	103

CHAPITRE 3 : UN MONDE COMMUN – L’IMAGINATION RADICALE ET L’ÉVASION COMME BASE DE RÉAPPROPRIATION DU MONDE105

1 – Le paradigme politique comme mise en tension de la Théorie critique	106
1-1 – La Théorie critique à l’épreuve du paradigme politique	106
1-2 – Critique de Husserl à partir d’Abensour : faire de l’inquiétude notre séjour	109
1-3 – Significations imaginaires sociales et utopie.....	111
2 – La transformation sociale et la création culturelle contre la crise de l’Occident.....	113
2-1 – La crise des significations imaginaires occidentales.....	115
2-2 – Société autonome et société hétéronome.....	118
2-3 – L’art à l’époque du conformisme généralisé.....	120
3 – Le livre sauveur : livre et évasion dans le conformisme généralisé	123
3-1 – Le livre et l’émancipation	124

3-2 – Le livre et l’Autre	126
3-3 – Evasion et significations imaginaires : vers le roman	130
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	133
<u>DEUXIÈME PARTIE : Le roman face à la crise de la culture</u>	<u>135</u>
INTRODUCTION À LA DEUXIÈME PARTIE.....	137
• Les œuvres et le contexte	138
• Trois orientations thématiques	141
<u>CHAPITRE 4 : LE DÉSENCHANTEMENT DU MONDE À L’ÉPREUVE DU ROMAN</u>	<u>145</u>
1 – Une lecture romanesque du désenchantement du monde.....	149
1-1 – L’essai sur la dégradation des valeurs	149
1-2 – L’intrigue de <i>L’Homme sans qualités</i>	152
2 – Le roman et le réenchantement du monde	154
2-1 – Le quotidien comme enchantement infini : la réalité intarissable de James Joyce	155
2-2 – La puissance d’évocation de Marcel Proust et le réenchantement du monde	161
2-3 – Mystique et exaltation comme modalité de réenchantement du monde dans <i>L’Homme sans qualités</i>	163
3 – De l’enchantement comme plongée dans l’irrationnel	165
3-1 – De l’absurdité à l’enchantement : l’exemple de la Cacanie	166
3-2 – L’enchantement de l’élite viennoise dans <i>L’Homme sans qualités</i>	167
3-3 – Le somnambulisme, nouvel avatar de l’enchantement ?.....	169
3-4 – L’univers enchanté du rationalisme : le tribunal et le sanatorium	171
Conclusion : Perspective à la lumière du réalisme magique.....	173
<u>CHAPITRE 5 : LE ROMAN ET LE TEMPS</u>	<u>177</u>
• L’accélération : le temps de la modernité en question	177
• Les grands romans ont-ils toujours leur place dans le monde de l’accélération ? Réflexions sur le temps de lecture	179
• Se réapproprier le temps avec le roman.....	181
1 – Le roman et la décélération : une voie de réappropriation du temps	183
1-1 – La réflexivité du roman : la prise de recul comme décélération	184
1-1-1 – Le cas des <i>Somnambules</i>	185

1-1-2 – Le cas de <i>L'Homme sans qualités</i>	186
1-1-3 – La composition romanesque comme mode de réappropriation du temps	188
1-2 – Le monde au microscope d' <i>Ulysse</i>	189
1-2-1 – Une œuvre en temps réel.....	189
1-2-2 – La myopie de James Joyce	190
1-3 – La mémoire et l'écriture dans le projet proustien.....	192
1-3-1 – Le projet de Marcel Proust	192
1-3-2 – Digressions et souvenirs épiphoniques : la lenteur dans <i>La Recherche</i>	194
1-4 – Le sens retrouvé.....	196
2 – Une décélération aliénante : La distorsion du temps.....	197
2-1 – Décélération et aliénation dans <i>La Montagne magique</i>	198
2-1-1 – La transposition formelle d'une réflexion sur le temps	198
2-1-2 – La décélération comme symptôme d'un mal-être ?	200
2-2 – Décélération et aliénation chez Broch et Musil	203
2-3 – Le paradoxe Joyce/Proust : la fuite de la forme	204
3 – L'Histoire : une forme particulière du temps social	206
3-1 – La place de l'Histoire dans les romans de Broch et de Musil	208
3-1-1 – L'histoire surprend un monde insouciant	209
3-1-2 – Inventer l'histoire ou la question de la morale de l'action	211
3-1-3 – <i>Les Somnambules</i> : la vie saisie par l'Histoire	213
3-1-4 – Un premier régime d'historicité romanesque : un présent éternel rattrapé par les forces de l'Histoire	215
3-2 – L'Histoire dans les premières œuvres de Borges.....	217
3-2-1 – <i>L'Histoire universelle de l'infamie</i> de Borges. Point de départ d'un nouveau régime d'historicité romanesque ?	217
3-2-2 – Un deuxième régime d'historicité romanesque ?	219
Conclusion : Prolongation du régime d'historicité bourgeois	221
<u>CHAPITRE 6 : LE ROMAN FACE AU RATIONALISME</u>	<u>223</u>
1 – Le roman critique de la rationalité technique	227
1-1 – James Joyce et Marcel Proust : le monde à l'échelle de l'être humain	229
1-1-1 – Proust, Joyce et la relativité d'Einstein	230
1-1-2 – Joyce, Proust et l'émancipation de la rationalité technique	231
1-2 – La rationalité technique et la dégradation des valeurs chez Hermann Broch.....	234

1-3 – La rationalité technique entre sens du réel et sens du possible	237
2 – Le roman critique de l'irrationalisme	240
2-1 – L'irrationnel dans <i>L'Homme sans qualités</i>	241
2-1-1 – La musique : suspecte sur le plan politique.....	241
2-1-2 – Clarisse et les fous	243
2-1-3 – L'expérimentation mystique : un autre rapport au monde.....	245
2-2 – Esch sombre dans la folie.....	248
2-2-1 – Esch dans un monde incertain.....	248
2-2-2 – Vers une explication sociologique	249
2-3 – Qui de Naphta ou de Settembrini a raison ?	251
2-3-1 – Deux pôles opposés ?	252
2-3-2 – La dialectique des Lumières	254
3 – Au-delà du rationalisme et de l'irrationalisme : le roman comme mode d'élucidation du monde.....	256
3-1 – L'écriture romanesque comme modalité de résolution de l'intrigue : Proust et Musil.....	258
3-2 – Dialectique de la totalité : une ouverture vers l'ailleurs	260
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	265
<u>TROISIÈME PARTIE : Le roman comme alternative</u>	<u>267</u>
INTRODUCTION À LA TROISIÈME PARTIE	269
<u>CHAPITRE 7 : L'INVENTION D'UN RÉGIME D'ÉLUCIDATION DU MONDE ROMANESQUE</u>	<u>273</u>
1 – La conception du roman de Hermann Broch	273
1-1 – Le roman miroir de toutes les visions du monde.....	277
1-2 – La connaissance comme programme esthétique.....	281
1-3 – Le roman et la totalité problématique	283
2 – Origines et prolongement de l'esthétique de Hermann Broch : logique de l'entre-deux	288
2-1 – Le roman comme esprit de l'époque	289
2-2 – Le roman et la vérité	291
2-3 – Articulation entre roman et métaphysique autour de la religion	294
3 – Le roman comme poétique de la connaissance	299
3-1 – Ambiguïté et connaissance : le roman et l'entre-deux.....	301
3-2 – De l'ambiguïté au conflit des significations	303

3-3 – Les possibilités existentielles.....	305
Conclusion : Une poétique de la connaissance romanesque ?	308
<u>CHAPITRE 8 : MODALITÉS D’UNE POÉTIQUE DE LA CONNAISSANCE ROMANESQUE</u>	<u>311</u>
1 – L’ironie	313
1-1 – Ironie et roman chez le premier Georg Lukács	314
1-1-1 – Du subjectivisme à outrance à son dépassement objectiviste : l’ironie comme principe d’unité.....	316
1-1-2 – La mystique négative des époques sans Dieu.....	317
1-2 – L’ironie à différentes échelles du texte	318
1-2-1 – Dialogisme et généralisation de l’ironie	320
1-2-2 – De l’ironie au rire.....	323
1-3 – L’ironie comme présence irréductible d’une altérité inacceptable.....	326
2 – L’Architectonique.....	327
2-1 – Définition et thème par Bakhtine	329
2-2 – Les visions du monde : matériel conflictuel aux mains de l’auteur.....	330
2-3 – La représentation de l’espace et du temps dans le roman : brève typologie.....	333
3 – La Fiction.....	336
3-1 – Fiction et mimésis : le réagencement des signes et des images.....	338
3-2 – Une anthropologie spéculative	341
3-3 – La fiction comme jeu.....	343
Conclusion : La poétique de la connaissance face aux transformations sociales.....	346
<u>CHAPITRE 9 : LE ROMAN ET LA MODERNITÉ – LE ROMAN DE L’ENTRE-DEUX-GUERRES EN PERSPECTIVE DE SON HISTOIRE.....</u>	<u>347</u>
1 – Le XIX^e siècle – l’âge classique du roman : les prémices d’une conception du roman comme connaissance	353
1-1 – Le romantisme : entre connaissance et spiritualité	354
1-2 – Le réalisme : continuité et rupture	357
1-3 – La <i>Weltliteratur</i> : le roman, une forme occidentale ?	360
2 – Mort ou métamorphose ? La modernité romanesque de l’entre-deux-guerres	364
2-1 – Remise en question du roman : valéryisme et surréalisme	366
2-1-1 – Paul Valéry et le roman.....	367
2-1-2 – Les surréalistes et le roman.....	368

2-2 – Crise ou mort du roman : naissance d'un thème	371
2-3 – L'âge moderne du roman	375
3 – Écrire après Joyce ? Continuité et rupture d'une tradition.....	378
3-1 – Du Nouveau Roman à <i>Tel Quel</i> : une nouvelle avant-garde ambivalente	380
3-2 – Le renouveau du roman à travers le monde : les citoyens de la nation nommée Roman ..	384
3-3 – Roman et autonomie, la postmodernité en question	388
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE	391
<u>CONCLUSION GÉNÉRALE : LE ROMAN ET LA CRITIQUE SOCIALE – UNE PERSPECTIVE CONTEMPORAINE</u>	<u>395</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>407</u>
Ouvrages.....	407
Articles et chapitres d'ouvrages.....	425
Romans.....	427
<u>INDEX.....</u>	<u>429</u>

La domination de l'imaginaire est également claire pour ce qui est de la place des hommes, à tous les niveaux de la structure productive et économique. Cette prétendue organisation rationnelle exhibe, on le sait on l'a dit depuis longtemps mais personne ne l'a pris au sérieux sauf ces gens non sérieux que sont les poètes et les romanciers, toutes les caractéristiques d'un délire systématique.

– CORNELIUS CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société.*

INTRODUCTION GÉNÉRALE :

L'ART ET LA TRANSFORMATION SOCIALE

Dans une phrase demeurée célèbre, le prince Mychkine, plus connu comme L'Idiot de Dostoïevski, prédisait en 1869 que « l'art sauvera le monde ». L'avant-garde surréaliste du premier XX^e siècle en a fait le mot d'ordre d'une attitude révolutionnaire invitant à transformer le monde à partir de l'art¹. Pour Frédéric Thomas², chercheur au CETRI et membre du comité de rédaction de la revue *Dissidences*, le mouvement surréaliste a articulé le projet de Marx à la volonté poétique de « changer la vie » de Rimbaud, pour forger un rapport à l'art politique³, englobant l'ensemble de la société, dans la perspective de l'émancipation⁴. Cette conception a fait l'objet de reprises théoriques fertiles, au sein notamment de l'École de Francfort⁵, avant de se heurter, plus récemment, à une configuration problématique. Dans une conférence donnée à Boston en 1989, Cornelius Castoriadis affirme que « la période présente est, ainsi, bien définissable comme le retrait dans le conformisme généralisé »⁶. Cette situation implique la disparition de l'esprit critique, et un investissement social positif des valeurs dominantes, réunies sous le label de « postmoderne »⁷. Herbert Marcuse décrit lui-

¹ « Gagner à la révolution les forces de l'ivresse, c'est à quoi tend le surréalisme dans toutes ses entreprises », in Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Œuvre II*, trad. Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000, p. 130.

² Frédéric Thomas, *Rimbaud révolution, L'Echappée*, 2019. Voir aussi : Frédéric Thomas, *Rimbaud & Marx. Une rencontre surréaliste*, L'Harmattan, 2007.

³ Nous entendons la politique dans le sens où l'a défini Miguel Abensour : « Là où il y a politique, c'est-à-dire expérience de la liberté, la domination tend à disparaître ; inversement là où règne la domination la politique s'efface de l'expérience des hommes et fait l'objet d'une entreprise de destruction », in Miguel Abensour, « Pour une philosophie politique critique », *Tumultes*, n° 17-18, 2001, p. 248.

⁴ Le surréalisme naît de la volonté d'offrir un cadre et des débouchés aux énergies de l'avant-garde, dont Dada voulait conserver la spontanéité et l'irréductibilité. Voir : André Breton, *Les Pas perdus*, Nouvelle Revue française, 1924. Néanmoins, les rapports du surréalisme aux organisations politiques, notamment au PCF, sont demeurées complexes. Voir : Carole Reynaud-Paligot, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 13, 1994.

⁵ Martin Jay, *L'Imagination dialectique : histoire de l'École de Francfort 1923-1950* (1973), trad. E. E. Moreno et Alain Spiquel, Payot, 1977.

⁶ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé » (1989), in *Le Monde morcelé. Les Carrefours du labyrinthe 3*, Éditions du Seuil, 1990, p. 27.

⁷ Castoriadis en fournit une description critique dans la conférence déjà citée, *ibid.*, p. 25. Voir aussi : Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, 1979.

aussi la réduction de la critique, et la faculté d'absorption du conflit de la société postindustrielle, dans *L'Homme unidimensionnel*⁸. L'analyse va jusqu'à interroger la possibilité même de la critique, dans un cadre social qui tend à clore l'univers du discours. Cette configuration amène à reposer la question : l'art conserve-t-il aujourd'hui la force critique évoquée, à la fois par les tenants de l'avant-garde et la première génération⁹ de l'École de Francfort¹⁰ ? Force est de constater que Theodor W. Adorno y croyait encore dans les années 1960. Il consacre en effet les dernières années de sa vie à la rédaction, restée inachevée, de sa *Théorie esthétique*¹¹. Mais qu'en est-il aujourd'hui, dans une société où la marginalité, et le choc¹² de l'avant-garde, semblent condamnés à l'éternelle répétition d'un geste, inauguré un siècle auparavant, « qui ne saurait être qu'académique et vide, parce que séparée de ce qui assurait autrefois la continuation/variation d'une tradition vivante »¹³ ?

Dans une parution sur l'actualité de la Théorie critique datant de 2003, Jean-Marc Lachaud, dresse un bilan similaire et propose une réponse, à l'appui des travaux de Guy Scarpetta¹⁴. Elle comporte deux éléments distincts. D'abord l'idée d'un art trouble, qui, expurgé de sa dimension combative et engagé, conserverait néanmoins, une ambivalence de sens invitant à mettre en question les objets qu'il décrit. Ensuite, il voudrait réinvestir l'idée de jouissance esthétique en tant que modalité d'émancipation. Cette double perspective nous semble insatisfaisante. Elle contribue à la neutralisation de l'art par la réduction de la négation

⁸ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Étude sur l'idéologie de la société industrielle* (1964), trad. Monique Wittig avec l'auteur, Éditions de Minuit, 1968.

⁹ Jean-Marc Durand-Gassel, « Genèse du marxisme esthétique : Benjamin inspirateur d'Adorno », in *L'École de Francfort*, Gallimard, 2012, pp. 90-164. On peut aussi consulter, Martin Jay, « Théorie esthétique et critique de la culture de masse », in *L'Imagination dialectique, op. cit.*, pp. 205-251.

¹⁰ Jean-Marc Lachaud le formule ainsi : « La question cruciale est donc bien de déterminer s'il est encore envisageable pour l'art, assujéti à l'implacable logique culturelle, d'exercer son pouvoir critique », in « De la fonction critique de l'art aujourd'hui », in Emmanuel Renault et Yves Sintomer (dir.), *Où en est la théorie critique ?*, La Découverte, 2003, p. 275.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970, posthume et inachevée), trad. Marc Jimenez, Klincksieck, 1974.

¹² L'idée du choc est développée par Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940), in *Œuvres III*, trad. Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000, pp. 329-390.

¹³ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle » (1979), in *Fenêtre sur le chaos*, Éditions du Seuil, 2007, p. 35. Dans ce texte, Castoriadis invoque aussi l'idée de choc pour définir les avant-gardes et leur rapport au public. Cependant cette relation ambiguë entre le public et l'artiste d'avant-garde articulée autour d'une esthétique du choc amène à la question suivante : « Comment pourrait-il y avoir vraiment du nouveau s'il n'y a pas de vraie tradition ? », *ibid.*, p. 27.

¹⁴ Jean-Marc Lachaud, « De la fonction critique de l'art aujourd'hui », *op. cit.* Il cite Guy Scarpetta, « Le Trouble », *Artpress*, n° 13, 1992.

dialectique théorisée par Adorno¹⁵ et Marcuse¹⁶ à un simple trouble. De plus, si le plaisir esthétique est une voie vers l'émancipation, il fait aussi peser le risque de l'aliénation¹⁷. L'auteur fait d'ailleurs mention des « réticences adorniennes » à ce sujet¹⁸. Marc Jimenez¹⁹ rejoint le constat d'un art sclérosé, dont le potentiel critique est neutralisé en tant que « satisfaction substitutive »²⁰. Pour y remédier, il offre, de son côté, de « libérer l'art des sujétions dont il est victime de nos jours »²¹. Il fait plusieurs propositions dans ce sens. Elles consistent cependant à imposer, de l'extérieur, de nouvelles orientations à l'art, notamment d'ordre technologique ou écologique²². Mais n'est-ce pas à nouveau enfermer la création, en lui assignant des raisons qui ne relèvent pas directement de l'esthétique, ouvrant ainsi la voie au kitsch, c'est-à-dire un art dont la finalité ne provient pas de sa propre conception du monde²³ ? C'est un art mis au service d'une intention qui n'est pas la sienne.

Néanmoins, on ne peut qu'acquiescer à la revendication de libération de l'art avancée par Marc Jimenez. Mais en priorité, c'est de l'injonction à la contestation et à la subversion qu'il faut l'émanciper. Cette dernière, tend paradoxalement à devenir une norme contraignante de la création artistique, l'empêchant d'atteindre à une véritable critique. En effet, cette conception de l'esthétique fait face à un double écueil. En premier lieu, du côté du théoricien, et donc du critique, elle invite à considérer le caractère contestataire de l'art comme définitionnel, et donc, à éliminer de son champ d'investigation, les œuvres ne présentant pas

¹⁵ Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société » (1951), in *Prismes. Critique de la culture et société* (1955), trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Payot, 1986.

¹⁶ Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste* (1977), trad. Didier Coste, Éditions du Seuil, 1979.

¹⁷ Cette dimension dialectique de l'art est évoquée à partir des sirènes de l'Odyssée dans Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison, Fragments philosophiques* (1947), trad. Eliane Kaufholz, Gallimard, 1974. Repris et commenté dans : Irving Wohlfarth, « Entendre l'inouï : *La Dialectique de la raison* et ses sirènes », *Tumultes*, n° 17-18, 2001, pp. 57-89.

¹⁸ Evoquée à la fin de l'article : « Au-delà des réticences adorniennes, nous pensons que la revendication d'éprouver du plaisir ne saurait être négligée, que la portée critique du plaisir esthétique mérite d'être réhabilitée », in Jean-Marc Lachaud, « De la fonction critique de l'art aujourd'hui », *op. cit.*, p. 276.

¹⁹ Marc Jimenez, « En finir avec la fin de l'art », *Actuel Marx*, n° 45, 2009, p. 88-96.

²⁰ *Ibid.*, p. 89. Il cite Herbert Marcuse.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

²² Plus exactement il formule sa proposition ainsi : « Paradoxalement, libérer l'art des sujétions dont il est victime de nos jours consisterait à le ré-ancrer sur des savoirs, des techniques et des pratiques qui, en elles-mêmes, entretiennent déjà un rapport étroit et permanent, voire quotidien, avec la société et l'économie », *ibid.*, p. 94. Il propose ainsi d'approfondir les liens entre créations artistiques et nouvelles technologies, mais aussi un rapprochement avec l'écologie ou les neurosciences et les sciences cognitives. On perçoit le risque que ces suggestions font peser sur l'indépendance et l'autonomie de l'art.

²³ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil » (1950-1951), in *Création littéraire et connaissance* (1955), trad. Albert Kohn, Gallimard, 1966, pp. 309-325.

d'aspects explicitement conflictuels. Cette représentation tend à imprégner à son tour la création, et à imposer la contestation comme norme à l'artiste. Ce qui revient finalement à imposer, de l'extérieur, une norme à l'art²⁴. Or la dimension contestataire d'une œuvre, n'est pas nécessairement explicite au premier abord. Elle peut demeurer sous la forme d'un caractère secondaire révélé par le critique²⁵. Le deuxième écueil, est une conception de l'esthétique mêlant kantisme et marxisme, se référant à une élaboration tardive de la Théorie critique²⁶. Les rapports entre esthétique et vérité développées par Kant, sont mis au service de la critique marxiste de l'économie. L'œuvre d'art est ainsi analysée comme reflet des rapports de production. Elle dissimule, sous une forme esthétisée, les mêmes contradictions qui agitent la société. La démarche critique consiste à découvrir en elle, les éléments d'une structure que recouvre le vernis de la culture bourgeoise. Ainsi, l'esthétique doit révéler une condition matérielle sous une contradiction idéologique. Cette conception a donc tendance à réduire l'examen de l'œuvre aux aspects matérialistes, cherchant une homologie entre sa structure et celle de la société²⁷. Elle conduit à une étude qui, paradoxalement, bride le potentiel subversif de l'œuvre, en proposant une lecture politique et stratégique, isolant l'œuvre de ses critères proprement esthétiques de conception.

Dans son livre *Le Désenchantement de l'art*²⁸, Rainer Rochlitz fournit l'analyse permettant de démêler cette situation, tout en ouvrant une nouvelle perspective, celle de Walter Benjamin. Tout d'abord, il rappelle la double orientation de l'esthétique kantienne. D'une part, « une esthétique du goût, qui convient à l'analyse du plaisir »²⁹. Elle renvoie à la

²⁴ L'imposition d'une norme venant de l'extérieur à l'art, pourrait avoir cours dans une société entièrement orientée autour d'un centre de valeur suprême comme c'était par exemple le cas dans la société occidentale chrétienne du Moyen Age. Dans ce cadre, c'est la dimension infinie de la valeur suprême, garantie par un groupe spécialisé qui préserve l'art du kitsch. Voir Karl Mannheim, *Idéologie et utopie* (1929), trad. Jean-Luc Évard, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006 et Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

²⁵ On peut prendre à ce titre l'exemple de l'œuvre de Balzac. Royaliste et réaliste, il n'avait a priori rien pour intéresser la critique marxiste. Or de Engels à Lukács, il est pris comme exemple critique dans la mesure où son œuvre témoigne de l'état de la société à un moment donné. François Vanoosthuyse, « A propos d'un paradoxe d'Engels », *Littérature*, n° 194, 2019, pp. 83-93 et Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français* (1952), trad. Paul Laveau, Maspero, 1967.

²⁶ C'est d'avantage la référence au Adorno de la *Théorie esthétique op. cit.*, ou encore au Herbert Marcuse de *La Dimension esthétique*, *op. cit.*, qui est mobilisée, dans un ancrage marxiste plus marqué. C'est assez différent de la voie originelle indiquée par Walter Benjamin, davantage inspirée par l'idéalisme allemand, ainsi que le premier Lukács de *La Théorie du roman*, *op. cit.*, ou encore du marxisme théologique de Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie* (1918), trad. Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Gallimard, 1977.

²⁷ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.

²⁸ Rainer Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La Philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, 1992.

²⁹ *Ibid.*, p. 210.

solution proposée plus haut par Jean-Marc Lachaud. D'autre part, « celle qui entrevoit dans le beau une part de la chose en soi inaccessible à la connaissance discursive »³⁰, et qui renvoie à une esthétique de la vérité. C'est cette deuxième voie que nous avons voulu suivre, en la libérant du matérialisme, sans la séparer de la dialectique, de sorte que le « contenu de vérité »³¹ de l'art, conserve sa dimension critique, sans être réduit à une analyse privilégiant le dévoilement de structures. Dans un autre passage du même texte, Rainer Rochlitz éclaire encore la raison pour laquelle, l'esthétique de la « vérité » d'origine kantienne a été écartée : « En France, par contre, qu'on soit favorable ou non aux avant-gardes, c'est à travers Nietzsche qu'on tente de les comprendre »³². Or la conception nietzschéenne de l'art est en opposition avec le critère de vérité : « Dans la mesure où cet art tend à écarter tout critère rapporté d'ordre logique ou moral, pour ne laisser subsister que des critères de force et d'intensité vécue, la " vérité " n'est qu'une illusion vitale, et la vérité de l'art, un mensonge tonique. Chez Benjamin et Adorno, au contraire, le contenu de " vérité " de l'œuvre d'art n'a pas perdu ses enjeux logiques et éthiques »³³.

Cette conception de l'esthétique, acquiert une acuité particulière dans le contexte intellectuel de l'entre-deux-guerres. En effet, la remise en cause de la pensée des Lumières, appuyée sur les désastres humains que constituent la Première Guerre mondiale, et la Seconde, à venir, fait peser de lourdes suspicions sur le progrès technique, et sur la raison comme critère de la vérité³⁴. Ceci est encore accentué par les discours déclinistes³⁵ et la montée du totalitarisme³⁶. L'art soutenu par une esthétique de la vérité offre une puissante

³⁰ *Ibid.*

³¹ Sur cette notion voir : Walter Benjamin, « *Les Affinités électives de Goethe* » (1924-1925), in *Œuvres I*, trad. Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000 et Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Flammarion, 1986.

³² *Ibid.*, p. 254.

³³ *Ibid.*, p. 255.

³⁴ Cette pensée trouve son plein développement pendant la guerre, dans l'exil de l'École de Francfort. Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.* et Max Horkheimer, *Éclipse de la raison*, suivi de *Raison et conservation de soi* (1947), trad. Jacques Debouzy et Jacques Laizé, Payot, 1974.

³⁵ On peut citer l'ouvrage suivant : Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident* (1918-1922), trad. M. Tazerout, Gallimard, 1931-1933. À la fois pour son influence énorme et les rapports troubles de son auteur avec les régimes totalitaires qui font peser une certaine suspicion sur le discours décliniste de cette époque.

³⁶ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme* (1951), trad. Hélène Frappat (*et al.*), Éditions du Seuil, 1972-1982.

alternative³⁷. Cette conception trouve un certain écho auprès des romanciers de l'époque, parmi lesquels, à des degrés divers, l'ensemble de ceux de notre corpus³⁸. En effet, que ce soit Hermann Broch, Robert Musil, James Joyce ou encore Marcel Proust, ils sont tous auteurs d'une œuvre théorique qui accompagne leurs romans, pour les inscrire dans un rapport à la connaissance³⁹. En revanche, cette conception possède aussi une limite. Elle relève du messianisme auquel aboutit la réflexion de Walter Benjamin⁴⁰. Si l'on peut tenter de démontrer l'existence d'un contenu de vérité, la description de ce qu'il renferme relève de la mystique et nécessite la mobilisation de catégories théologiques. On retrouve d'ailleurs des formulations qui le laissent éloquentement transparaître chez les auteurs s'étant saisis de cette conception. Hermann Broch clôt par exemple de la façon suivante une conférence sur le roman : « Nous pouvons dire tout autant, que même dans la moindre de ses œuvres d'art, pourvu seulement qu'elles en soient, la réalité nouvelle s'annonce »⁴¹. Avant de reprendre à son compte, une formule de l'*Athenaeum*, la revue des frères Schlegel fondatrice du romantisme allemand, qui veut que l'art soit fondation de religion⁴². Cette frontière énoncée, rien n'empêche de se saisir de cette conception de l'extérieur. D'autant que son intérêt

³⁷ A condition de conserver un certain lien avec la société et de ne pas sombrer dans un esthétisme pur dans une perspective individualiste. Cette dérive dangereuse, typique des élites allemandes de l'entre-deux-guerres est décrite par Thomas Mann, « Culture et politique » (1939), in *Les Maîtres*, précédé de *Frédéric et la grande coalition* (1914-1955), trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Grasset, 1979, pp. 223-230, et mise en scène dans Thomas Mann, *La Montagne magique* (1924), trad. Claire de Oliveira, Fayard, 2013.

³⁸ Sans cependant s'y réduire. De nombreux autres romanciers de l'entre-deux-guerres se sont appliqués à théoriser cette relation. On peut également citer Thomas Mann, *Les Maîtres*, précédé de *Frédéric et la grande coalition*, *op. cit.*, ou encore Alfred Döblin, *L'Art n'est pas libre, il agit : écrits sur la littérature 1913-1948*, trad. Michel Vanoosthuyse, Agone, 2013. À noter que ce genre connaît un développement plus dense dans le contexte allemand. Ceci est notamment lié à une certaine conception de la culture (voir Thomas Mann *Considérations d'un apolitique* (1918), trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Grasset, 1975) mêlé au développement de la *Kulturkritik* (voir : Gérard Rault, *La Philosophie allemande depuis 1945*, Armand Colin, 2006).

³⁹ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.* Robert Musil, *Essais, conférences, critiques aphorismes, textes choisis* (1981), trad. Philippe Jaccottet, Éditions du Seuil, 1984, Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, James Joyce, *Essais critiques* (1959), trad. Elizabeth Janvier, Gallimard, 1966. Le travail qui va suivre a aussi pour but de mettre en lumière cette relation entre création littéraire et connaissance chez les auteurs cités.

⁴⁰ Cette limite est évoquée par Philippe Lacoue-Labarthe dans son « Avant-propos » à l'édition française de Walter Benjamin, *Le Concept de critique*, *op. cit.* Il cite d'abord un passage de la correspondance de Benjamin qui pose ce problème avant d'écrire : « La dissertation, par conséquent, reste en deçà de ce qu'il aurait fallu dire. Entendre : de ce qu'il aurait fallu toucher, atteindre dans le romantisme son " cœur " : le messianisme romantique », *ibid.*, p. 15. Voir aussi : Michael Löwy, « Temps messianique et historicité révolutionnaire chez Walter Benjamin », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 117, pp. 106-118.

⁴¹ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Littérature et connaissance*, *op. cit.*, p. 243. Il évoque également le bruissement de l'avenir perceptible dans le roman.

⁴² Je m'appuie encore sur l'« Avant-propos » de Philippe Lacoue-Labarthe : « Or ce " point de vue, ajoute Benjamin en note [mais en note seulement], c'est dans le messianisme romantique qu'il faudrait le chercher " ; dans " le désir révolutionnaire de réaliser le Royaume de Dieu ", comme le dit un fragment de l'*Athenaeum* : dans le désir de fonder une religion », in Walter Benjamin, *Le Concept de critique*, *op. cit.*, p. 15.

sociologique nous semble plus déterminant qu'une conception strictement matérialiste de l'esthétique. En effet, son potentiel critique est plus important, parce que, d'une part, la négation ne se rapporte pas qu'aux structures qui soutiennent des modes de productions mais peut aussi s'étendre à l'ensemble des idéologies⁴³ et, d'autre part, parce que sans jamais permettre de définition définitive, elle ouvre néanmoins sur une forme de positivité, qui transparaît, à titre spéculatif. Ainsi, si à première vue l'avantage stratégique de l'esthétique vérité paraît moindre, il peut être compensé par les horizons utopiques qui laissent entr'apercevoir les signes du royaume à venir⁴⁴. Enfin, cette esthétique de la vérité, pour être tout à fait efficace dans sa participation à l'évolution du domaine de l'art et la transformation de la société, devrait pouvoir s'adosser à une critique⁴⁵, dont le rôle est de tenter de révéler les contenus de vérité et ainsi, les aspects de la négativité (critiques dialectiques), et de la positivité (messianisme utopique), de l'œuvre⁴⁶.

Un dernier élément doit être développé pour parachever l'élaboration du cadre théorique qui forme la trame de ce travail. Sa dimension sociologique se justifie encore par l'articulation de l'esthétique de la vérité, à la culture comprise comme un bien commun⁴⁷. En créant dans l'optique du vrai, les artistes participent à l'édification d'un monde pour l'être humain⁴⁸. C'est-à-dire que l'œuvre d'art est un signe d'immortalité offrant une signification à

⁴³ Mais aussi aux utopies dans le sens où l'entend Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.* De son côté, Hermann Broch préfère parler de vision du monde dans une construction plus proche des travaux de Dilthey, voir Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », *op. cit.*

⁴⁴ Cette dimension est évoquée par Adorno qui ne la privilégie cependant pas, beaucoup plus attaché à la dimension de la négation, voir Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société », in *Prismes. Critique de la culture et société*, *op. cit.* et Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* (1966), trad. Collège de philosophie, Payot, 1978. En revanche, c'est la trajectoire que poursuit Ernst Bloch, *Le Principe espérance* (1954-1959), trad. Françoise Wuilmar, Gallimard, 1976-1991.

⁴⁵ La question de la critique ne sera pas traitée ici, je renvoie à Cornelius Castoriadis, « Fonction critique » (1991), in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

⁴⁶ L'œuvre critique de Walter Benjamin fournit de nombreux exemples de la manière dont peut s'articuler une telle critique, voir en particulier : Walter Benjamin, « Préface épistémocritique », in *Origine du drame baroque allemand* (1925), trad. Sibylle Muller avec le concours d'André Hirt, Flammarion, 1985.

⁴⁷ Je reprends la définition de la culture suivante : « J'entends ici par culture tout ce qui, dans l'institution d'une société dépasse la dimension ensembliste-identitaire (fonctionnelle-instrumentale) et que les individus de cette société investissent positivement comme " valeur " au sens le plus général du terme : en somme, la *paideia* des Grecs. Comme son nom l'indique, la *paideia* contient aussi indissociablement les procédures instituées moyennant lesquelles l'être humain, au cours de sa fabrication sociale comme individu, est conduit à reconnaître et à investir positivement les valeurs de la société. Ces valeurs ne sont pas données par une instance externe, ni découvertes par la société dans des gisements naturels ou dans le ciel de la Raison. Elles sont, chaque fois, créées par la société considérée comme noyau de son institution, repères ultimes et irréductibles de la signifiante, pôles d'orientation du faire et du représenter sociaux », in Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸ Günther Anders, *L'Homme sans monde. Ecrits sur l'art et la littérature*, trad. Christophe David, Éditions Fario, 2015.

l'action dans son contexte⁴⁹. Une autre manière de voir, est de considérer que les artistes investissent l'imaginaire social⁵⁰ à partir duquel se forment, à la fois les significations imaginaires sociales⁵¹ composant le vivre ensemble, et l'horizon des possibles à partir duquel peut s'amorcer une transformation de la société⁵². Il reste que ce qui est chaque fois en jeu, c'est l'interrogation sur la signification que prend le commun, autour duquel se construit le vivre ensemble. À cet endroit, la question du goût⁵³ peut de nouveau intervenir, dans une nouvelle orientation. Non pas du côté du plaisir esthétique, mais plutôt du côté du choix politique de ceux avec qui nous voulons faire route⁵⁴, c'est-à-dire des productions culturelles que nous jugeons le mieux représenter la société dans laquelle nous voulons vivre. Or la

⁴⁹ Ceci renvoie à l'analyse de l'œuvre d'art dans Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1958), trad. Georges Fradier, Calamann-Lévy, 1963.

⁵⁰ Cornelius Castoriadis en donne la définition suivante : « Cet élément, qui donne à la fonctionnalité de chaque système institutionnel son orientation spécifique, qui surdétermine le choix et les connexions des réseaux symboliques, création de chaque époque historique, sa façon singulière de vivre, de voir et de faire sa propre existence, son monde et ses rapports à lui, ce structurant originaire, ce signifié-signifiant central, source de ce qui se donne chaque fois comme sens indiscutable et indiscuté, support des articulations et des distinctions de ce qui importe et de ce qui n'importe pas, origine du surcroît d'être des objets d'investissement pratique, affectif et intellectuel, individuels ou collectifs — cet élément n'est rien d'autre que l'imaginaire de la société ou de l'époque considérée », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Éditions du Seuil, 1975, p. 219. C'est à ce noyau indéterminable que se rapportent, mais aussi d'où émergent, les significations imaginaires sociales : « La société doit définir son " identité " ; son articulation ; le monde, ses rapports à lui et aux objets qu'il contient ; ses besoins et ses désirs. Sans la " réponse " à ces " questions " , sans ces " définitions " , il n'y a pas de monde humain, pas de société et pas de culture — car tout resterait chaos indifférencié. Le rôle des significations imaginaires est de fournir une réponse à ces questions », *ibid.*, p. 221. Sur l'imagination, voir aussi : Cornelius Castoriadis, « La découverte de l'imagination » (1978), in *Domaines de l'homme, Les Carrefours du labyrinthe 2*, Éditions du Seuil, 1986, pp. 327-363.

⁵¹ Elles se définissent de la façon suivante : « J'appelle ces significations imaginaires parce qu'elles ne correspondent pas à et ne sont pas épuisées par des références à des éléments " rationnels " ou " réel " , et parce qu'elles sont posées par création. Et je les appelle sociales parce qu'elles n'existent qu'en étant instituées et participées par un collectif impersonnel et anonyme », Cornelius Castoriadis, « L'imaginaire : la création dans le domaine social-historique », (1981), in *Domaines de l'homme, op. cit.*, p. 225. Ces significations sont organisées en magma. Ce dernier terme vise à souligner leur dualité, à la fois déterminée et imaginaire, mais irréductible à l'un ou l'autre : « Un magma " contient " des ensembles — et même un nombre indéfini d'ensembles — mais n'est pas réductible à des ensembles ou à des synthèses d'ensembles, aussi riches et complexes soient-ils », *ibid.*, pp. 230-231.

⁵² La transformation de la société est rendue possible par la dimension de la création : « La création, en tant qu'œuvre de l'imaginaire social, de la société instituante [...] est le mode d'être du champ social-historique moyennant lequel ce champ est », *ibid.*, p. 232. Ainsi, l'imaginaire social se distingue de l'imaginaire radical. Le premier renvoie au noyau de significations (indéterminé et indéterminable mais repérable) autour duquel une société donnée s'organise, le second est la capacité générale pour le social-historique de faire surgir du nouveau : « L'imaginaire revient finalement à la faculté originaire de poser ou de se donner, sous le mode de la représentation, une chose et une relation qui ne sont pas [...], nous parlerons d'un imaginaire dernier ou radical », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société, op. cit.*, p. 191. En note de bas de page, l'auteur précise que l'imaginaire radical est : « la capacité de faire surgir comme image quelque chose qui n'est pas et n'a pas été », *ibid.*

⁵³ Nous l'évoquons plus haut, à la fois comme proposition de Jean-Marc Lachaud, et comme orientation kantienne dans l'idée de jouissance esthétique.

⁵⁴ Cette analyse du goût est faite dans la référence à l'amitié d'Aristote par Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.* Elle est poursuivie dans la référence à la faculté de juger de Kant par Hannah Arendt, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture* (1961), trad. Patrick Lévy (dir.), Gallimard, 1968.

dimension du sens est primordiale dans le roman. Dans son texte sur le conteur, Benjamin écrit : « Le " sens de la vie ", voilà bien, en effet, ce qui est au centre de tout vrai roman »⁵⁵. Hermann Broch est du même avis. Dans un monde désorienté, il fait du roman le dernier rempart de la réflexion spéculative, le lieu d'une fusion quasi mystique de toutes les conceptions du monde, d'où réapparaît la totalité perdue⁵⁶. Cette réflexion se prolonge jusqu'à aujourd'hui, lorsque Milan Kundera écrit, en ouverture de son *Art du roman* : « S'il est vrai que la philosophie et les sciences ont oublié l'être de l'homme, il apparaît d'autant plus nettement qu'avec Cervantès un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié »⁵⁷.

Cependant, la prudence est de mise. En effet, l'affirmation précédemment citée de Walter Benjamin, est suivie par une dénégation de toute dimension sociale du roman dans son texte. Pour lui, c'est un art des Temps modernes, laissant le lecteur seul face à lui-même. Il l'oppose en cela au récit, ou au conte. Ce dernier, ancré dans la tradition, a vocation à souder le lien social par le partage de l'expérience. De ce point de vue, on ne peut qu'acquiescer au constat de Walter Benjamin, d'un monde complexe dans lequel « le cours de l'expérience a chuté »⁵⁸. Cependant, on ne peut convenir que le roman et le conte ont un « statut historique entièrement différent »⁵⁹. Au contraire, le roman constitue la modernité du récit, et à ce titre, il a vocation à participer à la construction d'une narration qui n'est pas seulement celle de l'individu, mais de la communauté. Le roman recèle l'expérience moderne et acquiert une importance particulière du fait de sa complexification. L'un des ressorts de cette complexité, c'est la disparition de Dieu, qui laisse la place à un univers muet, ne contenant ni morale, ni sens prédéterminé⁶⁰. C'est la raison pour laquelle le roman, à l'inverse du conte, ne peut donner de leçon définitive. Il est au contraire polyphonique⁶¹ et dominé par l'incertitude. Il cristallise tous les paradoxes de la condition moderne, se présentant comme une interrogation

⁵⁵ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nikola Leskov » (1936), in *Œuvres III*, trad. Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000, p. 137.

⁵⁶ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », *op. cit.*

⁵⁷ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986, p. 15.

⁵⁸ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nikola Leskov », *op. cit.*, p. 115.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁰ Georg Lukács, *La Théorie du roman* (1920), trad. Jean Clairevoye, Denoël, 1968.

⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), trad. Daria Olivier, Gallimard, 1978.

insoluble sur le sens du commun, dont c'est à l'être humain d'autodéterminer⁶² la réponse. En plaçant la question de la signification au cœur de son intrigue, le roman est le média au travers duquel l'être humain moderne va pouvoir s'approprier une expérience aliénée⁶³. Le découpage opéré par Benjamin, comporte d'ailleurs certaines ambiguïtés au vu des exemples qu'il choisit. La division entre les deux genres n'est pas strictement historique, dans la mesure où certains écrits modernes sont malgré tout associés à la catégorie du conte⁶⁴. Le plus important pour lui, semble d'abord être la fonction qu'il attribue au conte, comme en témoigne ce questionnement qui clôt le texte : « On peut aller plus loin et se demander [...] si le rôle du conteur n'est pas précisément d'élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences, que ce soit les siennes ou celles d'autrui »⁶⁵. Or on peut arguer que cette fonction a été, dans une certaine mesure, reprise par le roman⁶⁶. À titre d'exemple, l'*Ulysse* de James Joyce peut être interprété comme une tentative pour se saisir de la quotidienneté comme expérience moderne. Ceci est couplé à la dimension de l'émancipation que Benjamin attribue au conte, lorsqu'il explique qu'il « nous renseigne sur les premières mesures prises par l'humanité pour dissiper le cauchemar que le mythe faisait peser sur elle »⁶⁷. Nous montrerons que le roman, lui aussi, tente de dissiper les cauchemars que la modernité fait peser sur l'humanité, parce qu'enfin, le véritable refus de Benjamin ne s'oppose pas au roman, mais peut-être davantage à une certaine idée, esthétisante et

⁶² L'utilisation de ce terme dans ce contexte renvoie aux analyses de Castoriadis sur ce qu'il appelle le projet d'autonomie. Voir : Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », et « Pouvoir, politique, autonomie » (1988), in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*

⁶³ Cette aliénation de l'expérience humaine dans le contexte de la modernité, est le fait de la réification, et d'un certain dévoiement de la raison. Voir : Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste* (1923), trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Éditions de Minuit, 1960, et Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

⁶⁴ Walter Benjamin concède par exemple à Goethe d'être parvenu à mêler des éléments du conte dans le roman dans son *Les Années de voyage de Wilhelm Meister* (1826). C'est selon lui au prix d'une transformation de la forme. Voir Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nikola Leskov », *op. cit.*, p. 121. Pœ, Kipling et bien sûr Leskov sont aussi intégrés à la constellation des conteurs, en dépit de leur modernité, *ibid.*, p. 140.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁶ Il donne d'ailleurs quelques éléments dans ce sens dans un texte précédent sur *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin. Il s'intéresse notamment à la technique du montage (insertion d'éléments divers et stéréotypés comme des imprimés, des chansons populaires, des notices...) à laquelle il attribue la fonction suivante : « Ce sont les vers bibliques, les statistiques, les textes de rengaines au moyen desquels Döblin confère autorité au processus épique. Ils correspondent aux vers stéréotypés de l'épopée ancienne », in Walter Benjamin, « La crise du roman, A propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » (1930), in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 141.

historiquement située, du roman, qui rejette sa dimension narrative⁶⁸. Il n'en reste pas moins que ces romans ne sont pas de l'art pur, mais offrent une réflexion sur l'évolution et les transformations de l'expérience moderne⁶⁹.

Pour rendre compte, à la fois de l'appropriation par les romanciers de l'entre-deux-guerres de l'esthétique de la vérité, tout en montrant la manière dont elle s'articule à la culture considérée comme bien commun, il faut d'abord revenir à la situation intellectuelle dans laquelle le problème est apparu. C'est-à-dire montrer la configuration dans laquelle le roman a pu être considéré comme plus à même de découvrir la vérité, que d'autres formes de savoir. La première partie va ainsi reprendre le thème de la crise de la culture qui se présente comme une remise en cause du projet intellectuel de l'Occident⁷⁰, ou du moins, une mise au jour de ses limites. Cette crise se développe de la fin du XIX^e siècle, avec l'accusation portée par Nietzsche contre le rationalisme, jusque dans l'entre-deux-guerres, pour culminer dans les travaux de l'École de Francfort concernant la dialectique des Lumières. Ces réflexions ne sont pas uniquement d'ordre intellectuel, mais articulées à la violence du contexte historique, qui voit se succéder, en quelques décennies, deux guerres mondiales entraînant des pertes colossales, ainsi que l'arrivée au pouvoir de l'idéologie perpétuant la Shoah⁷¹. De plus, la crise de la culture possède une certaine actualité, comme en témoignent par exemple les réflexions sur la postmodernité⁷², ou les références à la fin de l'histoire⁷³ et au choc des

⁶⁸ Dans « Le conteur » il évoque notamment André Gide et Gustave Flaubert. Le premier rejette la dimension narrative dans la perspective des avant-gardes avec *Les Faux-monnayeurs* (1925), le second a eu le projet, dans *L'Education sentimentale*, d'écrire un livre sur rien. Cette conception a ensuite un long héritage parmi les avant-gardes du XX^e siècle, du Nouveau roman, jusqu'à *Tel Quel*, en passant par le refus du roman des surréalistes. Ce refus doit davantage être pensé en termes de transformation de l'expérience moderne, impliquant la transformation des formes de son expression. Voir : Tania Collani, « Les avant-gardes et la narration. Pour Une poétique anti-prosaïque », *Cahiers de narratologie*, n° 24, 2013.

⁶⁹ A noter le paradoxe du refus du roman par les surréalistes qui en ont malgré tout beaucoup écrits, traduisant une certaine conception du monde. Voir : Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le Surréalisme et le roman (1922-1950)*, Honoré Champion, 2014.

⁷⁰ L'Occident constitue le cadre culturel et géographique de cette étude. Pour une définition critique de cette notion, notamment dans son rapport à l'imaginaire, on se réfère à Philippe Zard, *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, PUF, 1999.

⁷¹ Cette articulation entre la pensée critique et la violence du contexte historique est particulièrement visible dans l'ouvrage de Franz Leopold Neumann, *Béhémoth. Structure et pratique du national-socialisme 1933-1945* (1944), trad. Gilles Dauvé et Jean-Louis Boireau, Payot, 1987.

⁷² Les premières réflexions sur la postmodernité datent un peu, puisqu'elles proviennent de la fin des années 1970 (Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, 1979). Elles se prolongent cependant jusque récemment avec par exemple : Gilles Lipovetsky, *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*, Grasset, 2010 ou Michel Maffesoli, *Etre postmoderne*, Cerf, 2018.

⁷³ Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme* (1992), trad. Denis Armand Canal, Flammarion, 1992.

civilisations⁷⁴. Nous avons hérité de cette problématique et un certain malaise se prolonge aujourd'hui⁷⁵, sans avoir été dépassé. Une fois ce cadre établi, dans un deuxième temps, il faut confronter le roman à des catégories de la sociologie afin de déterminer, s'il peut effectivement constituer une alternative à la crise évoquée⁷⁶. L'enjeu est de comprendre la manière dont le roman critique ces catégories, tout en faisant émerger la possibilité d'horizons nouveaux, et donc, des perspectives de transformation. Pour ce faire, nous avons choisi quatre romans de la période de l'entre-deux-guerres, contemporains du redéploiement de la conception de l'esthétique de la vérité, tout autant que de la crise de la culture, dans le large espace géographique de l'Europe. Il s'agit de *l'Ulysse* (1922) de James Joyce, d'*À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust, des *Somnambules* (1931-1932) de Hermann Broch et enfin de *L'Homme sans qualités* (1930-1932) de Robert Musil. À l'appui de ces textes, nous montrerons que le roman offre des modalités d'extraction de la situation précédemment décrite en première partie, dans la mesure où il permet de décrypter les mécanismes de l'aliénation, tout en permettant de s'en évader, par la présentation d'une conception concurrente du monde. Enfin, un dernier moment de l'argumentation doit tenter de comprendre ce qui fait la particularité du roman, lui permettant de se constituer en alternative. C'est une analyse de la forme romanesque, où seront évoquées les spécificités lui évitant toute détermination et son maintien dans la conflictualité. Ceci doit d'abord passer par l'analyse du discours des romanciers de cette époque sur le roman⁷⁷. Ils ont tenté de tisser un lien théorique entre le roman et la connaissance, dans la perspective de la vérité, afin d'appuyer leur démarche littéraire, tout en justifiant de la particularité de la forme romanesque. Une fois cela fait, il reste à essayer d'extraire quelques modalités du roman, garantissant la singularité de son rapport à la connaissance. En effet, le roman manipule tout à la fois l'ironie, l'architectonique et la fiction pour maintenir une tension problématique au sein de son discours. Enfin, c'est la continuité historique de cet héritage intellectuel qui sera interrogée.

⁷⁴ Samuel Huntington, *Le Choc des civilisations* (1996), trad. Jean-Luc Fidel (*et. al.*), Éditions Odile Jacob, 1997.

⁷⁵ Pour Freud ce malaise est d'ailleurs indépassable et constitutif des civilisations : Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1930), trad. Aline Weil, Payot, 2010.

⁷⁶ Ces catégories, dont l'intérêt sera explicité en introduction de la deuxième partie sont le désenchantement du monde en référence à Max Weber, l'accélération en référence à Hartmut Rosa, et enfin la critique du rationalisme telle qu'elle s'est constituée autour de l'École de Francfort.

⁷⁷ Nous avons déjà évoqué plus haut les travaux théoriques entrepris par les auteurs du corpus pour justifier leur démarche.

PREMIÈRE PARTIE :

Le débat sur la crise de la culture

INTRODUCTION À LA PREMIÈRE PARTIE

- La crise en tant que discours subjectif des acteurs sociaux

Une justification de la terminologie utilisée s'avère en premier lieu nécessaire⁷⁸. D'abord, le vocable de crise est problématique en sociologie. Dans quelle mesure un événement, ou une période de temps, peuvent-ils être définis comme une crise ? Pour la sociologie, ceci revient à se demander, quels sont les critères objectivables permettant de déterminer que l'observateur est face à un symptôme pathologique ? Or c'est bien cette connotation d'anormalité, issue du vocabulaire médical, qui caractérise le terme de crise et s'avère problématique⁷⁹. Il n'y a pas de normalité prédéfinie qui tienne quand il s'agit d'adopter une démarche scientifique. Dès lors, le problème est double pour le sociologue. Il doit identifier des facteurs objectivables d'un dysfonctionnement⁸⁰ qui suppose lui-même l'existence d'une norme. Or l'état de crise est le plus souvent de l'ordre du discours et par conséquent issu des perceptions subjectives d'une partie des individus qui composent la société. Celui-ci est par conséquent tout relatif.

À partir de cette constatation, plusieurs possibilités s'offrent au chercheur. La première consiste à construire des critères objectifs à partir desquels il sera possible de jauger les discours des différents acteurs, pour ensuite les classer dans des catégories, en fonction de leur distance à ces déterminants. Ceci permettrait de dire s'il y a effectivement crise ou non. Cependant, l'élaboration de critères axiologiques, même à partir du discours des acteurs, est encore une démarche arbitraire, dans laquelle entre en compte la subjectivité du chercheur condamné à choisir. Elle implique aussi un certain aveuglement à la réalité sociologique dans la mesure où le discours est déjà lié à des déterminants sociaux forts. Celui qui parle ou qui

⁷⁸ Michel Wieworka, « La Sociologie et la crise. Quelle sociologie ? Quelle crise ? », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 127, 2009, pp. 181-198.

⁷⁹ Sur la crise comme instrument idéologique, voir : Natacha Ordioni, « Le Concept de crise : un paradigme explicatif obsolète ? Une approche sexospécifique », *Mondes en développement*, n° 154, 2011, pp. 137-150.

⁸⁰ Michel Dobry retourne cette perspective et choisit d'étudier la crise comme un moment particulier du fonctionnement des institutions, voir : Michel Dobry, *Sociologie des crises politiques : la dynamique des mobilisations multisectorielles*, Presses de Science Po, 2009. Ou plus récemment, la crise est considérée comme le mode de fonctionnement normal des institutions : Olivier Borraz et Elsa Gisquet, « L'Extension du domaine de la crise ? Les exercices de gestion de crise dans la gouvernance de la filière nucléaire française », *Critique internationale*, n° 85, pp. 43-61.

écrit est souvent un dominant qui ne reflète pas la composition sociale. Se réduire à cet échantillon élitiste renverrait une image biaisée de la société définie par le haut. À moins d'être en mesure d'interroger d'autres éléments avec encore le risque d'imposer une problématique à une frange de la population qui ne s'y intéresse pas. Une deuxième solution, qui sera celle envisagée ici, consiste à ne pas s'intéresser à la réalité objective de la crise, mais à considérer le discours des acteurs comme expression subjective d'une problématique qu'il faut comprendre⁸¹. Autrement dit, la question de savoir s'il y a effectivement une crise ou non, n'est pas au centre de la réflexion. En revanche, il s'agit de s'intéresser à une multitude d'acteurs qui, à l'appui d'une argumentation complexe, expriment leur représentation du monde conçu comme pathologique⁸². Si la réalité est perçue comme crise par un individu, cela ne signifie pas qu'elle le soit. Cela ne signifie pas non plus qu'il n'y ait aucun intérêt à prendre cette perception en compte. Autrement dit, il y a crise, uniquement dans la mesure où les acteurs sociaux (ici essentiellement des philosophes et des intellectuels) le disent, et dans la stricte limite de leur discours. Il reste à élucider la question du pourquoi.

En effet, pourquoi s'intéresser à une représentation du monde comme crise qui ne concerne finalement qu'une minorité d'individus ? C'est d'abord parce que, dans leur argumentation, l'état de crise est étayé par des facteurs historiques importants⁸³. Mais surtout parce que cette représentation du monde a eu, et continue d'avoir un impact social important⁸⁴. Le vocable de crise est omniprésent aujourd'hui. Dans ces derniers développements, il se réfère à l'économie (crise de 2009) ou la politique (crise des gilets jaunes). Il est aussi utilisé en référence à des événements marquant du passé, souvent dans une optique de comparaison (la crise de 1929 ou la crise du 6 février 1934)⁸⁵. L'autre élément important, qui va particulièrement nous intéresser ici, c'est l'émergence de formes culturelles

⁸¹ Pour approche sociologique de la crise en termes de sens voir : Karl E. Weick, « The collapse of sensemaking in organizations : The Man Gultch disaster », *Administrative Science Quarterly*, n° 38, 1993, pp. 628-652.

⁸² C'est le moment où se développe la *Kulturkritik* : Gérard Raulet, *La Philosophie allemande depuis 1945*, *op. cit.* On peut citer aussi l'ouvrage représentatif de ce courant de pensée, qui a eu une très grande influence : Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, *op. cit.*

⁸³ La période de l'entre-deux-guerres est marquée par le traumatisme de la Première guerre mondiale, et la montée des régimes totalitaires : Dominique Kalifa, « L'entre-deux-guerres n'aura pas lieu », *Littératures*, n° 193, 2019, pp. 101-113. Voir les chapitres suivants.

⁸⁴ Pour ce qui est de la prolongation de la crise, voir : Cornelius Castoriadis, « La crise des sociétés occidentales » (1982), in *La Montée de l'insignifiance, Les Carrefours du labyrinthe 4*, Éditions du Seuil, 1996, pp. 11-29.

⁸⁵ Il ne s'agit pas ici de juger de ces comparaisons, au demeurant souvent fallacieuses et politiquement orientées, mais simplement d'insister sur la présence importante du vocabulaire de crise dans les médias et notamment dans un jeu (souvent dangereux) avec l'histoire et le passé.

en réaction à une représentation du monde comme crise. Le roman n'est pas né, loin s'en faut⁸⁶, du discours de la crise. Cependant, tout un discours sur le roman, ainsi qu'un certain nombre d'œuvres romanesques, sont apparues dans une réflexion sur la crise, dans la perspective de se présenter comme une alternative⁸⁷. Pour être plus précis, ce qui est perçu comme étant en crise, c'est la culture⁸⁸. En matière de temporalité, le phénomène croit à la fin du XIX^e siècle, et trouve son apogée dans l'entre-deux-guerres⁸⁹. Il y a ensuite des continuateurs jusque dans la période la plus récente⁹⁰. Elle concerne l'Occident. Dans une démarche similaire à la précédente, il ne s'agit pas de s'interroger sur l'existence ou non d'une entité nommée Occident. L'objectif est plutôt d'essayer de comprendre ce dont parlent les acteurs lorsqu'ils invoquent ce mot⁹¹. Ce qui demeure central, c'est que, lorsque le vocable de crise est mobilisé, il n'est pas question d'une situation objective, mais d'un discours subjectif, qui est situé historiquement et sociologiquement. Une fois mis au clair le rapport à la crise, il faut établir celui qui convient à la culture. Mais y a-t-il un quelconque intérêt à s'interroger aujourd'hui sur la culture ?

- Faut-il abandonner la culture ? Les écueils du déclinisme et de la massification

Devrions-nous, une fois pour toutes, abandonner définitivement la culture ? La question est directe et provocante, cependant, il est facile de constater que celle-ci doit faire face à des attaques venant de toutes parts. Dans sa dimension matérielle, les produits de la culture, c'est-à-dire l'art, font face à un phénomène de réduction. Il concerne à la fois la temporalité et les contenus. L'art a besoin de temps pour être compris, analysé et débattu, pour trouver sa place et sa valeur dans la société, dans laquelle il représente justement le pôle de la

⁸⁶ L'origine du roman moderne est, le plus souvent, datée de la Renaissance avec le *Don Quichotte* (1605-1615) de Cervantès pour première œuvre marquante : Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, ou Pierre Chartier, *Introductions aux grandes théories du roman*, Bordas, 1990. Pour une filiation antique voir : Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., ou Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, 2003.

⁸⁷ Hermann Broch, *Littérature et connaissance*, op. cit.

⁸⁸ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit.

⁸⁹ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, op. cit.

⁹⁰ Cornelius Castoriadis, « La " fin de la philosophie " » (1986), in *Le Monde morcelé*, op. cit., pp. 281-306.

⁹¹ Philippe Zard, *La Fiction de l'Occident*, op. cit.

durée⁹². Or aujourd'hui, il semble que la rapidité soit devenue la mesure maîtresse. Le sociologue allemand Hartmut Rosa va jusqu'à considérer l'accélération comme le mode de compréhension le plus approprié de notre époque⁹³. Le domaine culturel n'échappe pas à cette tendance. Le modèle qui régit l'industrie du divertissement obéit à des lois similaires. Des vidéos de plus en plus courtes font le *buzz* sur les plateformes Internet pendant quelques jours (parfois seulement quelques heures), avant qu'une nouvelle ne vienne la remplacer⁹⁴. Il en va de même de la musique, ou de l'actualité, pour lesquelles le plus récent vient toujours plus vite remplacer le dernier venu. Le quart d'heure de célébrité d'Andy Warhol est remplacé par l'instant⁹⁵. L'accélération bloque le processus qui doit permettre à la population, et à la critique, d'analyser une œuvre pour déterminer sa valeur, et la positionner dans une histoire sur le long cours. C'est une réduction du temps nécessaire à l'assimilation des productions culturelles. Dans une seconde acception, la réduction concerne les œuvres du passé, dont l'inadéquation aux formats actuels justifie une adaptation sur un format différent qui les priverait de leur sens initial⁹⁶. Le divertissement, qui est une caractéristique des produits culturels, devient l'unique objectif derrière la rentabilité marchande⁹⁷. Détourner de la mort, comme le suggère Pascal, de la même façon que l'impératif financier, sont des éléments structurants de la création artistique. Elle ne doit cependant pas s'y réduire. Derrière la fonction d'*Entertainment*⁹⁸, la culture est aussi porteuse de valeurs et de significations qui ont une visée sociale d'édification d'un monde commun⁹⁹. Dans un premier temps, l'interrogation porte donc sur le contenu des produits de la culture contemporaine. Avons-nous sombré, comme Castoriadis le suggère, dans l'insipidité du conformisme généralisé¹⁰⁰ d'une culture entièrement régie par les impératifs commerciaux ? Et finalement, est-ce un problème ?

⁹² À ce titre je renvoie aux analyses suivantes, Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, et *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*

⁹³ Hartmut Rosa, *Accélération, Une critique sociale du temps* (2010), trad. Didier Renault, La Découverte, 2013.

⁹⁴ Ariel Kyrou, *Révolutions du Net. Ces anonymes qui changent le monde*, Incultes, 2011 et Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, La Découverte, 2011.

⁹⁵ Jeff Guinn et Perry Douglas, *The Sixteenth Minute : Life in the Aftermath of Fame*, Tarcher, 2005.

⁹⁶ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.* et Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

⁹⁷ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Champ libre, 1971.

⁹⁸ Qui n'est d'ailleurs jamais innocente étant donné que les produits culturels sont aussi des vecteurs idéologiques : Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, *op. cit.*

⁹⁹ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

¹⁰⁰ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*

Cette première série d'interrogations en amène une autre. Les produits de la culture étant l'émanation d'une société organisée autour de valeurs, ils ont donc aussi une fonction structurante. À ce titre, la culture peut être appréhendée dans son autre sens, plus général, de corpus d'idées et de valeurs d'une société¹⁰¹. Or dans cette acception, la culture est soupçonnée d'entretenir un rapport problématique à l'identité, qui serait à l'origine de la propension de l'Occident à la domination. C'est ce que laisse entendre l'ouvrage d'Adorno et de Horkheimer sur *La Dialectique de la raison*¹⁰². Le titre original invite d'ailleurs davantage à cette lecture en portant la focale sur les Lumières¹⁰³. Cette dernière terminologie fait mieux apparaître la dimension culturelle de la raison, ancrée dans un projet spécifique, celui du progrès. L'ambition occidentale d'émancipation de l'humanité par le biais de la raison conduit-il inéluctablement à la négation de l'altérité ? Autrement dit, la culture occidentale est-elle indissociable de ses logiques de domination¹⁰⁴ ? Néanmoins, on peut déjà objecter de la généralisation prématurée, voire de l'essentialisme que recèle une telle lecture simpliste de l'ouvrage d'Adorno et Horkheimer. De l'autre côté du prisme politique, la question de la culture est récupérée par des polémistes identitaires qui tentent d'imposer leur propre définition discriminante et unilatérale en figeant une représentation du passé concordant avec leurs vues réactionnaires¹⁰⁵. La culture se trouve réduite à une forme de nostalgie¹⁰⁶. L'interrogation sur la culture est prise entre deux feux. D'un côté le soupçon de la négation de l'altérité et de l'autre côté, la monopolisation du débat public par une nostalgie identitaire. La réflexion sur la culture se trouve dans une impasse. Ceci confine à un *statu quo* permettant l'épanouissement de la culture de masse¹⁰⁷ comme produit commercial régulé par le marché et

¹⁰¹ La culture fera l'objet d'un développement visant à la définir plus précisément dans les lignes suivantes. Nous réutiliserons celle de *Paideia* développée par Casotriadis dans un article déjà cité : Cornelius Castoriadis, « Transformations sociales et création culturelle », *op. cit.*

¹⁰² Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

¹⁰³ Le titre original est *Dialektik der Aufklärung*, soit littéralement « La Dialectique des Lumières ».

¹⁰⁴ Si le questionnement originel s'attache à la compréhension des causes de la Shoah dans les développements de l'École de Francfort, cette réflexion connaît aujourd'hui plusieurs extensions, notamment dans les *Postcolonial Studies* et les *Gender Studies* qui interrogent les logiques de dominations inhérentes à une culture.

¹⁰⁵ Pascal Durand et Sarah Sindaco (dir.), *Le Discours « néo-réactionnaire »*, CNRS éditions, 2015.

¹⁰⁶ On peut d'ailleurs s'interroger sur les proportions actuelles de cette tendance en voyant émerger et se développer les mouvements politiques xénophobes. À titre d'exemple, il y a les Etats-Unis de Donald Trump et son obsession de construire un mur qui le sépare du Mexique et son slogan *Make America great again* en référence à un passé glorieux et mythique. Concernant l'Europe, il y a entre autres, l'Autriche de Sebastian Kurz, la Hongrie de Victor Orban ou encore la Pologne de Kaczynski.

¹⁰⁷ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.* Voir aussi : Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France 1860-1930*, tome 1, La Découverte, 2001.

diffusant une idéologie néolibérale qui annihile la réflexion critique¹⁰⁸. Ce condensé idéologique qui se propage dans des parties de plus en plus importantes du monde conduit à une dangereuse uniformisation culturelle. Ce qui nous ramène à la question qui a ouvert ce paragraphe, faut-il abandonner la culture comme une idée ancienne, dépassée, mais surtout potentiellement dangereuse ?

Le problème est beaucoup plus grave que cela. Pour en prendre la mesure, il faut revenir à une définition plus large de la culture qui prend en compte tout à la fois les produits de la création artistique, et les valeurs qui structurent le lien social. Cornelius Castoriadis propose, pour cela, de considérer la *paideia* grecque¹⁰⁹ : « Comme son nom l'indique, la *paideia* contient aussi indissociablement les procédures instituées moyennant lesquelles l'être humain, au cours de sa fabrication sociale comme individu, est conduit à reconnaître et investir les valeurs de la société. Ces valeurs ne sont pas données par une instance externe, ni découvertes par la société dans des gisements naturels ou dans le ciel de la Raison. Elles sont, chaque fois, créées par la société considérée comme noyaux de son institution, repères ultimes et irréductibles de la signification, pôle d'orientation du faire et du représenter sociaux »¹¹⁰. La citation, en dépit de sa longueur, a l'avantage de présenter l'ensemble des enjeux de la culture dans la société. Tout d'abord, c'est le centre autour duquel s'organise le vivre ensemble puisque c'est le lieu d'où est posé la question de la signification. Dans son acception latine d'*humanitas*, relevé par Hannah Arendt¹¹¹, la culture crée le commun en ce qu'elle tente de dire ce que c'est que d'être un humain, participant à la vie de la société. Cependant, contre toute forme d'essentialisme, ce noyau de significations n'est pas figé. C'est une construction malléable, ouverte et perpétuellement discutée. Mais surtout, elle n'a pas d'origine transcendante. C'est un lieu où sont exprimés des choix. Car c'est l'aptitude politique première que d'être en mesure de juger de ceux avec qui nous voulons faire route¹¹². Castoriadis parle lui aussi de la nécessité de choisir mais, fidèlement à ses propres origines, il

¹⁰⁸ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, op. cit.

¹⁰⁹ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, op. cit.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹¹ Hannah Arendt, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture*, op. cit.

¹¹² A cet endroit Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit. Elle renvoie explicitement à *La critique de la faculté de juger* (1790) d'Emmanuel Kant.

s'inscrit dans la filiation grecque, en se référant à la *philia* d'Aristote¹¹³. L'importance de la culture réside donc d'abord dans ce qu'elle produit la signification de la société. Mais la perspective du choix a son corollaire, qui est la nécessaire inscription dans une temporalité. Pour que des choix subjectifs puissent être faits, ils ont besoin d'une historicité dont la culture est la garante. C'est à partir des significations qu'elle se donne qu'une société peut se projeter dans ses devenirs potentiels. Ceci implique de rompre avec la « table rase » qui consiste à nier le passé dans la perspective de l'avenir. Sans le passé, il ne peut pas y avoir de devenir, et par conséquent, pas de représentation de la société dans le présent. Le choix de ses amis ne s'accompagne pas de l'élimination de ses ennemis. L'historicité de la culture la fait exister en tant que débat continu où chaque choix doit être justifié et argumenté en face des autres membres de la société. La culture est finalement une modalité de l'institution imaginaire de la société au sens où l'entend Cornelius Castoriadis, avec en son centre la catégorie de la création¹¹⁴. C'est par elle que la transformation est rendue possible et c'est pour cette raison qu'il est impératif de ne pas l'abandonner.

- Qu'est-ce que la crise de la culture ? Entre contradiction historique et dérive rationaliste

La crise de la culture occidentale renvoie à un débat qui anime l'académisme européen depuis plus d'un siècle. Cependant, le déclin des cultures et des civilisations est un thème récurrent qui préoccupe déjà les historiens romains, dépeignant avec pessimisme la vie de l'Empire au cœur de son apogée¹¹⁵. Dans une perspective moderne, le dernier débat sur la crise de la culture, se prolongeant aujourd'hui dans les travaux des postmodernistes¹¹⁶, a une double origine permettant d'en cerner les enjeux. Tout d'abord, un pan de la critique trouve son point de départ dans le pessimisme d'une génération d'intellectuels allemands minés par la Première Guerre mondiale. À ce titre, les écrits de Hermann Broch, qui fonde l'expression

¹¹³ A la fin du texte déjà cité, Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 39 : « Est *philia* le lien que nouent l'affection et la valorisation réciproques. Et sa forme suprême ne peut exister que dans l'égalité — laquelle, dans la société politique, implique la liberté, soit ce que nous avons appelé autonomie ».

¹¹⁴ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*

¹¹⁵ Marie-Pierre Arnaud-Lindet, *Histoire et politique à Rome. Les historiens romains III^e siècle av. J.-C. – V^e siècle apr. J.-C.*, Bréal, 2001.

¹¹⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.* Plus récemment, Gilles Lipovetsky, *L'Esthétisation du monde*, Gallimard, 2016.

« d'apocalypse joyeuse »¹¹⁷ pour définir l'atmosphère qui règne dans l'Empire austro-hongrois avant la guerre, sont éloquentes. C'est encore sans parler de Robert Musil¹¹⁸ ou de Thomas Mann¹¹⁹. Ce dernier, dans un écrit de guerre¹²⁰, reprend la dichotomie de Herder entre culture et civilisation pour opposer la France à l'Allemagne. Il glorifie l'héroïsme de la construction de formes artistiques allemandes, contre l'universalisme français utilisé pour réduire la violence. C'est à partir de cette thématique centrale du nationalisme allemand de la Première Guerre mondiale qu'il oppose radicalement les Français et les Allemands, rompant avec toute possibilité de faire émerger un monde commun¹²¹. L'effondrement d'un monde est encore au cœur de la réflexion de Robert Musil qui place très ironiquement l'action de *L'Homme sans qualités* (1930-1932) à la veille de la Première Guerre mondiale¹²².

Du côté de la philosophie, si Nietzsche avait déjà préparé le terrain en remettant en cause les fondements de la pensée européenne¹²³, c'est Edmund Husserl qui, dans sa conférence de 1934¹²⁴, s'inquiète de l'utilitarisme et du scientisme ambiant qui font perdre à la philosophie ses buts civilisationnels originaux. Il invite à se ressaisir de l'esprit premier d'une réflexion désintéressée, posant le monde comme interrogation infinie. Les événements historiques jouent un rôle de première importance dans le développement de cette réflexion. Il y a d'un côté la persistance des atavismes monarchiques, toujours contestés, qui règnent sur l'Europe centrale avant la guerre. D'un autre côté, l'extrême violence du conflit faisant prendre conscience du potentiel dévastateur contenu dans les dernières avancées technologiques. Ainsi, la crise de la culture née d'abord d'une évidence pratique paradoxale,

¹¹⁷ La référence se trouve développée dans l'essai sur Hofmannsthal. L'apocalypse joyeuse fait l'objet de deux paragraphes du premier chapitre de : Hermann Broch, « Hofmannsthal et son temps. Étude » (1951-1952), in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

¹¹⁸ C'est notamment le sujet de Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*

¹¹⁹ Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique* (1918), trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Grasset, 1975.

¹²⁰ *Ibid.* Il est important de noter que les opinions de Thomas Mann vont profondément se modifier par la suite et que cette œuvre de guerre n'est pas représentative de l'ensemble de son parcours. Converti aux idées libérales et prix Nobel de littérature en 1929 (qui précise l'attribuer pour *Les Buddenbrook* de 1901), son œuvre majeure, *La Montagne magique* (1924), témoigne de son évolution intellectuelle.

¹²¹ Dans cette veine décliniste, il faut garder à l'esprit l'influence de Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, *op. cit.*

¹²² Très exactement en 1913. Ulrich propose, à la fin du premier tome, que 1918 soit l'année de l'Empereur de la paix.

¹²³ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, et Jean Lacoste, « Nietzsche et l'Europe », *Poésie*, n° 160-161, 2017, pp. 294-298.

¹²⁴ Edmund Husserl, *La Crise sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1954), trad. Gérard Granel, Gallimard, 1989.

celle du sang et des massacres permis par les progrès de l'humanité. À cela s'ajoute la montée en puissance d'une forme politique inédite¹²⁵ que Hannah Arendt se chargera de cartographier quelques années plus tard, à savoir le totalitarisme¹²⁶. Ce dernier pousse la contradiction jusqu'au point extrême de l'élimination avec la Shoah. Ici nous rejoignons une réflexion entamée plus haut. Le point de rencontre entre une évolution technologique rapide et la destruction de l'humain, finit par donner à penser que le progrès, sur lequel se fondaient tous les espoirs de libérations de l'humanité depuis les Lumières, n'est finalement pas au service de l'émancipation, mais au contraire, la source d'une force d'élimination toujours plus grande, touchant son paroxysme avec l'invention de la bombe nucléaire¹²⁷. C'est ce qui amène Adorno et Horkheimer, au sein de l'École de Francfort¹²⁸, à remettre en question le socle de valeurs des Lumières qui associe raison et progrès à la confiance dans un avenir meilleur et pacifié de l'humanité¹²⁹. Une première réflexion sur la crise de la culture apparaît ainsi sous la forme d'un doute qui naît de la contradiction entre la violence des événements historiques et le socle de valeurs émancipatrices des Lumières.

Là où l'échec apparent de l'association entre progrès et émancipation au sein d'une technique destructrice aurait dû laisser la place au renouveau de l'humanisme auquel appelait Husserl dans ses conférences, une nouvelle contradiction apparaît. Tout d'abord, la remise en question philosophique de la culture occidentale est contemporaine d'une accélération du développement des sciences¹³⁰. Au niveau de la philosophie, le positivisme logique se constitue en accompagnateur du progrès scientifique. Le Cercle de Vienne¹³¹ développe un point de vue spécifique visant à contrôler la conformité du langage à l'expansion de la

¹²⁵ Husserl subit les persécutions du nazisme puisqu'il est radié du corps professoral en 1936, à l'âge de 77 ans.

¹²⁶ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit.

¹²⁷ Günther Anders, « Sur la bombe et les causes de notre aveuglement face à l'apocalypse », in *L'Obsolescence de l'homme* (1956), Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2005, pp. 261-361.

¹²⁸ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit.

¹²⁹ C'est notamment l'idée développée par Emmanuel Kant dans sa réflexion intitulée *Vers la paix perpétuelle* parue pour la première fois en 1795.

¹³⁰ A titre d'exemple, les paradigmes théoriques de la physique qui sont encore d'actualité aujourd'hui ont été élaborés dans l'entre-deux-guerres. La théorie quantique des champs trouve son origine à la fin du XIX^e siècle et son apogée dans les années 1920 et 1930. Quant à la théorie de la relativité restreinte, elle est élaborée en 1905, puis généralisée entre 1907 et 1915. Voir Manjit Kumar, *Le Grand roman de la physique quantique, Einstein, Bohr et le débat sur la nature de la réalité*, trad. Bernard Sigaut, J. C. Lattès, 2011.

¹³¹ Antonia Soulez (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, PUF, 1985 et Jan Sebestik et Antonia Soulez, *Le Cercle de Vienne. Doctrines et controverses*, L'Harmattan, 2001.

science, tout en rejetant la part métaphysique dans le domaine de l'indicible¹³². Ainsi, dès l'entre-deux-guerres, se profilent deux fronts de la crise de la culture, qui vont se révéler liés entre eux. Une première critique est d'ordre civilisationnel. Elle regroupe des réflexions qui s'attachent aux transformations des valeurs en s'appuyant sur des argumentaires variés allant des facteurs historiques, philosophiques ou littéraires, et s'étendent de Nietzsche à Husserl, en passant par les écrivains précédemment cités. L'autre versant de la critique observe avant tout les évolutions matérielles de la culture, la production de ses objets. Elle se focalise sur le phénomène de la massification pour en comprendre à la fois les causes et les conséquences. C'est notamment le point de vue de l'École de Francfort, qui à côté de sa théorie de la rationalisation (plutôt du côté des analyses d'ordre civilisationnel), fournit un large éventail de réflexions sur les productions culturelles de masse¹³³, mais aussi les observations déjà évoquées de Hannah Arendt¹³⁴. Les deux se rejoignent (comme le montre explicitement, autant Hannah Arendt que les tenants de l'École de Francfort) au niveau supérieur de l'analyse civilisationnelle, dans la mesure où les artefacts culturels sont les vecteurs d'un mode de pensée.

Les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, à la faveur d'une conjoncture économique propice, encouragée par les nécessités de la reconstruction, va accentuer le phénomène d'industrialisation et de massification de la culture¹³⁵. La science et la culture de masse se rencontrent dans le développement de nouveaux moyens de diffusion, tels que la radio, puis la télévision, pour finir par Internet. Ainsi, loin de s'atténuer, l'association entre pouvoir et connaissance continue de s'accélérer tout au long du XX^e siècle. Elle trouve des

¹³² Je renvoie ici à l'affirmation qui clôt l'ouvrage de Wittgenstein : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence », in Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), trad. Gilles-Gaston Granger, Gallimard, 1993, p. 112.

¹³³ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », (dernière version de 1939), in *Œuvres III, op. cit.*, pp. 269-316. Mais aussi, Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », in *La Dialectique de la raison, op. cit.*, pp.179-247. Mais encore Siegfried Kracauer, *L'Ornement de la masse. Essai sur la modernité weimarienne* (1927), trad. Sabine Cornille, La Découverte, 2008.

¹³⁴ Hannah Arendt, *La Crise de la culture, op. cit.* À noter que la réflexion sur la culture de masse de Arendt est articulée à une réflexion sur la civilisation européenne.

¹³⁵ Les analyses de type matérialiste se développent d'ailleurs à ce moment.

prolongements politiques¹³⁶ dans l'installation des régimes technocratiques qui président à la reconstruction suivant la Seconde Guerre mondiale¹³⁷.

- D'une crise de la culture au changement d'ère : la postmodernité

La terminologie de postmodernité marque un tournant dans ce qu'elle suppose. Elle sous-entend un changement d'ère, et un dépassement de la modernité, alors que sa définition fait encore débat¹³⁸. La postmodernité implique que notre rapport au monde, à travers la connaissance, a changé. Plus particulièrement que le socle de valeurs permettant de légitimer un énoncé comme vérité s'est déplacé. Là où un certain nombre de grands textes faisaient autrefois autorité, Jean-François Lyotard explique que seule la dimension logique et scientifique permet aujourd'hui d'accéder à la crédibilité sociale¹³⁹. En soi, il ne fait que réaffirmer le double principe de la perte de confiance dans les métarécits¹⁴⁰, et de l'hégémonie du dogme positiviste, marquant la victoire du rationalisme et évacuant la question des significations. Est-ce pour cela nécessaire de parler d'un changement d'ère ? D'autant plus que cette dynamique trouve sa source dans le XIX^e siècle, à la fois pour la culture de masse et la critique de la tradition philosophique classique à partir de Nietzsche. Avons-nous besoin d'un concept supposant un dépassement de la modernité pour entamer une réflexion sur ce qui se passe actuellement ? Comme évoqué plus haut, la rhétorique du changement d'ère et le déclinisme ne sont pas nouveaux, et manifestent un malaise culturel plutôt que le passage à une temporalité nouvelle¹⁴¹.

¹³⁶ Dès l'entre-deux-guerres, le phénomène de massification de la culture est articulé à une critique politique dans les travaux de l'École de Francfort. Voir Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, *op. cit.*

¹³⁷ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique* (1978-1979), Gallimard, 2004. Voir aussi : Paul Feyerabend, *Adieu la raison* (1987), trad. Baudoin Jurdant, Éditions du Seuil, 1996.

¹³⁸ Bruno Karsenti, « Sociologie, philosophie : la modernité en question », in *Archives de philosophie*, tome 76, 2013, pp. 547-571.

¹³⁹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*

¹⁴⁰ C'est-à-dire les textes déterminants d'une culture européenne fondée sur un socle de valeurs émancipatrices à partir du XVIII^e siècle, censé libérer le genre humain, et plus tard soupçonné d'entretenir un lien avec les catastrophes humanitaires du XX^e siècle.

¹⁴¹ « " postindustriel " et " postmoderniste ". Les deux fournissent une parfaite caractérisation de l'incapacité pathétique de l'époque à se penser comme quelque chose de positif, ou même comme quelque chose tout court », in Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », *op. cit.*, p. 11.

La modernité, en tant que concept, suppose déjà d'être au-delà du moment présent. Le célèbre vers de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne »¹⁴², moque déjà le désir de toujours vouloir se trouver en avant d'un concept qui suppose déjà d'être au plus proche de l'avenir. Avons-nous dépassé la modernité, tout en qualifiant cette nouvelle période d'un terme qui la contient encore : la postmodernité ? Les créations culturelles d'aujourd'hui sont-elles si innovantes qu'elles seraient devenues pour nous impensables ? Cette appellation pose ainsi le problème d'une innovation artistique qui la précède et pourtant semble déjà la contenir. C'est par exemple le cas des romans de Joyce¹⁴³. La critique de Cornelius Castoriadis va jusqu'à se demander, si une véritable innovation artistique, qui n'est pas que la simple répétition du geste avant-gardiste du début du siècle, existe encore¹⁴⁴. L'autre hypothèse qui justifierait l'emploi de la terminologie de postmodernité, serait l'avènement d'un mode de pensée nouveau, et radicalement différent, temporairement défini comme postmoderne, mais restant à définir, et qui s'incarnerait dans des productions culturelles nouvelles et encore largement incomprises. Or pour le moment aucune incommensurabilité ne semble se détacher, nécessitant de changer notre mode de pensée pour être comprise. Si le concept de postmodernité ne semble pas nécessaire pour le moment, il témoigne néanmoins, de l'ampleur de la crise de la culture et de la difficulté de sa résolution.

• La culture et les devenirs de l'humanité

La crise de la culture se présente finalement comme une désillusion. Ce sont les idéaux de progrès et d'émancipation qui sont remis en cause par les événements historiques. Que ce socle de valeurs soit mis en doute n'est cependant pas un problème en soi. Il est probable qu'il ait autant de définitions que d'individus s'en revendiquant, ou le contestant. Au contraire, la dimension de conflit et la résistance à une limitation théorique sont saines. Ce qui importe, c'est la possibilité de son existence. La culture disparaît en même temps que la discussion sur ce qu'elle est. Elle ne peut subsister que comme l'espace d'un éternel débat,

¹⁴² Issu du poème « Adieu » du recueil *Une saison en enfer* (1873).

¹⁴³ Que dire encore du travail de Samuel Beckett sur le langage, qui est ami de Joyce et d'une certaine manière, son successeur intellectuel. Il publie l'essentiel de ses œuvres immédiatement après la Seconde Guerre mondiale : Samuel Beckett, *Molloy*, Éditions de Minuit, 1951. Nous pourrions également nous référer au mouvement Dada dont nombre de ruptures pourraient s'apparenter à certains traits du postmodernisme, Serge Lemoine, *Dada*, Hazan, 2005.

¹⁴⁴ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, op. cit.

jamais figée, toujours protéiforme et livrée à la diversité des interprétations. C'est de cette effervescence créatrice qu'elle tire sa valeur. Ce qui est en jeu, ce sont les significations imaginaires sociales et la permanence du dialogue sur ce qu'elles sont ou devraient être, qui assurent le devenir des sociétés. Le véritable risque réside dans la possibilité d'un blocage du noyau conflictuel des significations imaginaires sociales. C'est-à-dire l'émergence d'une conjoncture, qui provoquerait, non pas la disparition de la culture, mais son remplacement par un avatar idéologique¹⁴⁵ qui se soustrairait à sa dimension conflictuelle et interprétative, pour imposer une représentation déterminée et immuable des valeurs de la société¹⁴⁶. Or le débat sur la crise de la culture, se présente justement comme le pressentiment d'une telle situation, autant qu'une tentative pour prévenir cette menace.

Pour étudier dans le détail le débat européen sur la crise de la culture, il faut en premier lieu revenir sur ses sources et les premières analyses qui en ont été faites, sur le mode d'une perte de confiance dans le socle de valeurs des Lumières. C'est une interrogation qui s'épanouit d'abord sous la plume de Friedrich Nietzsche, avant de trouver un retentissement majeur dans la conférence de Husserl. La Théorie critique cherche, quant à elle, à mettre au jour les mécanismes de domination dissimulés derrière l'idéal du progrès des Lumières¹⁴⁷. Ce bref panorama doit faire apparaître l'apocalypse joyeuse évoquée par Hermann Broch, ce moment ressenti comme le dernier moment d'insouciance européen avant l'effondrement. Dans un deuxième temps, il s'agit de s'intéresser à la manière dont la science et la technique se sont imposées pour combler le vide laissé par le retrait de la pensée métaphysique, ainsi qu'aux mécanismes bloquant la question des significations. Marcuse théorise l'homme unidimensionnel mettant au jour les horizons verrouillés de l'humanité dans la société de consommation¹⁴⁸, tout en montrant la manière dont la technique dépouille l'humanité de son pouvoir de décision¹⁴⁹. Un dernier moment est consacré à la possibilité d'un monde commun comme perspective d'ouverture. La culture peut permettre de le construire à travers le rétablissement d'un noyau de significations conflictuelles. Ce dernier moment permet d'introduire le discours sur le roman, pensé comme alternative à cette crise.

¹⁴⁵ Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.*

¹⁴⁶ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*

¹⁴⁷ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Herbert Marcuse, *Raison et révolution : Hegel et la naissance de la théorie sociale* (1941), trad. Robert Castel et Pierre-Henri Gonthier, Éditions de Minuit, 1968.

CHAPITRE 1 : LA DISLOCATION D'UN MONDE COMMUN

En 1918 paraît la première partie de l'ouvrage d'Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*. Suite de la défaite allemande, le livre est un succès de librairie¹⁵⁰. Le titre est évocateur et l'ouvrage est représentatif d'une époque où les horreurs de la guerre s'associent à la défaite dans un climat de défiance généralisée¹⁵¹. Ses thèses controversées inspirées de nietzschéisme et frôlant le mysticisme n'en sont pas moins symptomatiques d'une époque où les prédictions apocalyptiques et la nostalgie d'avant-guerre se développent. Spengler prédit le déclin, d'ailleurs déjà entamé de l'Occident, dans une vision cyclique de la vie des cultures¹⁵². Son orientation irrationnelle¹⁵³ fait écho à la naissance d'une défiance quant au socle de valeurs qui formait le noyau de significations organisant le vivre ensemble. Plus encore que cela, Spengler n'attire pas seulement l'attention sur les mouvements déclinistes de l'entre-deux-guerres¹⁵⁴, mais aussi sur les reprises politiques controversées de Nietzsche¹⁵⁵. Oswald Spengler, à la suite de la publication de son ouvrage, a en effet entretenu des relations troubles avec le Troisième Reich dont il se déclare favorable avant de s'en éloigner pour faire l'apologie du fascisme de Benito Mussolini¹⁵⁶. Si Nietzsche remet en cause le socle de valeurs rationalistes hérité de Socrate, son usage politique est problématique. Le trouble qu'il laisse ainsi que l'enchaînement des événements historiques donnent lieu à la réaction de Edmund Husserl qui tente de penser un esprit européen commun, fondé dans les valeurs d'un

¹⁵⁰ Theodor W. Adorno, « Spengler après le déclin » (1938), in *Prismes. Critique de la culture et société, op. cit.*, pp. 53-83. Il évoque brièvement la réception de l'ouvrage.

¹⁵¹ On a déjà cité précédemment à titre d'exemple de ce mouvement : Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique, op. cit.*

¹⁵² Gilbert Merlio, *Le Début de la fin ? Penser la décadence avec Oswald Spengler*, PUF, 2019.

¹⁵³ Georg Lukács, *La Destruction de la raison : le chemin de l'irrationalisme de Schelling à Hitler* (1954), trad. Didier Renault et Aymeric Monville, trois volumes, Éditions Delga, 2006-2017.

¹⁵⁴ Déjà évoqué en introduction, l'Europe terrassée par la Première Guerre mondiale, à laquelle s'ajoute la crise de 1929, permet le développement des pensées totalitaires qui arrivent successivement au pouvoir en 1922 en Italie, 1933 en Allemagne et dès 1917 en l'URSS. Le déclinisme s'inscrit dans ce contexte et est un argument important à l'installation des régimes liberticides.

¹⁵⁵ Jacob Golomb et Robert Wistrich, *Nietzsche Godfather of Fascism ? On the Uses and Abuses of a Philosophy*, Princeton University press, 2002.

¹⁵⁶ Gilbert Merlio, *Oswald Spengler témoin de son temps*, Heinz, 1982.

humanisme philosophique¹⁵⁷. Husserl se place dans le prolongement d'une philosophie qui tente désespérément de restituer la question d'un projet commun ancré dans le sens. C'est la philosophie, en tant que mode de pensée particulier, qui émerge dans l'antiquité grecque, et qui pose le monde comme interrogation perpétuelle, laquelle constitue le programme husserlien. La Seconde Guerre mondiale semble y mettre un terme définitif, donnant lieu à la critique des Lumières opérée par l'École de Francfort.

1 – La dynamite nietzschéenne : le point de non-retour de l'éclatement des significations imaginaires sociales traditionnelles

Nietzsche, encore relativement éloigné des tourments du XX^e siècle, représente néanmoins un tournant dans l'histoire des idées, dont le retentissement se prolongera longtemps après lui¹⁵⁸. Comme il le dit lui-même, dans le dernier chapitre de son testament philosophique *Ecce Homo* (posthume, 1908) : « Un jour, mon nom sera associé au souvenir de quelque chose de prodigieux — à une crise comme il n'y en eut jamais sur terre, à la plus profonde collision de conscience, à un verdict inexorablement rendu contre tout ce qu'on avait jusqu'alors cru, réclamé, sanctifié. Je ne suis pas un être humain, je suis de la dynamite »¹⁵⁹. Il représente la fin d'un monde. Dans le prolongement d'une longue tradition européenne de pensée issue de la Grèce antique, qui arrive à son terme, Nietzsche la met face à ses contradictions. Il fait apparaître le socle de valeurs, c'est-à-dire le noyau des significations qui fonde cette philosophie, comme illusoire. Il le présente comme une simple rhétorique de domination dont il faut se libérer¹⁶⁰. C'est pourquoi il insiste, dans la citation précédemment donnée, sur le fait qu'il remet en cause tout ce qui avait jusque-là fait l'objet d'une croyance. C'est peut-être plus profond que cela, et l'on peut se demander s'il est seulement encore possible de trouver un fondement transcendant aux valeurs après Nietzsche. Le problème principal résidant dans le fait, qu'il insinue que tout système de valeurs, et en

¹⁵⁷ Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, op. cit.

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit.

¹⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist* (1894), suivi de *Ecce Homo* (1908), trad. Jean-Claude Hémery, Gallimard, 1992, p. 187.

¹⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la moral* (1887), trad. Patrick Wotling, Librairie générale française, 2000.

conséquence, le sens lui-même, est contaminé par une logique de domination. Ceci est une première remise en cause, en profondeur, de la culture.

1-1 – Contre le nihilisme : une première remise en cause des systèmes de valeurs¹⁶¹

Nietzsche écrit lui-même dans un contexte analysé sous le signe de la crise¹⁶². Cette dernière est essentiellement intellectuelle et se rapporte au nihilisme contre lequel il se bat. La définition qu'il en donne est d'ailleurs intéressante, puisqu'elle est la source de son mode de pensée. Nietzsche interprète le nihilisme comme une négation de la vie, par son refus radical. Il se différencie en cela, de la définition classique de Gorgias¹⁶³, en lui donnant une teinte sociale. Le « rien » de Nietzsche n'est pas une constatation existentielle issue de la logique, mais l'observation d'un refus actif de la réalité qui est propagée par certaines doctrines. C'est une conception à laquelle il s'oppose. Il perçoit cette négation de la vie dans deux courants de pensée auxquels il se confronte¹⁶⁴. Une première forme de nihilisme est celle qui se trouve liée au christianisme et à la croyance religieuse de manière plus générale. Et notamment dans une conception particulière du religieux. C'est l'ascétisme qu'il analyse comme un refus des plaisirs de ce monde, en vue d'obtenir le bonheur dans un autre, meilleur, après la mort. Dans cette représentation, la vie est niée en tant que telle. Elle se présente comme une épreuve de souffrance qu'il faut dépasser, pour atteindre la joie d'un ailleurs supraterrrestre.

Une seconde forme de nihilisme est la conséquence de modes de pensée plus récents. C'est par exemple en ce sens qu'il s'oppose progressivement à son maître, Schopenhauer, qui ne trouvant d'autre sens à l'être que lui-même, le condamne au vide¹⁶⁵. C'est une forme semblable de nihilisme qui émerge du scientisme et de l'ultra-rationalisme des positivistes qui

¹⁶¹ La pensée du nihilisme de Friedrich Nietzsche est une constante de l'œuvre, néanmoins, sur sa dimension historique et sa diffusion dans la philosophie européenne, je renvoie aux deux ouvrages suivants : Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (1886), trad. Cornélius Heim, Gallimard, 1987 et *La Généalogie de la morale*, *op. cit.*

¹⁶² Notamment visible dans la confrontation avec Wagner : Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner* (1888), trad. Jean-Claude Hémery, Gallimard, 1980 et Céline Denat et Patrick Wolting (dir.), *Nietzsche. Les textes sur Wagner*, Presses universitaires de Reims, 2015.

¹⁶³ Barbara Cassin, *Si Parménide : le traité anonyme « De Melisso, Xénophane, Gorgia »*, Presses universitaires du Septentrion, 1980.

¹⁶⁴ Jean-Pierre Faye et Michèle Cohen-Halimi, *L'Histoire cachée du nihilisme. Jacobi, Dostoïevski, Heidegger, Nietzsche*, La Fabrique, 2008.

¹⁶⁵ Ugo Batini, *Schopenhauer. Une philosophie de la désillusion*, Ellipses, 2016.

conduit au relativisme le plus absolu, sur toutes les questions qui échappent au domaine de la science. De cette façon, seule la vérité objective supposée de la science a une valeur, à laquelle toute morale, tout sentiment humaniste est soumis. Ce que Nietzsche rejette ici, c'est l'objectivisme scientifique, impliquant un ordre déterminé du monde, indépassable¹⁶⁶. À l'inverse, l'ensemble de sa philosophie, en tant que pensée tragique¹⁶⁷, et acceptation de la vie, est construite en opposition à la fois au christianisme et au rationalisme. Son opposition au nihilisme est une condamnation des valeurs des modes de pensée communément usités en son temps. À partir de là, la question du sens change de focale. Elle n'est plus imposée par un ordre extérieur et transcendant, mais devient la responsabilité de l'individu, une fois libérée de la domination sociale illusoire du christianisme et du rationalisme.

Le nihilisme correspond pour Nietzsche à tout mouvement théorique visant à créer une distance entre l'humanité et le monde. Toute idée de normativité, niant la vie comme réalité immédiate est rejetée par l'auteur. Cependant, ce retour vers la vie a des conséquences politiques problématiques, en instaurant un rapport particulier à la domination. Autrefois dissimulée derrière un discours, elle se révèle assumée et illimitée : c'est la volonté de puissance.

1-2 – Nietzsche et la troisième vague de la modernité

Leo Strauss dans son article sur « Les trois vagues de la modernité »¹⁶⁸ fait de Nietzsche l'aboutissement d'une dynamique philosophique aux implications politiques. Celle-ci se divise en trois moments distincts, prenant chacun la figure d'un penseur majeur (Nicolas Machiavel, Jean-Jacques Rousseau et Friedrich Nietzsche). Ils forment les étapes d'un mouvement permettant de comprendre ce qu'il définit comme une crise. Cette crise correspond, selon l'auteur, à l'état d'indétermination qu'il observe aujourd'hui, pour savoir ce qui est bien ou mal, juste ou non. La dimension problématique de cette constatation réside dans la difficulté à construire un idéal social vers lequel il faudrait tendre et qui constituerait le fondement du vivre ensemble. Pour parler dans les termes de Castoriadis, c'est l'imaginaire

¹⁶⁶ Herbert Marcuse fait une critique semblable du positivisme dans *Raison et révolution*, *op. cit.*

¹⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. Patrick Wotling, Librairie générale française, 2013.

¹⁶⁸ Leo Strauss, « Les trois vagues de la modernité », trad. Michael Nafi, *Le Philosophoire*, n° 25, 2005.

social qui est l'enjeu de la réflexion. Leo Strauss accorde un rôle de première importance à Nietzsche dans l'avènement de cette situation particulière. Pour le comprendre, il faut d'abord rapidement revenir sur les deux premières vagues de la modernité. L'article de Strauss montre le mouvement progressif par lequel se déploie la pensée de Nietzsche et la manière dont elle contribue à définir ce qu'est la modernité.

La modernité politique, dans les termes de la philosophie, apparaît avec Machiavel. Ce dernier invite le prince à prendre des décisions, non pas en fonction d'un idéal politique quelconque, mais en prenant en compte les modalités actuelles du réel. Le gouvernement n'opère pas ses choix par rapport à un idéal, mais s'adapte à la réalité de situations concrètes. La politique n'est donc plus un problème moral mais un problème technique¹⁶⁹. C'est la première vague de la modernité. Vient ensuite la réflexion de Jean-Jacques Rousseau. Les implications morales de sa conception sont moins évidentes. Ce qui semble primordial, c'est le nouveau rapport à la nature qu'il fonde. Si l'entrée dans la vie sociale pervertit l'humain, c'est aussi ce qui le fait entrer dans l'histoire et la rationalité¹⁷⁰. Plus intéressante est la réflexion de Leo Strauss sur le romantisme, et le parallèle qu'il fait avec l'homme faustien théorisé par Spengler. Dans l'opposition radicale que crée Rousseau entre, d'un côté, l'état de nature naïf et sans péchés et, de l'autre, le compromis social, peut se développer une forme d'idéalisme fondée sur une naturalité sauvage et tumultueuse de l'homme moderne. C'est l'écho nostalgique d'une vie libérée des contraintes sociales¹⁷¹ qui permet de faire la transition avec Nietzsche, qui incarne la troisième vague de la modernité. La spécificité de ce dernier mouvement, c'est l'existence tragique de l'humain. Ce thème du tragique est traité par Nietzsche dès ses premiers travaux. *La Naissance de la tragédie* (1871)¹⁷² est un ouvrage qui, au travers de l'analyse philologique d'un genre artistique, évoque des modes de pensées et leur influence sur la société en question. La tragédie y apparaît déjà comme affirmation de la vie dans une pulsion dionysiaque primaire ensuite formalisée rationnellement par la vertu du dieu Apollon. La réflexion prend un autre tour lorsque Nietzsche étudie l'histoire du genre et considère sa dégradation à la suite de l'avènement du philosophe Socrate qu'il décrit comme le premier à avoir frustré l'esprit hellène en tentant de le débarrasser de son essence

¹⁶⁹ Claude Lefort, *Le Travail de l'œuvre Machiavel*, Gallimard, 1986.

¹⁷⁰ Simone Goyard-Fabre, *Politique et philosophie dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, PUF, 2001 et Roger Masters, *The Political Philosophy of Rousseau*, Princeton University press, 1968.

¹⁷¹ Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, 1992.

¹⁷² Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit.

tragique¹⁷³. Socrate est pour lui le premier d'une grande lignée à faire entrer le nihilisme, défini simplement comme négation de la vie, au sein de la pensée. Il initie le refus de la dimension tragique de l'existence, pour la célébration d'un idéal transcendant, avec la raison pour fondement. C'est le moment à partir duquel Apollon, dieu du formalisme rationnel, prend le dessus sur Dionysos, dieu de l'affirmation présente et chaotique de la vie. Quelques années après *La Naissance de tragédie*, Nietzsche rédige deux livres, *Par-delà le bien et le mal* (1886), puis *La Généalogie de la morale* (1887), dans le prolongement du premier. Ils permettent d'établir que toute pensée spéculative a un principe humain. Dès lors, comme le disait déjà Parménide : « L'homme est la mesure de toute chose », impliquant que toute pensée est d'origine humaine¹⁷⁴. Dans cette optique, la morale n'a aucun fondement transcendantal et apparaît à Nietzsche comme un simple moyen de domination. Le point commun, d'après lui, de tous les systèmes philosophiques, c'est la théorisation d'un au-delà ; soit une vie après la mort, spéculation à laquelle l'humain est invité à sacrifier son existence terrestre. Mais en disant cela, c'est l'ensemble des idéaux qui s'effondrent, et notamment les plus importants de l'époque, c'est-à-dire la raison et la science moderne.

Pour Nietzsche, Dieu est mort, mais aussi la science moderne, et sa croyance dans la raison, qui n'est rien d'autre qu'un de ses avatars. Leo Strauss en conclut que la vérité a finalement été déterminée. Tout n'est finalement qu'humain et la compréhension du monde revient à une analyse de la volonté de puissance. Le démantèlement de la question de la signification n'est donc pas, pour Leo Strauss, l'affaire unique de Nietzsche, c'est le mouvement de la modernité dont il est l'aboutissement.

1-3 – Le problème politique de la volonté de puissance et la pensée prémoderne de notre tradition occidentale

La réponse apportée par Leo Strauss à la fin de son texte pourrait apparaître comme une solution convenable. Le dynamitage des significations imaginaires sociales comme remise en cause radicale, ce que Nietzsche appelle la transmutation des valeurs, semble laisser la place à un nouvel être humain, libre de choisir, et confronté à la réalité de son existence tragique. À condition de considérer que la critique de Nietzsche ne s'arrête pas au

¹⁷³ Nietzsche fonde sa réflexion dans les sources pré-socratiques de la tragédie.

¹⁷⁴ Marcel Conche, *Parménide. Le poème, fragments*, PUF, 1996.

démantèlement salvateur qu'il opère, mais se poursuit dans une remise en cause permanente. Le noyau de significations sociale évoqué plus haut, doit être l'objet d'un affrontement, d'un débat permanent, permettant l'évolution et la transformation des sociétés. Mais la solution politique de Nietzsche est plus ambivalente que cela. Tout d'abord, il n'a jamais tenté de construire de système politique cohérent, comme le précise Leo Strauss. Cependant l'œuvre de Nietzsche se teinte d'une forme d'aristocratie et d'un déploiement individuel et total de la volonté de puissance, qui semble en faire un pouvoir de domination illimité. La libération morale laisse place à un état de nature hobbesien où le plus fort l'emporte sur le plus faible. Ceci semble exclure toute réflexion sur le commun. C'est une volonté individuelle, égoïste, et assumée, qui triomphe. De ce fait, une application politique de la pensée nietzschéenne s'avère problématique¹⁷⁵.

Leo Strauss dans les dernières lignes de son article mentionne les sources prémodernes de notre tradition politique, comme barrage aux régimes liberticides, qui ont leurs sources dans les vagues successives de la modernité. Il pense évidemment à la démocratie athénienne dans une optique libérale. Il semble ainsi suggérer que la philosophie politique qu'il estime vouée à l'échec dans la modernité, pourrait trouver sa rédemption dans la tradition grecque¹⁷⁶. Mais il n'en dit pas plus sur ce point. Un autre philosophe, face à la crise qu'il perçoit, va également se tourner vers les origines grecques de la philosophie. Cependant, son analyse ne se situe pas directement dans le domaine de la philosophie politique. Le texte de Husserl sur la crise de l'humanité européenne, est d'abord une réaction à l'urgence de la situation. Il cherche une signification commune comme solution à la crise. Pour ce faire, il se plonge dans les fondements antiques de la philosophie. Il mobilise l'esprit de l'humanité européenne trouvant son origine dans le *Thaumadzein* grec. Il essaye ainsi de théoriser un noyau de significations conditionnant des devenir sociaux de l'Occident.

¹⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *Politique de Nietzsche*, textes choisis et présentés par René-Jean Dupuis, Armand Colin, 1969 et Simone Goyard-Fabre, *Nietzsche et la question politique*, Sirey, 1977.

¹⁷⁶ « Et surtout, la démocratie libérale, à la différence du communisme et du fascisme, trouve un puissant appui dans un mode de pensée qui ne peut en rien être qualifié de moderne et qui est la pensée pré-moderne de notre tradition occidentale », Leo Strauss, « Les Trois vagues de la modernité », *op. art.*, p. 178.

2 – La conférence d'Edmund Husserl : prendre acte de Nietzsche pour fonder une signification commune indéterminée

Edmund Husserl est ici intéressant dans la manière dont il pense, avec et contre Nietzsche. Dans la célèbre conférence qu'il donne successivement à Prague en 1934, puis à Vienne en 1935¹⁷⁷, il se positionne face à ce qu'il décrit comme une crise spirituelle. Il ne l'évoque pas dans son texte, mais cette crise est évidemment d'abord politique. Le contexte est particulièrement important pour le comprendre. Husserl, d'origine juive, est exclu de l'université allemande depuis l'accession de Hitler au pouvoir. Il n'est dès lors pas difficile pour lui d'imaginer le désastre vers lequel se dirige l'Europe. Cependant, la source de cette crise est pour lui plus profonde, et trouve son origine dans la tradition de pensée européenne¹⁷⁸. C'est le développement d'une forme de rationalisme unilatéral qui est en cause. Ce qu'il faut entendre par cette expression, c'est un dévoiement du mode de pensée initié par les Grecs de l'Antiquité. Ces derniers mettent au jour la puissance de la raison comme moyen de découvrir le monde. Or, par une série de mouvements historiques, ce qui devait originellement n'être que l'outil d'une exploration plus vaste, est devenu une finalité, laissant ainsi de côté l'interrogation métaphysique. La réponse apportée par Husserl, tout comme son analyse du problème, sont ambitieuses. Elles consistent dans une reprise de la question du sens. Il imagine une communauté téléologique, unie par l'horizon que forme l'interrogation sur la signification du monde. La singularité de cette union, c'est qu'elle se caractérise par son indétermination, qui est garantie par l'infinité de l'interrogation sur la signification. C'est finalement le paradoxe d'une fin, dont le contenu est infini, qui se présente comme une rupture avec une conception corrompue de la raison, et doit permettre de faire émerger un nouvel humanisme.

¹⁷⁷ Edmund Husserl, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie* (1934 pour Prague et 1935 pour Vienne), trad. Nathalie Depraz, Édition numérique du site PhiloSophie supervisé par Pierre Hidalgo, 2012. Il peut être étonnant d'utiliser un format numérique, mais la supervision de Nathalie Depraz, spécialiste de philosophie allemande et de phénoménologie en garantit la qualité. Il s'agit en fait de la numérisation de l'édition du texte paru chez Hatier en 1997. Il faut encore préciser que nous utilisons le texte de la conférence mais qu'elle a ensuite donné lieu à un ouvrage plus conséquent : Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1954), *op. cit.*

¹⁷⁸ Emmanuel Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, Éditions du Seuil, 2000.

2-1 – Husserl face au nihilisme : le danger de la lassitude et la raison dévoyée

Les points de rencontre entre la philosophie de Nietzsche et celle de Husserl ne sont peut-être pas évidents au premier abord. Cependant, le projet phénoménologique prend tout son sens à la lecture de la conférence sur la crise de l'humanité européenne en se confrontant lui aussi au problème du nihilisme. Dans les dernières lignes de ce texte, Edmund Husserl révèle ce qui est pour lui le plus grand danger qui menace l'Europe : « Le plus grand danger pour l'Europe, c'est la lassitude. »¹⁷⁹. Cette affirmation n'est pas sans rappeler ce que Nietzsche considère comme le premier et le plus important des symptômes du nihilisme ambiant, à savoir la fatigue. C'est un thème primordial de son œuvre. Il observe une fatigue générale qui conduit l'humain à accepter et à se soumettre aux injonctions morales d'un petit groupe. Dans *La Généalogie de la morale* on peut lire : « Qu'est-ce que le nihilisme aujourd'hui, sinon cela ?... Nous sommes fatigués de l'homme... »¹⁸⁰. D'autant que Nietzsche dans cette citation précise le motif humain de cette lassitude, qui renvoie directement au titre de la conférence de Husserl. La crise est identifiée comme étant celle de l'humanité. Or derrière cette fatigue de l'homme, se cache la volonté d'aller au-delà de la vie et le risque de se retourner contre elle. Un premier point commun réside donc dans cette référence à la fatigue, articuler à l'humanité.

Le second point de contact entre les deux auteurs, se situe au niveau des causes de cette lassitude. D'après Husserl, la cause déterminante de la crise qu'il analyse, c'est l'échec de la culture rationaliste. Ce rationalisme se différencie de la raison en elle-même par deux écueils principaux, celui du naturalisme et celui de l'objectivisme. Comme il l'explique lui-même : « Le motif de l'insuccès d'une culture rationnelle réside cependant, comme nous le disions, non dans l'essence du rationalisme lui-même, mais uniquement dans son extériorisation, dans son englobement dans le " naturalisme " et " l'objectivisme " »¹⁸¹. Le problème réside dans le fait que l'un et l'autre se conçoivent comme des vérités finies et incontestables contenant un principe d'unilatéralité. La dimension irrécusable de ces concepts forme des barrières indépassables dans la théorie de la connaissance. Pour le dire plus précisément dans les termes de l'auteur : « Aucune direction de connaissance, aucune vérité

¹⁷⁹ Edmund Husserl, *La Crise de l'humanité européenne*, op. cit., p. 115. La pagination renvoie à la version numérique de Nathalie Depraz issue de l'édition Hatier précédemment citée.

¹⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, op. cit., pp. 95-96. Le cinquième paragraphe de la préface de Nietzsche est également éclairant et vient compléter cette représentation du nihilisme.

¹⁸¹ Edmund Husserl, *La Crise de l'humanité européenne*, op. cit., pp. 114-115.

particulière ne doit être isolée ni absolutisée »¹⁸². À l'inverse de cette affirmation, les sciences modernes déterminent un principe de nature et une objectivité, comme des principes fixes, supposant qu'il faille se soumettre à leur vérité indépassable. Nietzsche et Husserl refusent tous les deux d'accepter ces fatalités, critiqués comme ne relevant que de la théorie ; ils se retrouvent dans une certaine conception du nihilisme. Cependant, ils divergent sur leurs conclusions.

2-2 – D'une philosophie de la vie, à un nouvel humanisme : la transition entre Nietzsche et Husserl

La nature, tout comme l'objet, renvoie l'un et l'autre à ce qui est extérieur à l'être humain, en dehors de son contrôle. À cet endroit, Husserl rejoint Nietzsche et sa critique de l'objectivisme conduisant au nihilisme. Il abandonne cependant la critique de la morale religieuse, qui a peut-être perdu de son importance sociale au moment où il écrit. En revanche, les sciences s'imposent comme un dogme fondamental, que l'emprise met à l'abri de toute forme de remise en cause¹⁸³. Or pour Husserl, la nature et l'objet sont soumis à une critique visant à montrer qu'ils sont des constructions humaines¹⁸⁴. Cependant, Husserl n'en tire pas de conclusion en matière de vie, ni de pure volonté de puissance qu'il s'agit d'opposer à un principe mortifère, comme le fait Nietzsche. À la conception aristocratique et potentiellement dangereuse de la volonté de puissance nietzschéenne, Husserl oppose une vision téléologique de l'humanité fondée dans la tradition philosophique héritée de la Grèce antique.

La finalité de la démarche de Husserl, est en ce sens très différente de celle de Nietzsche. Il veut se débarrasser de l'emprise des sciences, issue de leur supposée immuabilité. Mais derrière ce premier niveau de l'argumentation, il y a un véritable renouvellement de l'humanisme. En effet, ce qu'il vise à démontrer, c'est que la conscience est la mesure de toute chose, et qu'aucune idée ne peut se superposer à l'humain, dans la

¹⁸² *Ibid.*, p. 100.

¹⁸³ Nous avons déjà évoqué le développement du positivisme logique au sein du Cercle de Vienne à la même période qui plaide pour une conception scientifique du monde. François Schmitz, *Le Cercle de Vienne*, Vrin, 2009.

¹⁸⁴ La phénoménologie suppose une réciprocité de l'apparition entre l'observateur et l'observé. Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, PUF, 1956.

mesure où elle en est forcément issue. On retrouve cette conception dans une série de textes contemporains de la conférence sur la crise de l'humanité européenne. Il est d'abord très surprenant de voir ces recherches tardives réunies sous le titre, *La Terre ne se meut pas*¹⁸⁵. Il y a notamment un texte, intitulé *L'Arche-originnaire Terre ne se meut pas*, dans lequel le philosophe défend avec beaucoup d'habileté la thèse géocentrique contre la science, qui a découvert l'héliocentrisme depuis plusieurs siècles. Edmund Husserl est tout à fait conscient que du point de vue scientifique, la Terre tourne bel et bien autour du soleil. Le cœur de son argumentation est ailleurs. Il se place du point de vue de l'humanité, et de sa conscience phénoménologique, pour étayer son développement. Or du point de vue de l'être humain, dans une conception métaphysique de sa place dans l'ordre du monde, c'est la Terre qui est à son origine. C'est de là qu'il vient, et c'est de là qu'il observe le monde. Il ne dénie pas la vision du monde scientifique, mais il lui conteste sa primauté. Il ne s'inscrit pas dans la démarche d'une volonté de puissance au sens nietzschéen qui conduirait à une analyse en termes de domination. Cependant, il redonne force à l'idée d'humanisme en rappelant la centralité de sa conscience d'où tout discours est issu. Contre le rationalisme, il replace l'être humain au centre de la réflexion en refusant de le soumettre à la fatalité d'un quelconque concept. C'est un premier pas vers la solution proposée par Edmund Husserl pour sortir de la crise.

2-3 – De l'antidote husserlien à la crise rationaliste : une téléologie de l'humanité européenne fondée sur un étonnement infini

Les derniers mots de Nietzsche dans *Ecce homo*, sont révélateurs : « M'a-t-on compris ? Dionysos contre le crucifié... »¹⁸⁶. La réponse de Nietzsche au nihilisme est le déploiement de la pensée tragique de l'histoire. C'est le déchaînement sans limite de la vie et de la volonté de puissance qui l'accompagne. Quant à Husserl, il propose une analyse téléologique de l'humanité européenne. Le *Télos* grec définit une cause finale et un achèvement, ce qui revient en fait à établir un sens. Cette solution apparaît comme allant à l'encontre du nietzschéisme. Là où son prédécesseur invitait à prendre acte de l'absence du

¹⁸⁵ Edmund Husserl, *La Terre ne se meut pas*, trad. Didier Frank, Jean-François Lavigne et Dominique Pradelle, Les Éditions de Minuit, 1989. Les textes réunis dans ce livre ont été rédigés dans les années 1930. Ils sont donc contemporains des préoccupations du philosophe dans sa conférence sur la crise de l'humanité européenne.

¹⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, suivi de *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 195.

sens, pour accéder enfin à la vie débarrassée de toute barrière morale, Husserl propose de chercher une signification commune dans les buts assignés à l'humanité. Le commun vient de ce que contrairement à la vision aristocratique et individualiste de Nietzsche, dans laquelle les volontés les plus fortes doivent l'emporter, la conception de Husserl consiste à embrasser toute l'humanité. Encore que le soupçon puisse surgir du qualificatif « d'europpéen » qu'il ajoute, faisant penser à une éventuelle tentation d'europpéocentrisme. Il est possible de s'en débarrasser en attirant l'attention sur deux caractéristiques de cette téléologie de l'humanité europpéenne, qui ne porte ce nom que pour permettre une mobilisation de la tradition grecque présocratique, et qui demeure inclusive par sa dimension d'infinité.

Avant d'aborder la question d'une conception téléologique de l'humanité, il faut préciser les termes de la réflexion de Husserl qui s'appuie sur une définition de la philosophie comme culture au sens grec de *paideia*¹⁸⁷. C'est une valeur commune de la vérité et c'est de cette manière que l'Occident est conçu, comme un devenir spirituel : « Elle n'est plus, désormais, une juxtaposition de nations différentes qui ne s'influencent que par filiation ou par des conflits commerciaux ou politiques. Bien au contraire, un nouvel esprit tirant son origine de la philosophie et des sciences particulières, un esprit de libre examen et produisant ses normes à l'aune des tâches infinies parcourt l'humanité, crée des idéaux nouveaux et infinis »¹⁸⁸. De cette manière, la philosophie n'est pas seulement l'apanage de quelques-uns mais elle se diffuse dans l'ensemble du social sous la forme du *thaumadzein*. Or c'est justement ce qui constitue le fondement téléologique de l'humanité europpéenne pour Husserl.

C'est un terme qui peut se définir comme l'étonnement. L'emploi fait par Husserl renvoie plutôt à l'idée de surgissement du monde comme interrogation. La dimension europpéenne de la réflexion de Husserl se situe dans le fait qu'il analyse l'apparition de cette attitude tout à fait particulière dans la Grèce antique. Le *thaumadzein* est défini comme un intérêt pur pour la connaissance. Mais là où la démonstration devient particulièrement intéressante, c'est quand il explique que cet intérêt n'est pas motivé par un quelconque accomplissement ou une finitude, c'est un questionnement permanent et continuellement renouvelé et sans fin. Il permet d'affirmer que le sens de l'humanité, c'est l'interrogation infinie. De cette manière, Husserl définit une communauté humaine fondée dans

¹⁸⁷ Je renvoie ici à la définition de la culture déjà mentionné en introduction de Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, op. cit., p. 14 : « Je prends ici le terme culture dans une acception intermédiaire entre son sens courant en français (les " œuvres de l'esprit " et l'accès de l'individu à celles-ci) et son sens dans l'anthropologie américaine (qui couvre la totalité de l'institution de la société, tout ce qui différencie et oppose société d'une part, animalité et nature d'autre part) ».

¹⁸⁸ Edmund Husserl, *La Crise de l'humanité europpéenne*, op. cit., p. 95.

l'indétermination, puisque son sens est une question amenée à être renouvelée infiniment. C'est le questionnement lui-même qu'il définit comme essence de l'humanité. Or cet esprit interrogatif trouve son origine historique en Europe, mais semble être en mesure de réunir autour de lui l'humanité tout entière : « La mathématique, l'idée de l'infini, celle des tâches infinies, est une tour de Babel qui, malgré son caractère indéfini, reste pourtant une tâche pleine de sens *in infinitum* »¹⁸⁹. La mathématique ne fait ici office que d'exemple de science héritée des Grecs. Cependant, la phrase marque l'importance du paradoxe d'une fondation de sens dans l'indétermination, qu'ouvre l'idée de l'infini. En quelque sorte, il y a un étonnement poussant au questionnement, et toujours remis en cause par un autre. La sortie de la crise pour Husserl consiste en un héroïsme de la raison, permettant de se ressaisir de ce sens, marquant également son attachement au concept de raison, comme faculté première d'interrogation, contre le rationalisme. Cet héroïsme, c'est celui que permet la phénoménologie transcendantale au travers de sa conception de la réflexivité.

2-4 – La méthode de la phénoménologie transcendantale : la réflexivité contre l'unilatéralisme

Prise dans ce sens, la critique d'eurocentrisme ne tient pas. Le socle de signification que propose Husserl n'est pas fondé dans l'affirmation d'une identité européenne déterminée, mais dans une attitude de remise en question permanente de cette identité. Ce qui se trouve critiqué, autant dans le naturalisme que dans l'objectivisme, c'est justement leur dimension de finitude. L'un et l'autre prétendent avoir découvert un élément du monde, qu'ils nomment nature ou objectivité, et qui, à ce titre, ne peut plus faire l'objet d'un questionnement. Autrement dit, c'est un refus de la remise en cause qui est inadmissible et dangereux pour Husserl. Ensuite, la particularité de Husserl, c'est de trouver une issue à la crise dans le sens, et dans la possibilité d'une communauté de sens, qui demeure ouverte, et qui va jusqu'à se définir par cette ouverture. L'exploit de Husserl réside dans sa tentative pour penser un principe d'unité qui demeure indéterminable et soumis à la conflictualité permanente que lui oppose l'interrogation. Il fait ainsi coexister le commun avec l'infinité, faisant émerger une représentation d'un noyau de significations ouvert par essence, et une ontologie de l'humanité fondée sur l'interrogation émerveillée du monde. Aucune certitude

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 88.

quant au sens n'est jamais possible, si ce n'est celle d'être indéterminée. Ceci doit amener à un nouveau moment de la réflexion dans lequel Husserl définit la phénoménologie transcendantale comme moyen de se prémunir contre l'unilatéralisme, et de placer le ressaisissement du sens au centre de la réflexion.

En effet, un risque demeure : « La philosophie effective de chaque époque est la tentative plus ou moins réussie pour réaliser l'idée directrice de l'infinité et de la totalité des vérités »¹⁹⁰. Toute intention de penser, se fonde sur la construction d'une détermination. Celle-ci est purement théorique, mais en elle se cache le danger d'une objectivation ou d'une naturalisation, vers une rationalité unilatérale. Or Husserl le précise explicitement : « Aucune direction de connaissance, aucune vérité particulière ne doit être absolutisée ni isolée »¹⁹¹. C'est à partir de ce précepte qu'il développe l'appareillage critique de la phénoménologie transcendantale comme le meilleur moyen de se prémunir contre la finitude. Il consiste à radicaliser le concept de réflexivité en l'appliquant à ce qui, selon lui, est indépassable sinon par sa prise en compte, la subjectivité. Cette subjectivité, est la première instance, et le filtre indépassable, de l'étonnement philosophique. C'est le moi que découvre Descartes dans sa célèbre introspection des *Méditations métaphysiques* (1641). Mais selon Husserl, la véritable découverte de Descartes n'est pas le Moi pensant, c'est la subjectivité se regardant en train de penser. Autrement dit, pour Husserl la subjectivité ne peut pas s'abolir, cependant elle peut se reconnaître dans le mécanisme de la réflexivité. C'est de cette manière que dans chaque construction théorique, l'humain doit être en mesure de retrouver sa part, à partir de laquelle il peut entamer la critique et réintroduire le questionnement. Husserl énonce que : « Ce n'est que par cette réflexivité constante qu'une philosophie est la connaissance universelle »¹⁹². La réflexivité est la modalité d'une critique phénoménologique permettant de retrouver l'humain dans la construction théorique. Elle vise à garantir l'infinité du questionnement.

Husserl de cette manière ne s'attaque pas à la raison en tant que telle, qu'il glorifie au contraire dans son usage cartésien, mais plutôt à son « extériorisation », dans le rationalisme unilatéral que caractérisent l'objectivisme et le naturalisme. C'est l'établissement d'une norme indépassable au nom de la raison qu'il refuse. Cette confiance dans la raison va cependant être de nouveau ébranlée dans les travaux de l'École de Francfort. Husserl estimait déjà que l'origine du dévoiement se trouverait dans les Lumières. Ces successeurs vont plus

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁹² *Ibid.*

loin en tentant de dévoiler une dialectique des Lumières, par laquelle l'association entre raison et progrès conduit des formes de domination de l'être humain. La technique qui vise d'abord à émanciper l'humain devient l'instrument de sa domination. Cette réflexion fait l'objet d'une double interrogation. D'abord, il s'agit d'étudier l'impact d'une remise en question des Lumières comme échec d'un mode de pensée commun et émancipateur. Ensuite, il faut interroger les méthodes de la Théorie critique, pour se demander si elles n'ont pas contribué, à l'inverse de Husserl, à un abandon de la question du sens. Il semble qu'au bout de la dialectique de la raison, il y ait une impasse.

3 – L'École de Francfort et la Théorie critique : crise de confiance dans les Lumières et abandon de la question du sens

Husserl termine sa conférence avec un espoir, celui de voir un effort héroïque de la raison, surmonter la lassitude de l'humanité européenne. C'est ainsi que peut renaître une intériorité de vie, puisqu'il considère que l'esprit est immortel. C'est l'année de la mort de Husserl que Theodor W. Adorno, quitte l'Allemagne pour rejoindre son compatriote Max Horkheimer aux Etats-Unis¹⁹³. Tous les deux sont contraints de fuir leur pays pour échapper au régime antisémite d'Hitler. Les deux héritiers de l'institut de recherche de Francfort ne partagent cependant pas le dernier enthousiasme de Husserl. Tout comme lui, ils ont pu observer l'établissement du régime nazi en Allemagne¹⁹⁴, ainsi que les dérives du stalinisme qui commencent à se faire entendre, et qui vont conduire à une remise en cause progressive de l'idéal révolutionnaire¹⁹⁵. Tout en conservant les éléments critiques de la théorie marxiste, l'École de Francfort s'éloigne du rigorisme du parti, tout en conservant l'ambition d'accompagner les mouvements sociaux de l'époque. Les travaux de l'École de Francfort sont fortement marqués par les événements historiques et la nécessité de les penser. Dans ce contexte, la réflexion est pessimiste, et la dialectique des Lumières porte un coup à l'idéal d'une société émancipée par la raison et le progrès technique. Elle dévoile la possibilité d'un rapport entre cet idéal et son contraire le plus radical, à savoir l'asservissement et la

¹⁹³ Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, op. cit.

¹⁹⁴ Franz Neumann, *Béhémoth. Structure et pratique du national-socialisme 1933-1944*, op. cit.

¹⁹⁵ L'École de Francfort développe un marxisme qualifié de non orthodoxe à la suite notamment de Lukács et de Bloch, voir Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, op. cit. et Jean-Marc Durand-Gasselien, *L'École de Francfort*, op. cit.

destruction de l'humanité, et laisse peu de place à la possibilité de l'émancipation, sinon par la critique. Mais la mise en lumière de cette relation n'est pas sans conséquence. Husserl doute, mais il semble conserver la certitude qu'une évolution différente est possible. La radicalité de la démarche de l'École de Francfort implique une attention permanente face à un phénomène dialectique qui peut se retourner contre l'humanité à tout moment. Il devient nécessaire d'élaborer un appareillage critique particulier, chargé de parer à l'éventualité d'une rechute dans l'abomination, sans jamais se départir de sa vigilance¹⁹⁶. La question est de savoir s'il demeure possible d'investir positivement des valeurs sans être aveuglé par l'éventualité de leur retournement. Si ce n'est pas le cas, la culture, comme fondement d'un monde commun¹⁹⁷, pourrait être compromise.

3-1 – L'abandon de la terminologie de crise : la dialectique de la raison comme régime de normalité

L'ouvrage de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*¹⁹⁸, s'inscrit dans une réflexion sur la crise de la culture occidentale dans la mesure où il s'attaque au socle de valeurs qui constitue le projet d'un vivre ensemble, fondé sur une représentation de la raison associée au progrès et à l'émancipation de l'humanité. À ce titre, les premières lignes de leur ouvrage sont explicites : « De tout temps, l'*Aufklärung*, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. Mais la terre, entièrement " éclairée ", resplendit sous le signe des calamités triomphant partout. »¹⁹⁹. Le projet commun d'émancipation de l'humanité que sont les Lumières contiendrait les éléments de sa propre négation : « Le totalitarisme était moins une trahison du libéralisme et des valeurs des Lumières que le développement de leur dynamique intrinsèque » explique Martin Jay²⁰⁰.

¹⁹⁶ Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique* (1937), trad. Claude Maillard et Sibylle Muller, Gallimard, 1970.

¹⁹⁷ Je renvoie à la définition de la culture comme *Paideia* dans : Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, op. cit.

¹⁹⁸ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁰ Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, op. cit., pp. 294-295.

Les deux auteurs vont cependant renouveler l'approche en comparaison de la démarche entreprise par Husserl et Nietzsche. En premier lieu, dans la pensée de Nietzsche et de Husserl, la crise implique un fonctionnement pathologique du monde. Ce qu'ils observent relève de l'anormal et du dangereux et renferme d'emblée la possibilité d'un remède. Et en effet, l'un et l'autre accompagnent leurs descriptions d'un état de fatigue de l'humanité, ou de crise, de solutions. Elle se trouve du côté de la pensée tragique et de la volonté de puissance chez Nietzsche, et dans une reprise du *thaumadzein* chez Husserl. La démarche est très différente pour Adorno et Horkheimer. Ils abandonnent le vocable de la crise et du pathologique. Les transformations des Lumières qu'ils décrivent, relèvent d'une continuité. Le choix de la terminologie de dialectique implique l'unité de son mouvement, comprenant deux phases contradictoires, et pourtant, inséparables. Il y a donc une nécessité que la critique peut révéler, permettant de la prendre en compte, mais à laquelle il semble cependant difficile d'échapper. Pour Martin Jay, la critique des Lumières marque d'ailleurs une étape cruciale dans l'histoire de l'École de Francfort : « *La Dialectique de la raison, Eclipse de la raison et Minima Moralia* présentent une critique si radicale, si complète, de la société et de la pensée occidentale, que tout ce qui suivit ne pouvait être que clarification complémentaire »²⁰¹.

En second lieu, si le fonctionnement pathologique invoqué par Nietzsche et Husserl ouvre sur des échappatoires, la théorisation de Horkheimer et Adorno est en revanche beaucoup plus pessimiste. Dans la *Dialectique*, est mise en évidence la présence de la pensée en progrès au sein du mythe²⁰², jusqu'à l'éviction de toute la dimension narrative de celui-ci, puis un deuxième moment, celui de la pensée en progrès qui se présente comme force pure de domination, développant à son tour, toutes les caractéristiques du mythe²⁰³. La description générale s'arrête là, et la suite de l'ouvrage se concentre sur des caractéristiques particulières du deuxième mouvement, l'industrie des biens culturels et l'antisémitisme. Le livre ne présente pas de possibilité d'échapper à cette dialectique : « L'aliénation de l'homme par

²⁰¹ *Ibid.*, p. 290.

²⁰² Les auteurs démontrent la présence d'éléments des Lumières au sein de l'animisme, mais aussi du récit de *L'Odyssée* de Homère.

²⁰³ A l'appui de *l'Histoire de Juliette* (1797) du marquis de Sade.

rapport à la nature, si décisive dans l'actuelle crise de civilisation occidentale, apparaît comme une tendance irréversible » écrit Martin Jay²⁰⁴.

La conception dialectique se montre tout à fait pertinente pour mettre en évidence la complicité, et le lien indéfectible qui semble unir le mythe et la pensée en progrès. Cependant, elle donne aussi une vision mécaniste d'un phénomène qui paraît condamné à sa propre reproduction inéluctable. Cette représentation d'un enchaînement nécessaire offre peut d'opportunité d'échapper à la dynamique dialectique. C'est problématique dans la mesure où l'on considère la culture sur le plan des significations imaginaires sociales permettant de penser des devenirs communs. Dans le cadre établi par Horkheimer et Adorno, toute signification sociale est suspecte de la possibilité d'un retournement dialectique aliénant. L'idée d'un avenir meilleur, tout comme la réflexion sur celui-ci, est mise à mal. Cependant, leurs conceptions de la raison et des Lumières sont problématiques, c'est peut-être à partir de cet espace que des formes d'évasions peuvent survenir.

3-2 – La dualité des Lumières : ensemble de valeurs ou logique dialectique ?

Il faut revenir à la conception que les auteurs ont des Lumières, qui peut poser problème, à différents niveaux. D'abord parce que le titre de la version française de l'ouvrage contient « raison », au lieu de « Lumières » (ou « *Aufklärung* ») dans l'édition originale allemande. Ensuite parce qu'une acception très large des Lumières ouvre la voie à une interprétation culturelle de l'ouvrage, qui pourrait conduire à élargir la condamnation à l'ensemble des significations imaginaires sociales. Or c'est la lecture que Martin Jay tend à faire : « En fait, le concept de Lumières subit un changement fondamental dans les années quarante. Au lieu de désigner la réalité culturelle correspondant à la montée de la bourgeoisie, il fut élargi au point qu'il en vint à signifier la totalité de la pensée occidentale »²⁰⁵. La culture comme ensemble de valeurs devient elle aussi suspecte de contenir des logiques de domination. Elle s'intègre donc à la critique de Horkheimer et Adorno, et se trouve confrontée à la même problématique de blocage, livrée à la nécessité dialectique et privée d'échappatoire.

²⁰⁴ Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, *op. cit.*, p. 301. Pour Martin Jay, ce refus de présenter des alternatives ne vaut pas seulement pour la critique de la raison mais est une tendance plus large de la Théorie critique. Il y voit deux explications, la première renvoie au tabou de la religion de nommer Dieu, le deuxième élément c'est la conviction que « la véritable réconciliation ne pouvait être accomplie par la seule philosophie », *ibid.*, p. 297. C'est notamment à cet endroit que se joue le désaccord avec Walter Benjamin.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 293.

C'est d'abord une autre différence importante, en comparaison des approches proposées par Husserl et Nietzsche. Ce n'est pas la raison, en tant que concept philosophique abstrait qui fait l'objet de la réflexion, mais les Lumières dans leur double définition de réalité culturelle et historique du XVIII^e siècle, et d'ensemble de valeurs liées à un mode de penser particulier trouvant dans cette même période un développement important. Les auteurs choisissent de définir les Lumières comme la conception de la pensée en progrès animée par l'idéal d'émancipation de l'humanité. Or le progrès est considéré comme un accroissement progressif du contrôle de l'humanité sur la nature, culminant dans une conception du savoir orienté dans la perspective d'un pouvoir de domination : « Le savoir, qui est un pouvoir, ne connaît de limites ni dans l'esclavage auquel la créature est réduite, ni dans la complaisance à l'égard des maîtres de ce monde. De même qu'il sert tous les objectifs de l'économie bourgeoise à l'usine et sur le champ de bataille, il est aux ordres de ceux qui entreprennent quelque chose, quelles que soient leurs origines »²⁰⁶. Au cœur de cette construction, une certaine ambiguïté plane sur la situation de la raison philosophique. La raison se définit-elle uniquement en référence aux Lumières, ou la théorie laisse-t-elle la place à un concept de raison philosophique abstrait, distinct des Lumières et donc exclusivement positif et émancipateur ?

L'ouvrage commun aux deux auteurs ne fournit qu'une réponse partielle et indirecte à cette question. En effet, une dimension émancipatrice est tout de même reconnue à la raison, qui est cependant inséparable de sa tendance à l'aliénation. Dans chacun des mouvements dialectiques, l'ensemble des éléments sont déjà présents en puissance. Une réponse plus probante à cette question est apportée par Horkheimer dans son livre *Éclipse de la raison*²⁰⁷. Dans ce livre il distingue deux types de raison, permettant ainsi de faire la différence entre, d'une part, la rationalité instrumentale, orientée vers la domination et, d'autre part, la rationalité objective située du côté de l'universalisme et de l'émancipation. Horkheimer décrit d'ailleurs le processus historique de dévoiement du projet original, revenant ainsi à une analyse plus proche de celle de Husserl. Il reste qu'une certaine dépendance des deux concepts, qui ne varient finalement qu'en fonction des usages historiques qui en sont fait, demeure pertinente, laissant ouverte la possibilité que se développe une forme d'aliénation trouvant son origine dans l'utilisation qui est faite de la raison.

²⁰⁶ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁰⁷ Max Horkheimer, *Éclipse de la raison*, *op. cit.*

3-3 – De l'objet à la chose : la dimension sociale des logiques de domination dans la réification

Le plus grand danger pour Husserl dans sa description de la crise, se situe au niveau de l'objectivisme et du naturalisme, dans leur prétention à la découverte d'un fondement absolument stable du réel, en dehors de l'humain, mettant fin au questionnement perpétuel du *thaumadzein*. C'est ce qui constitue le dévoiement de la raison dans sa propension à donner une représentation unilatérale du réel. Il y a un prolongement de cette critique dans l'utilisation par Horkheimer et Adorno du concept de réification²⁰⁸, emprunté à la branche Lukácsienne de la théorie marxiste²⁰⁹. La différence avec l'objectivisme et le naturalisme mobilisés par Husserl, réside dans l'apport de la dimension idéologique.

La réification, tout comme le naturalisme et l'objectivisme, forme une image du monde visant à le rendre intelligible, jusqu'à ce que cette représentation soit confondue avec la réalité. Autrement dit, l'idéologie finit par être assimilée au réel. Mais dans le cadre de la réification, l'effet est plus pervers, parce que non seulement, il y a confusion entre une projection et le réel, mais en plus, les objets reflètent et diffusent cette idéologie. Or cette réverbération crée une attache affective avec le produit. L'objet de consommation est transformé en fétiche²¹⁰, son extériorité se trouve aliénée, permettant à la chose d'exercer une forme de domination sur le sujet qui s'identifie à elle. Ainsi, le rationalisme instrumental décrit par Horkheimer et Adorno n'aboutit pas simplement à la transformation du monde en objet, mais en une chose possédant une valeur idéologique dans un processus social. Autrement dit, le problème de la construction d'une représentation unilatérale se confondant avec la réalité, n'est pas uniquement d'ordre théorique, comme le suggère Husserl, ce qui permettrait au sujet de conserver une forme de contrôle engageant une remise en question critique, au moyen de la réflexivité. Le rapport affectif empêche la réflexivité du sujet, dans la mesure où celui-ci se confond avec la chose dans un processus d'identification. L'image du monde rendue chose n'est pas neutre, mais porte un pouvoir de domination beaucoup plus prégnant que l'objectivisme, en ce qu'elle ne s'accorde pas uniquement à des critères de vérité, mais aussi de signification sociale faisant écran à la réflexivité critique. C'est un

²⁰⁸ Vincent Chanson, Alexis Cukier et Frédéric Monferrand (dir.), *La Réification. Histoire et actualité d'un concept critique*, La Dispute, 2014.

²⁰⁹ Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, *op. cit.* Voir aussi : Jean-Marc Durand-Gasselin, « Les trois héritages du jeune Lukács : retour à Hegel, réification, esthétique », in *L'École de Francfort*, *op. cit.*, pp. 25-39.

²¹⁰ Antoine Artous, *Marx et le fétichisme : le marxisme comme théorie critique*, Syllepse, 2006.

véritable problème quant à la solution husserlienne au problème de la crise de l'humanité européenne. La remise en cause permanente du *thaumadzein* qui fonctionne au moyen de la réflexivité du sujet se trouve corrompue par la confusion de celui-ci avec son environnement idéologique.

Ce développement nous permet de cibler plus précisément la nature de la critique entreprise par Horkheimer et Adorno. L'attention particulière des auteurs portée à la réification, attire le regard sur l'impératif d'une analyse qui ne se confine pas au niveau théorique mais qui s'attarde également sur les conséquences sociales de ce mode de pensée²¹¹. Ce que montre la réification, c'est que tout ce qui est issu de la rationalité instrumentale, des idées aux objets, est porteur de son idéologie. Ainsi les objets, autant que les idées, participent de la formation d'un écran aliénant, empêchant de percevoir leur réalité. Ceci étend considérablement le domaine de la critique, qui ne doit pas simplement se focaliser sur les idées, mais aussi sur l'ensemble des productions qui y sont affiliées.

Conclusion : La culture face à la radicalité de la dialectique de la raison

Pour revenir plus précisément à notre problème, le mouvement dialectique décrit par Adorno et Horkheimer laisse peu de place à l'évasion, dans la mesure où la raison semble irrémédiablement condamnée à reproduire des logiques de domination. Plus inquiétante encore est la critique culturelle contenue dans *La Dialectique de la raison*. L'approche socio-historique élargit le propos au mode de pensée occidental, comme évoqué plus haut. Ainsi, le vivre ensemble, et toute tentative pour former un noyau de significations commune, est suspect de produire une image fétichisée du monde, au service de la domination de l'humain. Pour Husserl, la sortie de la crise que traverse l'humanité européenne, passe par l'affirmation d'un questionnement infini, seul en mesure de dépasser les constructions objectivistes temporaires. Le sujet, dans un retour sur lui-même, animé par l'étonnement philosophique (*thaumadzein*), est amené à prolonger ce qui est le but infini de l'humanité. À cela s'oppose l'approche de Horkheimer et Adorno dans *La Dialectique de la raison*. Ils lèvent le voile sur

²¹¹ C'est l'objet des dernières parties de l'ouvrage, consacrées aux conséquences sociales concrètes du cadre théorique défini dans les premières parties, soit l'industrie culturelle de masse et l'antisémitisme. Voir : Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses » et « Eléments de l'antisémitisme. Limites de la Raison », in *La Dialectique de la raison*, op. cit., pp. 179-305.

une particularité de la pensée occidentale, tout en laissant le lecteur sans véritable solution, ni d'alternative à construire. Leur approche apparaît limitée par la critique²¹², dans la mesure où elle se réduit à la mise au jour de procédé d'aliénation par la négation²¹³.

La véritable nouveauté introduite par les auteurs, c'est la dimension historique et sociale du concept, et l'imparable logique dialectique à l'œuvre en son sein. Ils prennent le contre-pied de Husserl, parce que ce dernier pensait pouvoir sauver l'humanité en retrouvant les sources de son mode de pensée, c'est-à-dire l'étonnement philosophique de la Grèce antique. Or celle-ci est intégralement disqualifiée par Horkheimer et Adorno. Une refondation conduirait inmanquablement à la reproduction d'une nouvelle image fétichisée. En conséquence, il n'y a aucune pureté originelle à retrouver, mais une dialectique néfaste inscrite au sein de la compréhension de la société. Ce qui se trouve en jeu dans leur travail, c'est finalement la possibilité même du questionnement, puisque celui-ci s'inscrit déjà dans un mode de pensée qui lui est antérieur, et qui conditionne la réflexion²¹⁴. Seule la critique demeure, qui ne permet pas de s'extraire de la situation, mais au moins de la comprendre et d'accéder à la lucidité.

Une critique aussi radicale interroge donc la possibilité même de penser en dehors du schéma dialectique inhérent à la pensée en progrès. Il s'agit de se demander si finalement il est possible de poser une vraie question, c'est-à-dire qui soit radicalement différente pour nous extraire de ce mode de pensée. Or si, comme nous l'avons montré plus haut, Horkheimer et Adorno, sont assez peu favorables à la réflexion sur l'« autre », du moins ont-ils montré la voie de l'exigence d'une réflexion qui ne soit pas encore la reproduction du même. Parce qu'en effet, la solution de Husserl est intéressante mais va chercher sa solution dans les fondements du même mode de pensée. C'est primordial dans une approche de la culture par les significations, puisque la crise de la culture, se transforme ici en crise du mode de pensée occidentale et interroge la possibilité même de former des complexes de significations véritablement nouveaux.

Si Adorno et Horkheimer sont peu enclins à développer la réflexion sur l'autre, leur œuvre n'en est cependant pas vide. Il y a principalement deux ouvertures proposées par

²¹² Si Max Horkheimer, autant que Theodor W. Adorno se montrent méfiant par rapport aux alternatives, et préfèrent la mise en lumière critique (Martin Jay, *L'Imagination dialectique, op. cit.* et Jean-Marc Durand-Gassel, *L'École de Francfort, op. cit.*), il existe une réflexion sur l'utopie chez Adorno, notamment dans : Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société, op. cit.* déjà évoquée en introduction.

²¹³ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative, op. cit.* L'émancipation pour Adorno passe avant tout par une mise en lumière critique des mécanismes de la domination.

²¹⁴ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.

Adorno. La première, c'est la voie de l'esthétique, qui de ses premiers travaux, jusqu'à ses recherches les plus tardives, constitue une préoccupation constante de son œuvre²¹⁵. L'art est à la fois une force critique, mais est aussi en mesure de faire émerger des perspectives utopiques d'évasion. La deuxième ouverture provient de la critique elle-même et vise, par la négation, à faire apparaître la différence, rendant possible l'émancipation²¹⁶. Mais avant d'en venir là, il nous faut d'abord analyser les modalités de blocage du questionnement des significations dans une société technicisée. Après avoir examiné le doute relatif au socle de significations constituant la culture, qui s'est progressivement transformé en remise en question, nous étudierons les mécanismes sociaux qui bloquent le renouvellement de l'interrogation à partir des héritiers de la Théorie critique. C'est ce qui conditionne une pensée unilatérale rejetant l'altérité pour permettre la reproduction du même.

²¹⁵ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*

²¹⁶ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*

CHAPITRE 2 : LES MODALITÉS DE BLOCAGE DE LA QUESTION DES SIGNIFICATIONS IMAGINAIRES SOCIALES : LA CRITIQUE ET SES LIMITES

S'il y a une crise de la culture occidentale, décrite sous différentes formes précédemment, il faut encore s'interroger sur ce qui la fait perdurer. C'est un mode de pensée qui est remis en cause, et avec lui, le sens de ce qui fait le lien social et la possibilité pour cette société de se transformer. Un certain nombre de mécanismes, insidieusement insérés dans nos modes de penser, empêchent le renouvellement et bloquent l'ouverture conflictuelle des significations imaginaires. Des forces théoriques s'érigent et imposent leur déterminisme sur le réel, confisquant la prise de décision à l'être humain.

Ce qui n'est encore qu'un danger pour Edmund Husserl, prend une dimension d'irréversibilité chez Theodor W. Adorno et Max Horkheimer. L'Occident est traversé par une crise à laquelle il semble difficile d'échapper. Une difficulté supplémentaire réside dans les modalités de blocage de la question des significations, engendrées par une série d'évolutions sociales qui accompagne la crise intellectuelle précédemment décrite. La raison dévoyée, analysée par Husserl, s'est imposée, dans la technocratie, comme un mode de gouvernement. Le scientisme s'insinue dans les sphères du pouvoir. Or il y a un profond antagonisme entre la culture et la technologie²¹⁷. Jacques Ellul va jusqu'à se demander si la technologie n'est pas une négation de la culture dans la mesure où elle est régie par une logique purement opératoire²¹⁸. La culture de masse qui apparaît dès le XIX^e siècle avant de subir une accélération de son développement dans l'entre-deux-guerres²¹⁹, puis après la Seconde Guerre mondiale, pose également un certain nombre de questions. Elle est soumise à l'emprise du marché dans la puissante industrie des loisirs²²⁰. Encore une fois, s'agit-il véritablement d'une culture ? Hannah Arendt propose de parler de société de masse et fait la différence entre des

²¹⁷ Cette interrogation est amorcée par le débat lancé dans : C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University press, 1959 et C. P. Snow, *The Two Cultures and A Second Look*, Cambridge University press, 1963. L'auteur tente de démentir l'opposition entre culture et technologie.

²¹⁸ Jacques Ellul, « Peut-il exister une culture technicienne ? » in *Le Bluff technologique*, Hachette, 1988, pp. 255-282.

²¹⁹ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France 1860-1930*, op. cit.

²²⁰ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « La production industrielle de biens culturels », in *La Dialectique de la raison*, op. cit., pp. 249-305.

loisirs consommés et une culture vouée à l'édification d'un monde qui doit durer²²¹. Enfin, à partir de la fin des années 1970, un nouveau paradigme a vu le jour dans les sciences sociales. La postmodernité²²² s'impose comme un mode de compréhension des transformations qui ont eu lieu sur le plan de la culture et des valeurs. Le diagnostic de la crise s'expliquerait par un changement d'ère nécessitant de nouveaux cadres de pensée. Cornelius Castoriadis est de son côté méfiant. S'il s'accorde avec les observations de cette nouvelle théorie, il est en profond désaccord avec les conclusions qui en sont tirées²²³. Elles ne font qu'entériner la tendance à une lecture des transformations sociales en termes de performance, et d'impératifs technologiques. Le pouvoir de décision est transféré de l'humain à la machine. Ces trois tendances apparaissent comme autant d'obstacles à considérer le lien social sous l'angle d'un noyau de significations visant à être sans cesse recréé, au profit de la certitude et de la prévisibilité.

1 – La technoscience comme idéologie dominante contre l'ouverture de l'imagination

Un premier élément de blocage de l'imagination sociale, c'est la technoscience²²⁴ issue de la rationalité technologique²²⁵ qui s'impose comme idéologie dominante²²⁶. Elle se présente comme une représentation objective du monde et une vérité absolue et indiscutable

²²¹ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*

²²² Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*

²²³ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, pp. 11-28.

²²⁴ Gilbert Hottois, « La technoscience : de l'origine du mot à ses usages actuels », *Recherche en soins infirmiers*, n° 86, 2006, pp. 24-32. Or cette non-séparation de la science et de la technique prend une tournure beaucoup plus inquiétante associée au complexe économique moderne et aux dernières innovations de l'informatique : « Cette absolue nouveauté [...] repose sur une instrumentalisation et une réticulation physique systématique des relations interindividuelles et transindividuelles — mises au service de ce qui est appelé de nos jours la *data economy*, elle-même basée sur le calcul intensif sur données massives, ou *big data*, ce qui est présenté comme " la fin de la théorie ", c'est-à-dire l'accomplissement de la barbarie au sens d'Adorno et de Horkheimer », Bernard Stiegler, *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou ?*, Les Liens qui libèrent, 2016, p. 22.

²²⁵ Herbert Marcuse, « Quelques implications sociales de la technologie moderne », trad. Olivier Bertrand, *Tumultes*, n° 17-18, 2001, pp. 11-43. Nous reviendrons plus en détail sur cet article un peu plus tard.

²²⁶ Gilbert Hottois, *Le Signe et la technique, La Philosophie à l'épreuve de la technique*, Aubier, 1984.

en mesure de diriger unilatéralement nos choix sociaux²²⁷. Or la technologie ne peut constituer une culture, elle s'y oppose même en refusant la critique et la contradiction²²⁸. D'un autre côté, le scientisme actuel doit être démenti et ramené au niveau d'une tradition parmi d'autres ayant, dans l'absolu, une valeur équivalente²²⁹. Cela dit, de nouvelles perspectives devraient pouvoir commencer à émerger sans pourtant être aveugles au « *everything goes* » de Paul Feyerabend qui sera analysé plus loin.

1-1 – Culture et technologie : des humanités à la science, y a-t-il deux cultures ?

En 1971, George Steiner apporte sa contribution à la réflexion sur la crise de la culture occidentale avec la publication de son ouvrage *Dans le château de Barbe-Bleue*, sous-titré *Notes pour une redéfinition de la culture*²³⁰. Le texte est issu de conférences données à l'université de Kent au Royaume-Uni. Il attire notamment l'attention sur les devenir de la culture dans la dernière partie du livre et s'interroge sur la possibilité d'une redéfinition.

L'auteur observe deux tendances antagonistes dans le monde contemporain. Un mouvement réactionnaire, qui s'incarne dans la survivance des vieilles humanités européennes, ainsi que des valeurs qu'elles portent. Une autre, tournée vers l'avenir, et incarnée par la science et les techniques en train de se développer. Les humanités classiques sont doublement attaquées. D'un côté, George Steiner leur suppose une valeur sacrificielle et destructrice²³¹, et d'un autre côté, il les accuse d'avoir perdu tout contact avec la vie contemporaine de l'humanité. Ce double ancrage est si dense, que Steiner va jusqu'à interroger la valeur des mots en tant que derniers ressorts de cette culture : « Les mots sont

²²⁷ Ainsi s'interroge Alain Gras : « Plus généralement, de nombreuses techniques qui se développent actuellement ne suivent-elles pas un modèle analogue, nous enfermant dans des rails techniques, nous privant de tout choix, construisant une civilisation de la fragilité ? Le " progrès technique " serait-il donc devenu un carcan qui bride la liberté humaine ? », Alain Gras, *Fragilité de la puissance. Se libérer de l'emprise technologique*, Fayard, 2003, p. 7.

²²⁸ Une première critique a été formulée par Martin Heidegger, « Qu'est-ce que la technique », in *Essais et conférence* (1954), trad. André Préau, Gallimard, 1958.

²²⁹ Paul Feyerabend, *Adieu la raison*, op. cit.

²³⁰ George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, *Notes pour une redéfinition de la culture*, trad. Lucienne Lotringer, Gallimard, 1986.

²³¹ Il renvoie notamment à sa lecture Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, op. cit.

rongés par les mensonges et les faux espoirs dont ils sont responsables »²³². Pour l'auteur, le legs beaucoup trop lourd des massacres du XX^e siècle place l'humanité dans une après-culture. Elle est entrée dans l'univers de la science et, il faut non seulement le reconnaître, mais l'accompagner, c'est l'après-culture. À partir de là, l'auteur s'oriente vers une tentative pour redéfinir la culture du côté de la science : « Là, et non ailleurs, se scindent les " deux cultures ", selon la formule tant discutée de C. P. Snow, ou plutôt les deux orientations »²³³. La formulation et l'utilisation des guillemets par l'auteur marquent certaines difficultés. En effet, la question centrale de la définition de la culture est éludée, autant que les implications d'une sortie de la culture que la citation laisse entendre. Il est surprenant de constater que George Steiner, entre les deux options que sont d'une part la culture des humanités classiques, d'autre part la science et la technologie, et sans plus de justification, lui-même pur produit des humanités européennes, se décide finalement pour l'option technologique²³⁴.

Le dernier moment de l'argumentation se présente sous la forme d'un plaidoyer optimiste en faveur de l'avenir. Il s'achève sur une critique des approches pessimistes. Il fait référence aux propositions philosophiques invitant à rompre avec la société industrielle pour se rapprocher de la nature, telles que celles de Henry David Thoreau ou Léon Tolstoï qu'il cite²³⁵. Puis il achève par une reprise d'arguments, issus de la *Dialektik der Aufklärung* : « Le vieil obscurantisme du dogme religieux et du système de castes a cédé la place à plus tyrannique encore, de la " vérité scientifique rationnelle " » écrit-il²³⁶, juste avant de les réfuter : « Ce n'est pas pour rien que Horkheimer et Adorno n'ont pas achevé leur *Dialektik*. Nous ne trouvons nulle part d'exemple qui se tienne de ce qu'un homme libéré, " multidimensionnel " , ferait pour restructurer ses rapports avec la réalité, avec " ce qui est comme ça ". Où est le projet tangible d'un mode de perception dégagé du " fétichisme de la

²³² George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, op. cit., p. 127.

²³³ *Ibid.*, p. 150

²³⁴ Peut-être qu'il ne faut pas y voir une contradiction. C'est en tant que produit des humanités européennes, orienté vers le progrès que George Steiner choisit cette voie. Il est prêt à rompre avec une culture qui prône elle-même le reniement du passé au nom du progrès. Finalement il est en parfaite cohérence avec une partie de cette culture : voir Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit.

²³⁵ « En termes d'écologie et d'idéaux, le coût des révolutions scientifiques et technologiques des quatre derniers siècles a été énorme. Pourtant, en dépit des critiques confuses et bucoliques d'écrivains comme Thoreau et Tolstoï, personne n'a sérieusement douté qu'il fallait en passer par là », *ibid.*, p. 151. Henry David Thoreau, *Walden, ou la vie dans les bois* (1854), trad. Louis Fabulet, Gallimard, 1921. Concernant Tolstoï, cette réflexion est notamment patente dans les développements concernant le personnage de Lévine dans, Léon Tolstoï, *Anna Karénine* (1877), trad. Henri Mongault, Gallimard, 1935. Elle se retrouve ensuite dans ses nombreux essais.

²³⁶ George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, op. cit., p. 154.

vérité abstraite " ? »²³⁷. Il conclut finalement par l'affirmation suivante, qui semble viser à disqualifier définitivement les analyses critiques : « Nous ne pouvons pas opter pour les rêves du non-savoir »²³⁸.

La démarche de Horkheimer et Adorno, n'est en aucun cas celle du non-savoir. Au contraire, ils vont plutôt dans le sens du savoir maximal permis par la critique, en mettant au jour l'aliénation et donc les limitations à la dynamique de l'émancipation contenues dans le mode de penser auquel George Steiner propose de laisser libre cours²³⁹. Pour ce qui est d'un exemple « tangible » de projet tentant de placer l'humain au centre de la réflexion, contre le « fétichisme de la vérité abstraite », la démocratie athénienne en fournit un, prolongé par l'analyse que fait Cornelius Castoriadis du projet d'autonomie²⁴⁰. Enfin, si comme nous l'avons déjà plusieurs fois évoqué, la dimension de la positivité est peu développée par Horkheimer et Adorno, d'autres membres de l'École de Francfort sont plus prolixes dans ce sens, comme c'est le cas de Walter Benjamin²⁴¹. Quant à Thoreau et Tolstoï, ils ne prônent pas non plus un refus, ou une absence de savoir, mais plutôt une conception du savoir différente, détachée de la notion de progrès.

George Steiner finit par se ranger du côté de la *gaya scienza* nietzschéenne²⁴² en assumant le risque de pousser la dernière porte du château de Barbe-Bleue. Le petit livre de George Steiner a ainsi le mérite de poser dans des termes clairs le débat sur la crise de la culture dans son articulation avec les sciences. Il trouve un écho dans un texte de Jacques Ellul intitulé : *Peut-il exister une culture technicienne*²⁴³ ? qui va au contraire solidement s'opposer à l'assimilation de la technique à une quelconque forme de culture et défendre la primauté de l'être humain. Ce sont deux termes antagonistes dont la confusion est dangereuse.

²³⁷ *Ibid.*, p. 154.

²³⁸ *Ibid.*, p. 155.

²³⁹ « Si la Raison n'entreprend pas un travail de réflexion sur ce moment de régression, elle scellera son propre destin. Tandis que la réflexion concernant l'aspect destructif du progrès est laissée aux ennemis de ce dernier, le penser aveuglément pragmatisé perd son caractère transcendant et, du même coup, sa relation à la vérité », Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*, p. 16.

²⁴⁰ Cornelius Castoriadis, « Imaginaire politique grec et moderne », in *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, pp. 191-219.

²⁴¹ Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin sentinelle messianique : à la gauche du possible*, Les Prairies ordinaires, 2010 et Marc Goldschmidt, *L'Écriture du messianique. La philosophie secrète de Walter Benjamin*, Hermann, 2010.

²⁴² Il oppose deux positions vis-à-vis du progrès scientifique, celle de la *gaya scienza* nietzschéenne et le pessimisme de Freud dans *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*

²⁴³ Jacques Ellul, « Peut-il exister une culture technicienne ? » in *Le Bluff technologique*, *op. cit.*, pp. 255-282.

1-2 – L'impossibilité d'une culture technicienne

L'interrogation sur la technique et la science, dans les liens qu'ils entretiennent avec le domaine de la culture et de la politique dans les sociétés modernes, est une des préoccupations majeures de l'œuvre de Jacques Ellul²⁴⁴. L'ouvrage *Le Bluff technologique*²⁴⁵ réunit des textes critiquant l'importance croissante que prend la technologie dans les sociétés industrielles²⁴⁶. Il s'intéresse notamment à la dimension idéologique de la technique qui tend à imprégner les différentes sphères du monde social.

Face au discours tenu par George Steiner, le paragraphe précédent s'achevait sur l'interrogation suivante : peut-il exister une culture technicienne ? Ou la technique peut-elle fonder un imaginaire social en mesure de soutenir les transformations sociales à venir tout en préservant la dimension de la conflictualité ? Or Jacques Ellul pose cette question et lui apporte une réponse clairement négative²⁴⁷. Ainsi, il écrit : « L'activité technicienne et informaticienne exclut toute vraie créativité et toute spontanéité de groupe stable »²⁴⁸. Dans sa conception, il n'y a donc pas deux cultures qui s'entrecroisent comme le suggère C. P. Snow, l'une se référant aux humanités européennes, et l'autre aux récents développements de la science et des techniques. Le clivage est plus profond dans la mesure où la technique tend à annihiler la réflexion qui anime la culture. La technique est un outil dont l'objectif est de répondre à un besoin, mais en aucun cas elle ne forme un ensemble de valeurs, ni ne vise à produire du sens. Jacques Ellul continue : « La tragédie intellectuelle et culturelle du monde moderne, c'est que nous sommes dans un milieu (technicien) qui ne permet plus la réflexion »²⁴⁹. Non seulement il n'y a pas de culture technicienne, mais il y a une antinomie

²⁴⁴ Jacques Ellul, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, Armand Colin, 1954.

²⁴⁵ Jacques Ellul, *Le Bluff technologique*, *op. cit.*

²⁴⁶ Cette critique a des prolongements contemporains. Pour une approche sociologique procédant à une dénaturalisation de la technique en l'inscrivant dans une trajectoire : Alain Gras, *La Fragilité de la puissance*, *op. cit.* Ou une approche philosophique des mésusages des techniques contemporaines contribuant au renforcement du contrôle et à la dissolution du tissu social : Bernard Stiegler, *Dans la disruption*, *op. cit.*

²⁴⁷ À la même époque, Gilbert Simondon défend non seulement la possibilité, mais aussi la nécessité d'élaborer une culture technicienne. Pour lui, l'aliénation est du côté de l'ignorance des objets techniques dont il juge l'appropriation impérative : « La plus forte cause d'aliénation dans le monde contemporain réside dans cette méconnaissance de la machine, qui n'est pas une aliénation causée par la machine, mais par la non-connaissance de sa nature et de son essence, par son absence du monde des significations, et par son omission dans la table des valeurs et des concepts faisant partie de la culture », Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958, pp. 9-10.

²⁴⁸ Jacques Ellul, « Peut-il exister une culture technicienne ? », in *Le Bluff technologique*, *op. cit.*, p. 270.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 277.

entre les deux termes puisque l'idéologie issue de la technique, tend à empêcher l'émergence d'une véritable culture en bloquant la réflexion.

Les questions spécifiques que pose la culture sont définies à la fin du texte. Elles ont un rapport à l'humain qui invite l'auteur à énoncer que la culture « est nécessairement humaniste »²⁵⁰ et qu'elle est centrée sur le sens. C'est une tentative de réponse à la question de la signification qu'apporte la culture. La technique, quant à elle, se concentre sur l'opérateur. Elle obéit à des logiques excluant toute forme de réflexion sur le sens²⁵¹. Avec la culture « nous sommes aux antipodes de tout ce qui est technique. Celle-ci ne concerne en rien le sens de la vie, et récuse toutes relations aux valeurs », et un peu plus loin : « Ses critères d'existence et de fonctionnement sont qualitativement autres. Elle ne peut pas donner un sens à la vie, elle ne peut pas ouvrir sur de nouvelles valeurs »²⁵². Si leur nature sont fondamentalement différentes²⁵³, en revanche, la culture est en mesure d'intégrer une réflexion sur la technique, et celle-ci peut s'inclure dans un ensemble culturel. Il semble en effet difficile de demeurer sourds aux arguments de Gilbert Simondon, précédemment évoqués, selon lesquels une forme d'aliénation réside dans la méconnaissance des objets techniques²⁵⁴. Dans la lignée de cette critique, Gilbert Hottois affirme que « tout produit technique est le fruit et l'objet de la symbolisation »²⁵⁵. On ne peut nier que la technique fasse partie de l'imaginaire collectif et qu'elle puisse s'intégrer, en tant qu'objet, à une culture à ce titre²⁵⁶. Néanmoins, les normes qui président à l'élaboration et au développement de la

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 281.

²⁵¹ C'est en ces termes que Bernard Stiegler définit la disruption, privant l'humanité du sens : « Comme elle prend de vitesse les individus à travers les doubles numériques ou profils à partir desquels elle satisfait des " désirs " qui n'ont jamais été exprimés, et qui sont en réalité des substituts grégaires privant les individus de leur propre existence en précédant toujours leurs volontés, que, du même coup, elle vide de sens, tout en nourrissant les modèles d'affaires de la *data economy*, la disruption prend de vitesse les organisations sociales, qui ne parviennent à l'appréhender que lorsqu'elle est déjà devenue du passé », Bernard Stiegler, *Dans la disruption*, *op. cit.*, p. 24.

²⁵² Jacques Ellul, « Peut-il exister une culture technicienne ? », in *Le Bluff technologique*, *op. cit.*, p. 282.

²⁵³ « Ainsi, par toutes les voies d'approche, nous constatons que ces deux termes, " culture " et " technologie ", sont radicalement séparés. Aucun pont n'est possible entre les deux », *ibid.*

²⁵⁴ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 10-11.

²⁵⁵ Gilbert Hottois, « L'impossible symbole ou la question de la " culture technicienne " », in Patrick Troude-Chastenot (dir.), *Sur Jacques Ellul : un penseur de notre temps*, L'Esprit du temps, 1994, p. 287.

²⁵⁶ « Découvertes-inventions doivent être aussi portées par des désirs, des phantasmes, des besoins, des rêves et pouvoir être symboliquement accueillis pour avoir une chance de se développer », *ibid.*, p. 292. Voir aussi : Gilbert Hottois, « Le transhumanisme dans la science-fiction. La science-fiction à l'avant-garde des questions philosophiques et éthiques », *Futuribles*, n° 420, 2017, pp. 63-77.

technique ne peuvent fonder une culture, et le changement de « forme de vie »²⁵⁷ observé par Gilbert Hottois n'est pas souhaitable. S'il est possible de s'interroger sur le sens de la technique, cette dernière n'offre pas la réciproque. La voie proposée par Steiner n'est donc pas tenable, ou alors il faut abandonner définitivement la culture et, avec elle, la réflexion sur le sens, au risque de sombrer dans un univers strictement structuré par l'application de processus, comme le laisse d'ailleurs supposer le titre de sa troisième partie, « L'après culture »²⁵⁸. Ainsi, la technique exclut le dialogue et la remise en cause, elle s'oppose à l'imaginaire social des humanités européennes²⁵⁹ qui tente d'imprimer sur le monde une signification et des valeurs.

Jacques Ellul nous permet de penser non seulement l'antinomie qui existe entre technologie et culture, mais il met aussi au jour les mécanismes par lesquels la technologie, sous sa forme idéologique²⁶⁰, empêche l'établissement d'une véritable culture, situant l'humain au cœur de sa réflexion²⁶¹. La technique en tant que discours participe à la réification de l'être humain en réduisant le monde à des moyens de production, ou de consommation. Enfin, pour revenir à la critique adressée à Thoreau et Tolstoï par Steiner, la méfiance envers la technique de Jacques Ellul, condamne-t-elle à un retour à la vie sauvage ? Autrement dit, la seule échappatoire à la technique serait une rupture stricte avec la société industrielle et un retour à la vie simple ? Non, la critique d'Ellul n'implique pas

²⁵⁷ « L'intuition fondamentale de la différence entre le symbolique et la technique implique qu'avec la société technicienne, nous ne changeons pas simplement de culture. Nous changeons plutôt de forme de vie ; et la critique ellulienne procède de la présupposition selon laquelle la seule forme de vie véritablement humaine, digne de l'homme, est anthropologique, c'est-à-dire culturelle, symbolique, ou du moins sous le primat du symbolique », Gilbert Hottois, « L'impossible symbole ou la question de la " culture technicienne " », in Patrick Troude-Chastenet (dir.), *Sur Jacques Ellul, op. cit.*, p. 285.

²⁵⁸ George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue, op. cit.*, pp. 69-107.

²⁵⁹ Comme précédemment précisé, si l'imaginaire de la technique s'oppose à la culture (voir : Antoine Picon, « Imaginaire de l'efficacité, pensée technique et rationalisation », *Réseaux*, n° 109, 2001, pp. 18-50) rien n'interdit cependant à la technique de s'intégrer à l'imaginaire social et d'y prendre place selon différentes modalités. La science-fiction en fournit un exemple. Voir : Alexandre Hougron, *Science-fiction et société*, PUF, 2000.

²⁶⁰ Jacques Ellul, « Esquisse sur les idéologies de la science », in *Le Bluff technologique, op. cit.*, pp. 321-348. Il y a un processus par lequel certains tentent d'imposer un discours particulier, construit à partir des impératifs techniques. La technique en elle-même n'est pas une idéologie. C'est ce processus de transformation qui va être décrit plus bas à l'appui d'un texte de Marcuse aboutissant à ce qu'il nomme la rationalité technique.

²⁶¹ Humanisme que Gilbert Hottois analyse comme la crainte de certains de perdre leur position sociale : « Et il est inévitable que le déplacement de la symbolisation de sa position dominante vers un poste d'accompagnement comporte des risques de déstabilisation et soit ressentie comme une sorte de péril absolu par les hommes du symbole et de la tradition », in « L'impossible symbole ou la question de la " culture technicienne " », in Patrick Troude-Chastenet (dir.), *Sur Jacques Ellul, op. cit.*, p. 288. Ce même humanisme donne lieu chez Gilbert Simondon à un surprenant anthropomorphisme, teinté de morale : « La culture se conduit envers l'objet technique comme l'homme envers l'étranger quand il se laisse emporter par la xénophobie primitive », il compare encore son entreprise à « l'abolition de l'esclavage », Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques, op. cit.*, p. 9.

nécessairement une rupture avec la technologie, simplement de distinguer les deux termes afin d'éviter que la technique ne s'impose comme le modèle politique de gouvernement des humains. La technique est l'outil dont la vocation est la production, et non la signification. La culture doit au contraire garantir la primauté de l'être humain sur ses productions au sein de la société. Pour ce qui est du contenu et du fonctionnement de la rationalité technique, Herbert Marcuse permet d'aller un peu plus loin.

1-3 – Prolongement marcusien de la critique de la technique : l'unidimensionnalité contre le multiple de la culture

Herbert Marcuse, est membre de l'École de Francfort et une figure tutélaire des mouvements sociaux des années 1960²⁶². Il apporte une contribution majeure à la discussion engagée. Il permet de reprendre le problème précédemment laissé à Thoreau et aux courants libertaires, pour penser la transformation de l'individualité, conséquente à l'émergence d'une rationalité technologique. Dans un article qui s'intitule « Quelques implications sociales de la technologie moderne »²⁶³, il pointe la contradiction qui existe entre les valeurs constitutives de l'individualisme, qui ont donné naissance à la société technique, et les valeurs de celui qui vit effectivement en son sein. Autrement dit, Herbert Marcuse distingue deux ensembles de valeurs, correspondant à deux moments particuliers. Il y a d'abord la construction de valeurs individualistes dans une société qui ne l'est pas, puis la mise en place de cette société qui s'accompagne de la transformation des valeurs qui devaient initialement la fonder.

Dans le premier temps qui est celui de l'invention, l'individu est progressivement décrété autonome, en mesure de découvrir et de définir lui-même les normes par lesquelles il veut vivre. Une fois ces valeurs établies, le rôle de la société devient alors de garantir la possibilité de ce libre développement de l'individu. Ceci implique une transformation de la société régie par un ordre extérieur²⁶⁴. Dès lors, il y a une contradiction entre l'individu rationnel, critique, et vigilant, et la société hétéronome, soumise à une norme d'origine

²⁶² Jean-Marc Durand-Gassel, « La lente éclosion du génie marcusien et la nouvelle gauche », in *L'École de Francfort, op. cit.*, pp. 214-221.

²⁶³ Herbert Marcuse, « Quelques implications sociales de la technologie moderne », *art. cit.*

²⁶⁴ A titre d'exemple, c'est ainsi que fonctionne la société hétéronome d'Ancien Régime qui est régie par la loi divine. C'est bien de Dieu que le roi de France tient sa légitimité. La hiérarchie vient de l'extérieur de la société, elle imite le plan de la divinité.

extérieure à l'individu. Cet état de tension entre, d'un côté, l'individu rationnel attentif et critique et, d'un autre côté, une société tentant d'imposer ses vues propres, est propice au développement culturel, dans la mesure où c'est dans ce conflit que se jouent l'affrontement et la remise en question des significations imaginaires sociales²⁶⁵. Cependant, il faut préciser que ce processus prend place à l'intérieur de la société, et non pas en dehors d'elle, laissant ainsi de côté l'alternative de Thoreau qui demeure pertinente, non dans son application, mais dans sa dimension subversive. Les travaux de Marcuse deviennent particulièrement intéressants dans sa description des mécanismes qui régissent la deuxième phase. Il décrit la destruction de cette situation de tension critique, causée par le développement de la technique. En effet, la société rationnelle garante des libertés des individus a besoin de la technique pour s'établir. L'individu rationnel a besoin d'une structure sociale à son image. Le projet d'autonomie transfère la rationalité de l'individu critique, à impératif technologique. En changeant de lieu, la rationalité change de nature. Or sous sa forme technologique, celle-ci a une caractéristique particulière, c'est celle du conformisme, plus amplement décrite comme unidimensionnalité, dans son ouvrage *L'Homme unidimensionnel*²⁶⁶.

La société industrielle contemporaine, qui est caractérisée par la rationalité technique, ne conduit pas simplement au conformisme mais à l'unidimensionnel. Le conformisme renvoie à des comportements stéréotypés, communément admis, et pratiqués par les masses dans la société. L'homme unidimensionnel ne définit pas seulement l'uniformité des comportements sociaux régis par la consommation, il caractérise aussi la structure close de la société, incapable d'engranger une pensée différente. La rationalité technique produit une société qu'il devient impossible de contester. L'ouvrage, *L'Homme unidimensionnel*, montre l'ensemble des processus qui bloque l'émergence d'une négation critique qui soit en mesure de remettre en cause le système. Cet obstacle a pour conséquence la reproduction, sur le régime de l'identique, et à l'infini. L'imagination elle-même subit un processus de réification²⁶⁷. Tout concourt, dans les sociétés industrielles avancées, à rendre la critique inopérante et impossible. Dans le même temps, ce procédé favorise le développement d'une humanité adéquate, qui simplifie la reproduction du système ultra-rationnel. C'est un être

²⁶⁵ C'est typiquement la situation du XVIII^e siècle, où la société hétéronome d'ordre divin, est contestée, jusqu'à la Révolution française, par une représentation de l'individu autonome. Cette configuration conflictuelle est particulièrement propice au développement culturel comme le montre le courant des Lumières. Voir : Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*

²⁶⁶ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*

²⁶⁷ « La Pensée unidimensionnelle », *ibid.*, pp. 145-223.

humain conditionné unilatéralement et incapable de s'extraire du système aliénant auquel il appartient. Non seulement, la structure décrite par Marcuse, et dans laquelle se situe l'homme unidimensionnel, s'oppose à l'existence d'un débat sur les significations imaginaires sociales, mais il interroge la possibilité même d'une ouverture permettant le surgissement du multiple, soit la possibilité même pour la différence de se manifester, dans la mesure où l'imagination est réifiée.

La rationalité technique empêche la réflexion et la critique et systématise la reproduction du même. Contre l'établissement de la rationalité technique en véritable idéologie sociale, le philosophe et physicien autrichien Paul Feyerabend propose de lutter sur deux plans simultanément. D'abord à travers une critique de l'épistémologie scientifique, qui permet à la fois de se défaire d'une forme de domination, tout en faisant progresser les sciences²⁶⁸. Ensuite, il remet à sa place les sciences dans la hiérarchie des connaissances pour contrecarrer leurs ambitions politiques²⁶⁹.

1-4 – L'épistémologie : l'insertion de la science dans un contexte historique et sociologique

La libération de l'imagination est la condition nécessaire pour ouvrir la question des significations imaginaires sociales, ce qui implique de prendre une distance critique vis-à-vis du scientisme, et du dogme de la rationalité technologique. Ce travail sur l'épistémologie a été entrepris par une série de chercheurs qui ont largement contribué à situer la recherche scientifique dans un contexte historique et social. Thomas Kuhn est philosophe et historien des sciences. Dans son ouvrage *La Structure des révolutions scientifiques*²⁷⁰, il analyse, dans la lignée des travaux d'Alexandre Koyré²⁷¹, la science comme un phénomène historique. Ainsi, les révolutions scientifiques ne sont pas issues de l'inspiration de génies isolés, mais plutôt des transformations de fond, construite progressivement, en amont de la grande découverte. Mais l'essentiel du temps, Kuhn imagine la science organisée autour de grandes

²⁶⁸ Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* (1975), trad. Baudouin Jurdant et Agnès Schlumberger, Éditions du Seuil, 1979.

²⁶⁹ Paul Feyerabend, *Adieu la raison* (1987), trad. Baudouin Jurdant, Éditions du Seuil, 1996.

²⁷⁰ Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* (1962), trad. Laure Meyer, Flammarion, 1972.

²⁷¹ Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini* (1957), trad. Raissa Tarr, PUF, 1962, puis *La Révolution astronomique : Copernic, Kepler, Borelli*, Hermann, 1961.

représentations du monde, stables et communément admises, très difficiles à modifier, qu'il appelle des paradigmes. Il inscrit ainsi la science dans l'histoire, la détachant de son objectivisme factuel, et offre une perspective de relativisation de ses résultats.

Pour ce qui est de l'inscription de la science dans une perspective sociologique, l'étude menée conjointement par Bruno Latour et Steve Woolgar et intitulé *La Vie de laboratoire*²⁷² fait date. Ils vont se montrer innovant en faisant d'un laboratoire de recherche en neuro-endocrinologie leur terrain de recherche. À la manière des anthropologues, ils vont observer l'environnement scientifique comme une société étrangère. Loin de l'idéal d'objectivité, la science apparaît dans leur ouvrage comme une construction sociale organisée autour d'un système de croyance. Tout ceci concourt à exprimer une tendance qui depuis les années 1960, par un important travail épistémologique, remet en cause l'idéal scientifique d'une vérité absolue issue de la science. Elle est dangereuse parce qu'elle tend à s'imposer en principe de vérité et dérobe le pouvoir de décision aux instances spécifiquement politiques, ou est utilisée comme argument pour supprimer la délibération²⁷³. Or ce que montre les travaux épistémologiques décrits précédemment, c'est la dimension subjective de la science qui apparaît comme une vision du monde socio-historiquement située²⁷⁴.

Plus récemment, Paul Feyerabend s'est intéressé à l'imbrication croissante de la science avec la sphère politique, et des modalités de conservation d'une autonomie de chaque espace. Son parcours est atypique. D'origine autrichienne, il entreprend des études scientifiques avant de se spécialiser dans l'épistémologie. La mort de Ludwig Wittgenstein l'empêche de devenir son élève, c'est finalement Karl Popper qui est devenu son professeur. Dans un premier temps fasciné par les idées de son maître, il en prend rapidement le contre-pied. Karl Popper est l'héritier de l'empirisme logique du Cercle de Vienne. Il est partisan d'une philosophie, entièrement tournée vers l'épistémologie, visant à contrôler et à encourager la science. C'est dans cette optique qu'il invente sa théorie de la falsifiabilité, permettant de vérifier qu'une thèse appartient bien au domaine de la science²⁷⁵, jusqu'à

²⁷² Bruno Latour et Steve Woolgar, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques* (1979), trad. Michel Biezunski, La Découverte, 1988.

²⁷³ Jürgen Habermas, *La Technique et la science comme idéologie. La Fin de la métaphysique* (1968), trad. Jean-René Ladmiral, Gallimard, 1973.

²⁷⁴ Wilhelm Dilthey, *Théorie des conceptions du monde : essai d'une philosophie de la philosophie* (1911), trad. Louis Sauzin, PUF, 1946.

²⁷⁵ Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique* (1934), trad. Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux, Payot, 1973.

élaborer une pensée sociale à partir de ce principe²⁷⁶. Paul Feyerabend prône de son côté la pluralité et la diversité des traditions, il récuse une quelconque prééminence de la science et tend au contraire à relativiser son impact pour la ramener au même niveau d'égalité que les autres visions du monde²⁷⁷. Il soutient aussi l'abandon de la méthodologie rigoureuse, qu'il juge artificielle pour une approche anarchiste qu'il estime beaucoup plus propice à la découverte²⁷⁸. La méthodologie est considérée comme un corpus théorique élaboré *a posteriori*, ignorant les conditions pratiques réelles de la recherche scientifique. Enfin, Paul Feyerabend revendique une stricte séparation entre la science et l'Etat, sur le modèle de la laïcité. La force de sa démonstration, c'est qu'elle se propose d'employer le vocabulaire, et les méthodes des sciences dont il est issu, pour contester leur supériorité.

Voici ce qu'il écrit dans son texte *Adieu la raison* : « J'affirme qu'il n'existe aucune raison " objective " pour préférer la science et le rationalisme occidental à d'autres traditions »²⁷⁹. Autrement dit, le primat des sciences tel qu'il s'est constitué en Occident sur les autres traditions, n'a pas justification valable, pas même au prisme de cette tradition elle-même. Cela ne signifie pas que la science est inintéressante, ni qu'elle n'est pas en mesure de produire des résultats convaincants. Mais qu'elle n'a aucune raison de dominer les autres traditions, et que rien ne justifie qu'elle s'impose dans le processus de décision politique. Ainsi elle est relative à un contexte, contrairement à l'image d'objectivité ou de naturalité que tend à répondre son idéologisation. C'est ce qui justifie, à la manière de la religion, de la séparer strictement des instances de gouvernement.

1-5 – La séparation de la science et de l'État au risque du relativisme

La rigueur scientifique, sa méthodologie, est décrite par Feyerabend comme une illusion construite *a posteriori*. Il le démontre, par exemple, à partir de l'étude des procédés

²⁷⁶ Karl Popper, *La Société ouverte et ses ennemis* (1945), 2 tomes, trad. Jacqueline Bernard et Philippe Monod, Éditions du Seuil, 1979. Cet ouvrage qui se présente comme un plaidoyer pour la démocratie, contre les totalitarismes de la Seconde Guerre mondiale, a été critiqué pour reproduire des logiques de domination sous la forme de la rationalité.

²⁷⁷ Paul Feyerabend, *Adieu la raison*, *op. cit.*

²⁷⁸ Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, *op. cit.*

²⁷⁹ Paul Feyerabend, *Adieu la raison*, *op. cit.*, p. 338.

utilisés par Galilée pour faire admettre sa représentation du monde à ses contemporains²⁸⁰. La lunette astronomique présentée comme miraculeuse, et permettant effectivement d'étudier des phénomènes précis, était en fait très approximative, et la plupart des individus l'ayant utilisée, admettaient même ne strictement rien voir. Feyerabend explique comment Galilée, réussit à projeter son interprétation des faits, sur les éléments flous qui étaient observés au travers de la lunette, afin de les rendre cohérents et compréhensibles par tous. C'est de cette manière que, peu à peu, la science s'est imposée comme idéologie justifiant la domination de la rationalité technologique sur l'individu. La science n'est pas une vérité indiscutable, c'est une tradition de pensée parmi d'autres, avec ses codes, ses modes propres d'approche du réel.

Feyerabend invite enfin à libérer « la société du pouvoir d'étranglement d'une science idéologiquement pétrifiée, exactement comme nos ancêtres nous ont libérés du pouvoir d'étranglement de la vraie-et-unique-religion ! »²⁸¹. Il pointe le véritable danger que représente le monopole idéologique de la science et ses liens étroits avec la sphère politique. C'est un point de vue sur le monde qui est imposé par le haut. La libération que propose Paul Feyerabend a plusieurs avantages²⁸². Le premier, et le plus évident, c'est la reconnaissance du pouvoir idéologique des sciences sur notre société qui a pour conséquence la nécessité d'une séparation institutionnelle entre la science et l'Etat, de la même manière que cela a déjà été fait avec la religion. Autrement, la science a tendance à priver le peuple de son expression politique au motif de son objectivité et de sa vérité. Pour Feyerabend, dans l'esprit de la démocratie, c'est au peuple de trancher des décisions à prendre. La science ne doit être présentée que comme une possibilité, aussi valable et cohérente que d'autres. Le deuxième concerne l'épistémologie des sciences, et la recherche elle-même. Cela suppose d'intégrer la diversité des traditions, et la pluralité des méthodes, au sein des programmes de recherche en vue de procéder à de nouvelles découvertes. Contre toute méthode élaborée par des individus extérieurs à la spécificité du travail scientifique, Feyerabend propose au contraire de se laisser aller à toutes les inspirations possibles dans un intérêt heuristique. C'est une forme de libération de l'imagination qui est visée, dans l'optique de faire progresser la science. L'anarchisme évoqué par Feyerabend, montre que la rigueur d'une méthode scientifique est le plus souvent un frein à la découverte. Cela ne contribue finalement qu'à faire progresser un

²⁸⁰ Cette étude de cas sur la méthodologie de Galilée et l'utilisation de la lunette pour faire admettre un discours qui allait contre les représentations de l'époque est présentée dans le chapitre 10 de : Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance op. cit.*, pp. 130-151.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 348.

²⁸² En particulier dans : Paul Feyerabend, « Adieu la raison », in *Adieu la raison op. cit.*, pp. 319-364.

point de vue idéologiquement situé. À l'inverse, l'absence de méthode, et la liberté d'inspiration (qu'il qualifie d'anarchisme méthodologique) est beaucoup plus propice à l'inventivité et la découverte.

La démarche de Feyerabend se présente comme une mise en garde contre l'expansion des visions du monde et une tentative pour garantir l'égalité d'expression de chacune d'entre elles. Toutes les traditions culturelles, ainsi que toutes les visions du monde produisent une image de la réalité. Dans le cadre d'une démocratie, l'enjeu consiste à faire en sorte qu'à la fois elles puissent toutes s'exprimer librement, mais qu'en même temps, aucune d'entre elles n'ait un rapport privilégié au pouvoir. Ainsi le relativisme invoqué par Feyerabend vise, au niveau de l'Etat, à une forme de neutralité, considérant également toutes les propositions se référant à des systèmes de valeurs divers, de sorte que l'imaginaire social peut faire l'objet d'une véritable discussion. Le relativisme étatique garantit la pluralité des positions dans la prise de décision qui appartient, en dernière instance, au peuple. Cependant, cette position a ses limites. Castoriadis la réduit un peu rapidement à une absence de décision, au « n'importe quoi va », aboutissant au vide culturel²⁸³. Or c'est effectivement le risque de l'approche de Feyerabend, de sombrer dans le plus pur relativisme culturel. Günther Anders associe cette forme de pluralisme à la réification. Il y voit une marchandisation des idées : « Toutes les religions, conceptions du monde, styles artistiques, " valeurs " et objets culturels ont le même droit à être tolérés parce qu'ils ont le même droit à être de se présenter comme des marchandises »²⁸⁴. S'il demeure trop évasif dans ses conclusions et ses tentatives de développements politiques, Feyerabend a néanmoins le mérite de situer la science dans une pluralité de traditions et ainsi de l'extraire de sa position de réalité objective permettant de rouvrir l'imaginaire social.

Après avoir tenté de montrer les problèmes que pose la rationalité technique, c'est maintenant l'industrie culturelle, en tant que productrice de masses d'objets reflétant une idéologie unique dont il faut interroger le rôle dans le blocage de l'imaginaire social.

²⁸³ « Se concoctant agréablement avec les bavardages à la mode sur le " pluralisme " et le " respect de la différence ", il aboutit à la glorification l'éclectisme, au recouvrement de la stérilité, à la généralisation du principe " n'importe quoi va ", que Feyerabend a si opportunément proclamé dans un autre domaine », in Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé, op. cit.*, p. 26.

²⁸⁴ Günther Anders, *L'Homme sans monde, op. cit.*, p. 28.

2 – La culture de masse : l'industrie du temps mort

La culture de masse apparaît comme l'outil de diffusion idéologique des sociétés industrielles avancées²⁸⁵. Horkheimer et Adorno envisagent l'industrie culturelle comme productrice d'une culture conformiste adaptée aux besoins de consommation des individus mais évacuant toute forme de critique et de remise en cause d'un système unilatéral²⁸⁶. Le cinéma, la radio et la télévision leurs apparaissent comme les organes de propagande de la société industrielle. Dans leur texte, un parallèle est d'ailleurs fait avec les « pays totalitaires »²⁸⁷ soumis, au même titre que les autres, à l'uniformisation. Or l'industrie des biens culturels obéit à la rationalité technique précédemment décrite, tout en diffusant ses préceptes et en produisant des œuvres qui en sont imprégnés²⁸⁸. Ainsi la culture, contaminée par la rationalité technique, ne peut plus être à l'origine des contradictions critiques ouvrant la voie à un imaginaire social conflictuel, pour devenir à l'inverse, un agent de la reproduction du système clos²⁸⁹.

Hannah Arendt propose d'ouvrir la question de la culture pour la considérer comme une affaire de goût²⁹⁰. Elle montre qu'au-delà de toute vérité, l'homme libre, est toujours en mesure de choisir ses compagnons de route. C'est-à-dire qu'il peut décider des références culturelles, et par conséquent des valeurs, qu'il veut poursuivre. Cette faculté de juger, qui fait directement référence à Emmanuel Kant, est pour Hannah Arendt le propre de la politique. De cette façon, c'est par l'affirmation politique de ses choix que l'être humain peut transformer son rapport au monde et s'extraire de l'unidimensionnalité que la culture de masse tend à

²⁸⁵ Herbert Marcuse, « L'Univers du discours clos », in *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*, pp. 109-144. Il l'associe notamment à la rationalité technique.

²⁸⁶ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », in *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*, pp. 179-247.

²⁸⁷ « Des pays totalitaires aux autres pays, les bâtiments administratifs et les centres d'expositions industrielles se ressemblent presque tous par leur décoration », *ibid.*, p. 179.

²⁸⁸ « De nos jours, la rationalité technique est la rationalité de la domination même. Elle est le caractère coercitif de la société aliénée ; les autos, les bombes et les films assurent la cohésion du système jusqu'à ce que leur fonction nivellatrice se répercute sur l'injustice même qu'elle a favorisée. Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui la différencie entre la logique de l'œuvre et celle du système social », *ibid.*, p. 181. Herbert Marcuse va au-delà du constat et analyse les mécanismes complexes qui suppriment la critique.

²⁸⁹ La production d'œuvres en marge de l'industrie culturelle demeure possible. Cet art conserve son potentiel dialectique de contradiction. Voir : Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.* et Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, *op. cit.*

²⁹⁰ A la suite de Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), dans Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*

imposer. Le lien fort entre culture et politique est réitéré, dans la mesure où, l'un et l'autre, ont attiré à la question des valeurs.

Dans un premier temps, il faut analyser la propension de la culture de masse à l'aliénation. C'est, dans une certaine mesure, une culture conformiste, régie par les lois du marché, qui empêche de développer la faculté de juger. Il ne faut cependant pas l'y réduire, puisque la culture a vocation à être largement diffusée et analysée dans la mesure où elle constitue le commun d'une société. L'enjeu est plutôt d'ordre critique. Il s'agit de saisir les lieux par lesquels il est possible de se réapproprier le concept de culture tout en le libérant de l'unilatéralisme que tend à imposer l'industrie culturelle.

2-1 – Culture de masse et reproductibilité : entre démocratisation et aliénation

La culture de masse n'est pas un phénomène nouveau. L'historien Dominique Kalifa²⁹¹ observe son développement pendant le XIX^e siècle. Il décrit d'ailleurs certains bienfaits consécutifs à cette transformation. L'invention du livre de poche, ou l'augmentation des ventes de journaux édités quotidiennement contribuent à démocratiser la culture et ainsi à accroître l'éducation des masses²⁹². De leur côté, Horkheimer et Adorno analysent l'accélération du développement de la culture de masse dans l'entre-deux-guerres, puis Herbert Marcuse dans les années 1960, comme une évolution néfaste. La critique, nous l'avons déjà évoqué plus haut, porte sur deux aspects. D'abord, celui de l'uniformisation des nouvelles productions culturelles et la réduction des anciennes, par le complexe industriel. Ensuite, cette uniformisation provoque une neutralisation de l'art, privée de sa force critique. Cette position ne fait cependant pas l'unanimité au sein de l'École de Francfort, et un texte de Walter Benjamin vient nuancer le constat.

Dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*²⁹³, Walter Benjamin est moins catégorique que ses prédécesseurs de l'institut de recherche sociale quant

²⁹¹ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France 1860-1930, op. cit.*

²⁹² Il décrit notamment des pratiques de plus en plus répandues de lecture publique donnant un accès plus large à certains contenus dans une population encore peu alphabétisée.

²⁹³ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in *Œuvre III, op. cit.*, pp. 269-317. La première version du 1935 est disponible dans le même livre, *ibid.*, pp. 67-113.

à son jugement sur la culture de masse²⁹⁴. Il considère que la possibilité de la reproduction, presque infinie de l'art grâce à la technique, supprime l'aura qui l'entourait autrefois²⁹⁵. Cette aura, il la définit selon deux critères. C'est « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »²⁹⁶ et son « authenticité »²⁹⁷. L'un et l'autre constituent l'autorité de l'œuvre qui s'inscrit dans la tradition. Or la reproduction permet de détacher l'œuvre de son contexte et supprime son authenticité. Débarrassée de l'aura, l'œuvre d'art devient plus accessible et peut se rapprocher des masses. C'est aussi la dimension magique de l'aura dont est émancipé l'art par cette transformation. La reproductibilité technique, apparaît donc comme une forme de démocratisation de l'art. Mais il faut davantage aborder le texte de Benjamin dans une tension dialectique²⁹⁸ puisque la démocratisation décrite précédemment, est aussi l'occasion de nouvelles formes de réception qu'il qualifie de distraite, et dont on peut imaginer le potentiel d'aliénation²⁹⁹.

Dans son texte, Walter Benjamin cite le mouvement Dada qui s'est approprié, dans ses œuvres, l'élément de la perte d'aura. Mais quelques années plus tard, la reproductibilité est devenue en elle-même un thème artistique, souvent associé à celui de la marchandisation de l'art. Andy Warhol place les techniques de reproduction au cœur de sa réflexion artistique, sous l'angle des méthodes employées par la publicité. Il joue de cette ambivalence du statut de l'art lié à la reproductibilité, amenant à s'interroger sur ce qui distingue l'œuvre de la réclame³⁰⁰. Plus récemment, Jeff Koons poursuit une recherche artistique qui s'inscrit dans la

²⁹⁴ Sur l'évolution des positions respectives de Benjamin et Adorno quant au statut de la culture de masse, voir Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, op. cit. et Jean-Marc Durand-Gasselin, *L'École de Francfort*, op. cit.

²⁹⁵ Ceci alors même que les techniques de reproduction des années trente étaient moins sophistiquées que celles d'aujourd'hui. L'invention de l'imprimante 3D porte cette possibilité à un tout autre niveau.

²⁹⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », op. cit., p. 273.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 274.

²⁹⁸ Sur les nuances de l'analyse benjaminienne de la reproductibilité et de la technique voir : Rainer Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La Philosophie de Walter Benjamin*, op. cit.

²⁹⁹ « Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles. [...] La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importante mutation de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice », Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », op. cit., p. 313.

³⁰⁰ A ce titre, il est intéressant de noter que Andy Warhol commence sa carrière comme dessinateur publicitaire : Hector Olbak, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Flammarion, 1990.

même lignée³⁰¹, questionnant la singularité de l'œuvre³⁰². Pour une reprise plus contemporaine, il y a le faux documentaire mis en scène par l'artiste Banksy : *Exit through the gift shop* de 2010. Le personnage principal Mr Brainwash, accompagne une bande d'artistes de rue pour garder un témoignage de leurs pratiques clandestines, avant de lui-même devenir un artiste. Mais il sort de la clandestinité pour devenir le chef d'une entreprise, sous la forme d'un atelier dans lequel des artistes travaillent pour lui à la création d'œuvres aisément reproductibles. Ces exemples visent à montrer le lien qui existe entre la reproductibilité et la marchandisation de l'art. À côté de la démocratisation et de la transformation des modes de réception décrits par Benjamin, il y a aussi une simplification de la marchandisation de l'art à grande échelle³⁰³ qui le prive de son rôle d'édification d'une culture.

Hannah Arendt offre une perspective d'ouverture intéressante qui répond à cette conception qui enferme la culture dans un système industriel qui s'autoreproduit. Pour s'extraire d'une culture de masse aliénante, qui n'est que transmission d'une idéologie unilatérale, elle propose de définir la culture à l'aune des *humanitas* latines, qui mettent l'être humain au centre de la réflexion³⁰⁴.

³⁰¹ Pierre Bouvier, « La polémique autour du " Bouquet of Tulips " de Jeff Koons ne dégonfle pas », in *Le Monde*, 31 janvier 2018.

³⁰² Dans une tribune du journal *Le Monde*, Philippe Dagen critique la condamnation de l'artiste américain pour plagiat. Selon lui, cette décision de justice condamne tous les artistes qui travaillent autour de ce qu'il appelle « l'appropriationnisme ». De cette façon, la figure du génie créateur ne disparaît pas, pour se diluer dans des formes de création renouant avec un aspect communautaire (comme par exemple au Moyen Age). La figure du créateur individuel se dote, au contraire, d'une signification nouvelle. Celle de l'individu qui prend possession du travail des autres, qui devient art, par ce simple fait, sans que le premier ne soit mentionné. La démarche est très différente de celle qui consiste à assumer un héritage artistique. Philippe Dagen, « Jeff Koons et les pirates de l'imagerie populaire », *Le Monde*, 17 novembre 2018.

³⁰³ Sur les implications de la marchandisation de l'art voir : Jérôme Glicenstein, « Introduction : l'art avec (ou sans) le marché de l'art », *Marges*, n° 28, 2019, pp. 10-19. L'ensemble du numéro de la revue est consacré à cette question. Voir aussi : Guillaume Cerutti, « Mutation du marché mondial de l'art, paradoxe du marché français », *Commentaire*, n° 131, 2010, pp. 773-778.

³⁰⁴ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit.

2-2 – De la consommation de loisir pour tuer le temps à la culture comme expression d'un choix libre

Hannah Arendt pose la question de la culture de masse d'une manière différente. Son analyse, qu'elle développe dans *La Crise de la culture*³⁰⁵, comporte deux volets, permettant d'ouvrir la question. Le premier est une description du développement de la société de masse, se distinguant des tentatives du passé par l'intégration en son sein de l'ensemble des individus qui la compose. Il lui faut donc une culture à l'image de cette mutation. Le second, c'est une analyse du concept d'*humanitas*, comme fondement politique de cette culture, permettant de l'extraire du complexe aliénant de l'industrie de masse. Elle plaide pour une vision moins pessimiste que l'École de Francfort, voyant, elle aussi³⁰⁶, une forme de démocratisation dans la massification. Elle s'oppose à la représentation d'un système fermé condamnant la critique³⁰⁷.

Pour Hannah Arendt, il n'y a d'ailleurs pas, à proprement parler, de culture de masse, mais un rapport au travail et au temps, qui change avec le développement de la société industrielle. En se saisissant du problème par l'angle du travail, le concept important devient celui de société de masse plutôt que celui de culture de masse. Il faut entendre par là un type de société dans lequel la masse de la population a été incorporée à l'ensemble sur le plan politique³⁰⁸. Auparavant, le concept de société se restreignait à la « bonne société », essentiellement composée par certaines classes sociales privilégiées. Il ne prenait en compte que ceux qui disposaient de la richesse, mais aussi du temps de loisir. C'est de cette façon que fonctionne par exemple la société de cour³⁰⁹, autant d'ailleurs que la démocratie athénienne³¹⁰. Ainsi, jusqu'au XIX^e siècle³¹¹ se côtoyaient deux mondes. Une société et une

³⁰⁵ Hannah Arendt, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture*, *op. cit.*, pp. 253-288.

³⁰⁶ Je renvoie ici à la conception précédemment décrite de Walter Benjamin.

³⁰⁷ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », in *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*, pp. 179-247 et Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*

³⁰⁸ Cette question est notamment reprise et développée dans : Jacques Rancière, *La Mésestante*, Galilée, 1995.

³⁰⁹ Norbert Elias, *La Société de cour* (1969), trad. Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1974.

³¹⁰ Bernard Manin, *Principes du gouvernement représentatif*, Calmann-Lévy, 1995. Les esclaves et les femmes à Athènes constituent une classe exclue de la société, notamment parce qu'ils n'ont pas le droit de participer à la vie politique de la cité. De plus, le livre montre comment la représentativité met en place des mécanismes chargés d'exclure une partie de la population des fonctions politiques tout au long de son histoire.

³¹¹ Si le suffrage universel est adopté en France en 1848, les femmes sont exclues du vote jusqu'en 1945.

non-société existaient ensemble, côte à côte³¹². Or Hannah Arendt considère que le défaut d'exclusion d'une partie de la population, avait aussi l'avantage d'offrir des espaces de liberté, permettant d'échapper aux contraintes de cette société. Ces espaces permettaient à l'individu de s'extraire de la pression sociale, et de construire des formes de résistance et d'opposition en marge de la société, y compris pour ceux qui étaient inclus dans cette société³¹³. La société de masse, en tendant à incorporer l'ensemble de la population, réduit également ces espaces de liberté situés en dehors d'elle, diminuant les possibilités d'évasion autant que de résistance³¹⁴.

Les modalités de l'intégration des masses à l'ensemble social ne nous intéressent pas ici. Hannah Arendt se contente d'ailleurs de préciser que l'incorporation des classes sociales autrefois exclues s'accompagne de la revendication d'accéder à la richesse et aux loisirs. Or dans le même temps, il y a aussi une mutation du rapport aux objets de la culture qui s'incarne dans les évolutions sémantiques d'un terme, celui de philistin³¹⁵. Le philistin, au XVIII^e siècle, c'est d'abord celui qui ne se préoccupe que de l'utilité immédiate, et de ce qui a une valeur matérielle. Pour le rattacher à notre raisonnement, c'est finalement celui qui se désintéresse de l'art, au motif qu'il ne sert à rien et que sa valeur marchande est aléatoire. Par la suite, dans le changement qui s'opère entre la « bonne société » et la société de masse, les produits de la culture deviennent une arme de distinction. Ce faisant, l'art et la culture sont devenus des valeurs d'échange, permettant de justifier une position sociale. Le philistin devient cultivé, ou éduqué, et utilise opportunément l'art pour s'élever dans la hiérarchie sociale.

Hannah Arendt interprète cette attitude comme une fuite hors de la réalité, vers le ciel de l'idéal d'une partie de la bourgeoisie en recherche de reconnaissance³¹⁶. Ce mouvement

³¹² Sur la dimension de l'exclusion sociale voir aussi : Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.

³¹³ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 257 : Hannah Arendt cite la condition des ouvriers et des juifs. Elle mentionne aussi le cas des homosexuels décrit par Proust. On voit très bien comment Charlus évolue à la fois dans les milieux de la haute société et le bordel de Jupien.

³¹⁴ Peut-être est-ce aussi une réduction de l'imaginaire social qui peut se transformer au contact des marges. On pense par exemple aux contre-cultures. Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures !*, CNRS Éditions, 2013.

³¹⁵ C'est un thème que l'on retrouve, traité dans une perspective un peu différente dans Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, op. cit. et *Les Maîtres*, précédé de *Frédéric et la Grande Coalition*, op. cit. Il décrit le philistinisme comme une dissociation entre l'art et la politique, avec, d'un côté, ce qui relève de l'esprit et, de l'autre, les basses réalités. Il considère cette attitude comme typique des classes allemandes cultivées de l'avant Première Guerre mondiale. Il insiste moins sur la valeur d'échange de l'art que sur son idéalisation, dangereuse dans la mesure où elle s'accompagnait d'un refus de la réalité, et de l'absence de rapport à l'éthique. Or la réaction à cette conception est à la base d'un renouvellement de la réflexion sur l'esthétique dans l'entre-deux-guerres.

³¹⁶ Je renvoie ici à l'anecdote donnée par Hannah Arendt sur la pomme de terre qui devient racine au moment de la disette en Irlande, Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 259.

s'accompagne du développement de l'art kitsch du XIX^e siècle³¹⁷, et des prémices d'une révolte des artistes³¹⁸ qui aboutira à la critique des années d'entre-deux-guerres, revendiquant l'ancrage de l'art dans le réel et son rapport à la vérité³¹⁹. Le philistin, est l'ennemi de l'art, de différentes manières, à différentes époques. Elles peuvent néanmoins se résumer à une attitude, c'est la réduction de l'art à une valeur marchande d'échange : « Dans ce procès, les valeurs culturelles subirent le traitement de toutes les autres valeurs, furent ce que valeurs ont toujours été : valeurs d'échange »³²⁰.

Pour revenir à la société de masse, celle-ci présente, à première vue, beaucoup moins de danger pour la culture que le philistinisme. En effet, ce dernier s'en saisit pour la détourner de sa signification d'origine, alors que la société de masse la rejette tout simplement. En revanche, ce qu'elle veut, ce sont des loisirs, au sens anglais d'*entertainment*³²¹. Hannah Arendt montre qu'il y a une différence de nature entre le loisir et la culture. Le premier relève des nécessités de la vie, il est l'envers du travail et doit remplir le temps vide³²², à condition, bien sûr que la société le permette. C'est un bien de consommation. À l'inverse, « la culture concerne les objets et est un phénomène du monde »³²³. C'est la durée qui fonde le caractère de la culture. Elle doit survivre à ceux qui l'ont vue naître. Elle édifie le monde. Enfin, la culture est attachée à la réalité dans la mesure où elle sécularise. C'est-à-dire qu'elle rend tangible ce qui est en dehors du monde. De ce point de vue, le véritable risque que représente la société de masse, c'est que son appétit insatiable de loisir la conduise à transformer ce qui appartient à la culture en loisir, ruinant ses objets en les privant de leur signification. La culture implique une distance permettant l'apparition, à l'opposé du loisir qui doit être consommé.

³¹⁷ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

³¹⁸ C'est par exemple, la poésie de Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont qui se construit en opposition au modèle philistin, jusqu'aux avant-gardes et la naissance d'une réception du choc donnant naissance à une nouvelle forme de philistinisme. Voir Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

³¹⁹ C'est par exemple la démarche de Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.* qui fera l'objet d'une analyse détaillée dans la troisième partie.

³²⁰ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 261.

³²¹ La différence essentielle entre culture et loisir réside dans la consommation.

³²² Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*

³²³ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 266.

Ici, Hannah Arendt permet de reposer la question de la reproductibilité évoquée plus haut par Walter Benjamin. La perte de l'aura permise par la reproduction de masse, brise la distance nécessaire à l'apparition d'une culture. L'aura est justement ce qui préserve l'art de la consommation. Dès lors qu'il est reproduit à l'identique, l'objet d'art n'entre-il pas immédiatement dans le domaine de la consommation, sortant de fait du domaine de la culture ? Mais la culture, comme le montre Arendt, est aussi une affaire politique. Autour de l'idée d'*humanitas*, elle montre qu'elle est le choix de ceux avec qui nous voulons faire route permettant peut-être ainsi de dépasser la question de la reproduction.

2-3 – Les humanités selon Hannah Arendt

Le deuxième volet de la réflexion de Hannah Arendt offre une ouverture à la problématique de la culture, en la reliant à la politique. Elle commence par distinguer les objets de la culture (c'est-à-dire les œuvres d'art), de la culture elle-même, qu'elle définit comme le rapport que la société entretient avec ces objets. Ensuite, Arendt rapproche culture et politique, au motif que dans les deux cas : « Elles ne parviennent à la plénitude de leur être propre, qui est d'apparaître, que dans un monde commun à tous »³²⁴. Ceci amenant que l'un et l'autre sont affaire de goût³²⁵. C'est à première vue surprenant dans la mesure où le goût renvoie à la subjectivité et par conséquent à une dimension individuelle et personnelle. À cet endroit de la réflexion, Hannah Arendt mobilise la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant (1790). Tout ce qu'il y a d'individuel et de privé dans le goût³²⁶ ou le jugement personnel, accède à un autre niveau dès lors qu'il est confronté aux autres et tente de se mettre à sa place³²⁷. La « faculté de voir les choses non seulement d'un point de vue personnel, mais dans la perspective de tous ceux qui se trouvent présent »³²⁸ contribue à l'édification d'un monde commun. C'est dans la discussion que prend forme ce monde, et à ce

³²⁴ *Ibid.*, p. 279

³²⁵ Le philistinisme isole politique et culture en réduisant les œuvres d'art à une valeur marchande en tant que bien de consommation. Ceci alors qu'ils appartiennent à la même sphère de l'apparaître dans l'espace public. Mais l'un et l'autre s'oppose à la dimension de la fabrication. *Ibid.*, pp. 277-278.

³²⁶ A cet endroit Hannah Arendt fait référence à l'accord avec soi-même issu de la pensée de Socrate, *ibid.*, p. 281.

³²⁷ C'est la « mentalité élargie » de Kant, *ibid.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 282.

stade, peu importe que les protagonistes parviennent à un accord ou non, c'est l'expression par le langage d'un jugement qui fait apparaître le commun³²⁹.

Ce qui se trouve finalement en jeu, dans l'art comme dans la politique, ce n'est pas la vérité, mais le jugement et l'échange avec l'autre³³⁰. Hannah Arendt cite Cicéron, et sa conception de l'*humanitas* romaine pour montrer que « le goût est la faculté qui humanise réellement le beau et crée une culture »³³¹. Elle s'incarne dans la liberté de choisir. Celle-ci implique une éducation et la primauté absolue du choix de celui qui est considéré comme un être humain. Autrement dit, l'humanité (qui a valeur de synonyme avec *humanitas*) est le critère ultime de la justification d'un choix, qui ne subit aucune contrainte. La liberté est la capacité à exercer son goût, c'est-à-dire à choisir ses compagnons de route³³². Hannah Arendt conclut : « Alors nous saurons répondre à ceux qui si souvent nous disent que Platon ou quelque autre du passé est dépassé ; nous pourrions répondre que, même si toute la critique de Platon est justifiée, Platon peut pourtant être de meilleure compagnie que ses critiques »³³³. Rien n'est supérieur à la faculté humaine de juger, et cela réfute les contraintes imposées par la vérité ou par la beauté. Cependant, cette liberté de choisir doit s'apprendre et s'intégrer à la culture en tant que soin apporté aux œuvres du passé.

La question demeure de savoir si la société de masse, met en place les conditions appropriées pour que soit appliquée la faculté de juger librement qui est la condition de l'humanité (*humanitas*) et donc de la culture. Précédemment, nous avons évoqué la manière dont la rationalité technique tend à imposer une vérité d'ordre scientifique comme un critère supérieur à celui de l'humain. D'autant que l'accroissement du temps libre, accompagné de l'appétit de plus en plus grand pour les loisirs conduisent à la réduction des produits de la culture à de simples divertissements. L'impératif de consommation menace la distance nécessaire à l'apparition du monde. Dans ce cadre, la possibilité même d'un monde commun n'est-elle pas menacée ? Hannah Arendt explique qu'il existe des peuples sans monde et des

³²⁹ Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel* (1981), trad. Jean-Marc Ferry et Jean-Louis Schlegel, Fayard, 1987. L'auteur tente d'inscrire cette conception dans son contexte historique pour en faire le point de départ d'une nouvelle forme de rationalité.

³³⁰ La dimension de la contrainte disparaît et de l'absolu disparaît : « La personne qui juge — comme le dit Kant non sans beauté — peut seulement " courtiser le consentement de l'autre ", dans l'espoir de parvenir à un accord éventuel », *ibid.*, p. 284.

³³¹ *Ibid.*, p. 286.

³³² Cornelius Castoriadis propose une réflexion semblable à partir de la *philia* grecque, voir Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle » in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

³³³ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 288.

hommes hors du monde. Il reste à savoir quelles sont les limites de la consommation, et si elle ne risque pas d’engloutir notre humanité. Ou alors, il reste l’hypothèse que nous ayons changé d’ère, et qu’il faille poser toutes ses questions à l’aune d’un nouveau paradigme, comme celui de la postmodernité ?

3 – La postmodernité : la validation dans les sciences sociales du modèle dominant

Une autre manière de considérer les enjeux contemporains sous l’angle de la culture, est celle du changement d’ère. Cette perspective laisserait entendre que la société de masse, le dévoiement de la raison, ou encore la dialectique mise en lumière par Adorno et Horkheimer, ne devraient pas être appréhendés comme les symptômes d’un état de crise, ou des dangers potentiels, mais plutôt comme les caractéristiques d’une nouvelle époque. Plus encore, la critique serait désuète et il faudrait investir positivement la nouvelle conjoncture³³⁴. Ceci suppose une obsolescence³³⁵ des outils théoriques à disposition, dans la mesure où ils seraient inadaptés à la compréhension de ce moment radicalement nouveau. C’est ce que tendent à faire les théoriciens de la postmodernité. Or, le terme de postmodernité a une sonorité contradictoire. La modernité est déjà le caractère de ce qui est le plus récent. Le préfixe « post » dénote un dépassement de cet état d’actualité. Autrement dit, le postmoderne renvoie à ce qui est au-delà du plus actuel.

La perspective d’un changement d’ère fait face à un certain nombre de problèmes. Tout d’abord la question de savoir si le concept de postmodernité possède un intérêt heuristique. C’est-à-dire qu’il faut se demander si notre monde est effectivement devenu imperméable aux cadres de pensée du passé, et nécessite bien un nouveau paradigme. Ce qui pousse à se demander ce qu’il y a de véritablement nouveau dans la manière postmoderne de poser les problèmes. Ce premier groupe d’interrogations a son corollaire. Dans le cas où un nouveau paradigme n’est pas nécessaire, le postmodernisme apparaît suspect en intention. Ne vise-t-il pas finalement, à confirmer et à renforcer la rationalité technologique, en postulant

³³⁴ La question du positivisme dans les sciences sociales est traité dans : Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, *op. cit.*

³³⁵ Pour une analyse de l’obsolescence je renvoie à : Günther Anders, *L’Obsolescence de l’homme, tome II : Sur la destruction de la vie à l’époque de la troisième révolution industrielle* (2002), trad. Christophe David, Éditions Fario, 2011. Dans ce second tome, Anders analyse du point de vue de l’obsolescence et sur le ton de l’ironie de nombreux concepts, notamment pour montrer que cette idée d’obsolescence est à nuancer.

l'existence d'un individu nouveau, parfaitement adéquat à la structure de la société ainsi orientée ?

3-1 – La postmodernité : la signification condamnée à l'absurde

Les significations imaginaires sociales font l'objet d'une réflexion au sein de la théorie de la postmodernité. Elles sont peut-être mêmes à la source de l'interrogation dans la mesure où, la postmodernité invoque une transformation des conditions de la production du savoir qui affecte l'ensemble social. Du moins, c'est de cette manière que Jean-François Lyotard pose le problème en 1979, avec la parution en France, de son ouvrage devenu classique, *La Condition postmoderne*³³⁶. Il s'interroge sur ce qui légitime un savoir dans les sociétés d'aujourd'hui. Il constate que les systèmes de valeurs qui remportaient autrefois l'adhésion du plus grand nombre, garantissant un lien social fort, ont perdu leur attrait et ne permettent plus de rassembler. Selon Jean-François Lyotard, un important changement est survenu à ce niveau, qui justifie l'entrée dans la postmodernité.

Pour suivre son raisonnement, il faut préciser qu'il n'emploie cependant pas la terminologie de système de valeurs. Il fait le constat de sociétés contemporaines devenues incrédules à l'égard de ce qu'il nomme les métarécits. Ce sont les grandes constructions philosophiques élaborées au XVIII^e, et au XIX^e siècle, et prônant l'émancipation de l'individu. L'emploi du vocable de métarécit peut être ramené à une volonté de s'inscrire dans une stratégie consistant à considérer le social sous l'angle des problématiques linguistiques ou poststructuralistes³³⁷. Néanmoins, ce que l'ensemble des métarécits semblent avoir en commun, c'est la dynamique de l'histoire associée à la problématique du progrès dirigé vers l'émancipation³³⁸. C'est finalement une interrogation sur la pertinence des Lumières en tant qu'imaginaire social dans les sociétés contemporaines que recouvre l'emploi du mot de métarécit, rapprochant Lyotard des investigations de l'École de Francfort. L'ouvrage de Jean-

³³⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, op. cit.

³³⁷ Johannes Angermüller, *Analyse du discours poststructuraliste : Les voix du sujet dans le langage chez Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, Sollers*, Lambert-Lucas, 2013.

³³⁸ L'auteur mentionne les Lumières, l'hégélianisme et le marxisme parmi ces métarécits, allant dans le sens d'une confirmation d'un lien les Lumières, tel qu'envisagé par Horkheimer et Adorno.

François Lyotard vise encore à se détacher de la notion de valeur jugée dépassée³³⁹. Dans un contexte d'incrédulité généralisée, qui est une conséquence des métarécits eux-mêmes³⁴⁰, il n'y a plus de valeur en soi, simplement des discours porteurs de représentations, que les individus choisissent d'investir ou non³⁴¹. Pour résumer cette perte de confiance, il évoque une « crise de la philosophie métaphysique »³⁴². Les métarécits ne sont plus constitutifs du lien social parce qu'ils ne parviennent plus à emporter l'adhésion.

La nouvelle représentation de la société, qu'il voit remplacer les métarécits déclinants, porte des éléments du scientisme³⁴³, mêlée à la théorie du langage de Wittgenstein³⁴⁴. L'ouvrage décrit des transformations qu'il voudrait accompagner, rompant ainsi avec la perspective critique, il accompagne le déploiement de la rationalité technique au sein des institutions³⁴⁵. Il convient dès lors de rappeler les liens étroits qu'a entretenus Wittgenstein avec le positivisme logique au sein du Cercle de Vienne³⁴⁶. Jean-François Lyotard parle de « nuages langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs... chacun véhiculant des valences pragmatiques *sui generis* »³⁴⁷. L'étude de la société relève ainsi « d'une pragmatique des particules langagières ». Il n'y a plus de valeur sociale, ni même de significations imaginaires sociales, mais simplement des jeux de langage à analyser et à classer. Il s'ensuit que les décideurs soumettent la société à l'impératif de la performance. La société apparaît comme se trouvant au centre d'une tension entre deux directions antagonistes. D'un côté, il y

³³⁹ Ce n'est pas explicite dans l'ouvrage, mais l'on suppose que ce sont les métarécits eux-mêmes, et plus tard la philosophie de Nietzsche et sa diffusion dans la société qui ont provoqué une dévaluation des valeurs, en général, puis finalement celle de la notion même de valeur.

³⁴⁰ Le mouvement par lequel les métarécits ont amené cette incrédulité n'est pas décrit dans le livre. Peut-être qu'une réponse est à chercher du côté des travaux de l'École de Francfort, et finalement de la Théorie critique qui, en mettant au jour la dialectique des Lumières, a contribué à faire émerger le doute. Il faut néanmoins préciser, une lecture rapide de la Théorie critique, puisque comme nous l'avons montré, ce n'est pas l'ensemble de la rationalité qui est disqualifiée mais certains usages.

³⁴¹ Il rejoint ici le relativisme évoqué précédemment dans les travaux de Paul Feyerabend, *Adieu la raison, op. cit.* et *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance, op. cit.* et critiqué à l'appui de Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé » in *Le Monde morcelé, op. cit.* et Günther Anders, *L'Homme sans monde, op. cit.*

³⁴² Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, op. cit.*, p. 7.

³⁴³ Jean-Paul Charrier, *Scientisme et Occident. Essais d'épistémologie critique*, L'Harmattan, 2011.

³⁴⁴ Pour ses recherches sur le langage : Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (1953), trad. Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Elisabeth Rigal, Gallimard, 2005.

³⁴⁵ Herbert Marcuse, *Raison et révolution, op. cit.*

³⁴⁶ Rola Younes, *Introduction à Wittgenstein*, La Découverte, 2016.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 8. La citation laisse entendre une certaine influence de la philosophie analytique.

a la logique de performativité³⁴⁸ qui doit faire le tri entre les nuages langagiers, choisir de manière pragmatique, mais qui demeure insatisfaisante dans la mesure où elle ne peut pas déterminer le juste ou le vrai. De l'autre côté, il y a la possibilité d'émergence d'un consensus dans la discussion³⁴⁹, qui n'est pas non plus recevable parce que cette orientation saborderait l'agnosticisme nécessaire au désir d'inventivité et de renouvellement de cette nouvelle société³⁵⁰. Le lien social semble reposer sur un impératif de productivité pragmatique, qui se révèle incapable de trancher puisqu'il est privé de valeur, ni capable de réunir puisqu'il a besoin de l'affrontement pour progresser.

3-2 – L'invention pure au centre du lien social ? Les limites de la postmodernité

L'auteur précise la nature du lien social. Après les métarécits, la légitimité doit résider dans ce qu'il appelle la « paralogie des inventeurs ». Ce concept demeure quelque peu mystérieux. Il est inspiré du modèle en vigueur dans les sciences. À la fin du livre, Jean-François Lyotard l'évoque ainsi : « En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à information non complète, aux " fracta ", aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non du connu mais de l'inconnu »³⁵¹. Cette représentation est séduisante, notamment parce que la mention de l'inconnu, en fin de citation, semble ouvrir la voie à la possibilité d'apparition d'une différence véritable qui se trouverait ainsi placée au centre de la société³⁵². C'est une inventivité presque infinie, fondée sur l'agnosticisme qui définirait la dynamique du social. Il n'y a plus de valeur, mais une création perpétuelle qui rassemble les individus. L'idée d'un affrontement permanent au centre du social ayant vocation à faire constamment émerger la

³⁴⁸ John Austin, *Quand dire c'est faire* (1962), trad. Gilles Lane, Éditions du Seuil, 1970.

³⁴⁹ Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, op. cit.

³⁵⁰ Sur le débat entre Habermas et Lyotard, voir : Jean-François Petit, *Penser après les postmodernes*, Buchet Chastel, 2005.

³⁵¹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, op. cit., p. 97.

³⁵² On peut s'interroger sur cet inconnu, en tant que nouveauté ou que différence, peut-elle se présenter comme une ouverture à l'utopie ? Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, op. cit.

différence est intéressante³⁵³. Ce qui est beaucoup plus dérangeant, c'est tout l'appareillage théorique d'obédience scientifique qu'il y a autour, autant que la volonté de se passer de la notion de valeur pour traiter de notions scientifiques et objectives. La cause de l'agnosticisme dans cette modélisation, c'est l'impossibilité de trancher, liée à la confrontation de représentations subjectives qui alimentent la réflexion. Or cette mise en concurrence a pour objectif d'augmenter les performances et non pas d'édifier une culture. C'est encore sans mentionner le gouvernement sur le mode de la gestion managériale, ayant pour seul critère directeur celui de la performance³⁵⁴.

La question des significations a été complètement évacuée de la réflexion. Le lien social se situe dans une dynamique creuse de renouvellement contradictoire et permanent. Mais que s'agit-il de remettre en question ou d'inventer ? Qu'est-ce qui est mis en tension ? Et en définitive qu'est-ce qui forme ce lien réduit à la pure invention ? Ceci laisse supposer que la société pourrait finir par en arriver à créer des contradictions artificielles pour s'auto-alimenter. Il n'y a pas d'imaginaire social à construire, mais seulement l'invention pour elle-même. D'autant qu'elle n'est pas une pure abstraction et entretient des liens serrés avec la réalité³⁵⁵, de sorte qu'elle ne peut constituer le modèle du lien social sans difficultés³⁵⁶. Or dans le développement de Jean-François Lyotard, la question des significations est remplacée par celle de la légitimité, elle-même réduite à un processus sans contenu. Ensuite, la réflexion sur la domination qu'induit une pensée de la légitimité est, elle aussi, évacuée. D'après Lyotard, la configuration nouvelle du social, qui fonctionnerait en réseau, échappe aux cadres de la modernité qui se résume pour lui à l'opposition entre, d'un côté, une attitude critique issue du marxisme et, de l'autre, un positivisme en conformité avec le développement de la société technique contemporaine. Jean-François Lyotard se situe dans la perspective de

³⁵³ Ceci rappelle les approches de Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie de l'esprit*, op. cit. et de Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit.

³⁵⁴ Pour le cas de la France : Philippe Bezes, *Réinventer l'État. Les Réformes de l'administration française (1962-2008)*, PUF, 2009.

³⁵⁵ Je renvoie aux analyses précédentes concernant Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit. et Bruno Latour et Steve Woolgar, *La Vie de laboratoire*, op. cit. qui permettent d'inscrire la science dans un contexte historique et social.

³⁵⁶ D'abord à cause des conséquences des théories développées par l'École de Francfort entre autres. Ensuite parce que le modèle théorique dont semble vouloir s'inspirer Lyotard, celui de l'innovation scientifique des années 1920-1930, ne forme pas un ensemble théorique unifié, et n'a pas subi d'évolution majeure depuis cette époque. Manjit Kumar, *Le Grand roman de la physique quantique*, op. cit.

l'accompagnement³⁵⁷. En refusant l'attitude critique supposée dépassée, ou non conforme³⁵⁸, il semble vouloir favoriser le changement qu'il contribue à théoriser, sans en apercevoir les effets pervers. Ce qu'il décrit a finalement toutes les caractéristiques des sociétés techniques présentées par Jacques Ellul³⁵⁹ précédemment, à quoi s'ajoute une stratégie de différenciation par le vocabulaire.

3-3 – Une ontologie de l'absurde

La présentation du postmodernisme, offerte par Jean-François Lyotard, ressemble à l'aboutissement d'une ontologie de l'absurde des sociétés techniques, sous la forme d'une tautologie de l'inventivité creuse. Jacques Ellul, dans un texte intitulé « Progrès de la technique et philosophie de l'absurde »³⁶⁰, part de postulats semblables à ceux de Jean-François Lyotard. Il décrit les développements récents de la science, et notamment l'inclusion dans la théorie de la notion de désordre, non pas considérée comme une variable à évincer, mais constitutif des systèmes. L'analyse de Jacques Ellul est cependant très différente de celle de Lyotard, dans la mesure où il ne considère pas cette évolution comme une avancée vers une société agonistique fondée dans une nouvelle légitimation du savoir, mais plutôt comme une irruption de l'absurde, et un symptôme de l'abandon de la question de la signification. En conclusion, il s'interroge : « Qu'arrive-t-il lorsque au lieu de prendre conscience (et justifier) soit la libération par la technique, soit le déterminisme, on prend conscience des deux à la fois ? C'est-à-dire sans qu'il y ait aucun rapport dialectique de l'un à l'autre, sans qu'il y ait tension et conflit mais au contraire identité, à savoir qu'on comprend que ce qui aurait pu libérer l'homme est exactement ce qui est devenu sa fatalité, ou bien que ce qui est en réalité son destin peut être vécu et reçu par cet homme comme une libération. »³⁶¹, on se retrouve alors dans une absurdité sans issue qui se trouve être « l'ontologie du monde façonné par la

³⁵⁷ Il faut néanmoins préciser que ceci peut aussi s'expliquer par le contexte d'écriture. L'ouvrage est une commande du Conseil des universités auprès du gouvernement du Québec.

³⁵⁸ La critique appartient à la modernité, au métarécit sujet à l'incrédulité.

³⁵⁹ Jacques Ellul, « Progrès de la technique et philosophie de l'absurde », in *Le Bluff technologique, op. cit.*, 367-404.

³⁶⁰ *Ibid.* L'ensemble de la troisième partie du livre est consacré au « Triomphe de l'absurde ». Jacques Ellul fait le lien entre la technicisation des sociétés, leurs déshumanisations et l'émergence de l'absurde.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 403.

technique »³⁶². Ce que montre Jacques Ellul, c'est le danger qui existe à vouloir fonder un ordre social à partir des logiques de performance ou de gestion issues de la technique. Elles conduisent à la création d'un système social s'autoreproduisant, sans but. C'est une forme de domination dans laquelle le principe libérateur originel devient asservissement. L'imaginaire se trouve bloqué par des représentations technicistes du social.

3-4 – Postmodernité ou le conformisme généralisé ?

Le postmodernisme, tel qu'il est décrit par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*, malgré sa tentative de penser une transformation, semble plutôt bloquer la question des significations imaginaires sociales, au lieu de permettre son ouverture. La théorie tend à normaliser la technique comme mode de régulation des rapports sociaux. Cornelius Castoriadis place ce blocage du côté de ce qu'il appelle le conformisme généralisé, qui caractérise la période suivant la Seconde Guerre mondiale. Le texte intitulé « L'époque du conformisme généralisé »³⁶³ est issu d'une conférence donnée à la Boston University en 1989. Dix ans après la parution du texte de Jean-François Lyotard, dans une période où le postmodernisme est devenu très populaire, Castoriadis en fait une critique aussi rigoureuse que sévère. Il écrit, dans le troisième tome des *Carrefours du labyrinthe* : « L'individualité d'une période doit être cherchée dans la spécificité des significations imaginaires qu'elle crée et qui la domine »³⁶⁴. Cette affirmation va lui permettre de penser des séquences historiques. À la période critique, qui s'étend environ du XVIII^e siècle jusqu'à 1950, succède celle du conformisme, dans laquelle nous nous trouvons toujours aujourd'hui³⁶⁵. Le moment critique était caractérisé par la tension entre le projet d'autonomie, et l'expansion du capitalisme. C'est cette tension entre deux forces qui, d'après l'auteur, a permis le développement d'une

³⁶² *Ibid.*, p. 402.

³⁶³ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, pp. 11-28.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

³⁶⁵ La première période est décrite comme « L'émergence (constitution) de l'Occident ». Elle recouvre à peu près le Moyen Age et est marquée par la tension entre la réapparition du projet d'autonomie et un ordre traditionnel puissant. *Ibid.*, p. 18.

créativité féconde autant dans le domaine de la philosophie, que dans celui de l'art³⁶⁶. À l'inverse, l'époque actuelle est conformiste, dans la mesure où il n'y a plus de création, mais la simple répétition des mêmes schèmes. Le postmodernisme n'en est que l'une des expressions.

Castoriadis insiste : « La valeur du postmodernisme comme théorie est qu'il reflète servilement et donc fidèlement les tendances dominantes »³⁶⁷. Il attire néanmoins l'attention sur trois caractéristiques de la théorie postmoderne qui offrent selon lui un diagnostic convaincant de la situation actuelle, tout en réfutant les déductions qui en sont faites. Le premier constat du postmodernisme qu'il juge valable, c'est le « rejet de la vue globale de l'Histoire comme progrès ou libération »³⁶⁸. C'est une critique de l'hégélianisme, allant contre l'idée d'une nécessité émancipatrice contenue dans le temps commun de l'humanité. Si Castoriadis accepte le postulat, il refuse cependant l'équivalence qu'il présuppose entre toutes les périodes historiques. Autrement dit, rejeter l'idée de la présence du progrès ou de l'émancipation qui agirait à l'intérieur de l'Histoire, ne doit pas empêcher de construire une historicité, c'est-à-dire de se situer par rapport à une tradition et de la juger, et encore moins une fuite dans le relativisme. Les différents moments historiques ne sont pas équivalents, et se positionner par rapport à eux est aussi une manière de se projeter vers l'avenir. Un deuxième point, c'est le rejet de la raison uniforme et universelle. Encore une fois, si le postulat est jugé intéressant, Cornelius Castoriadis n'est pas d'accord avec son corollaire relativiste, qui implique de se soustraire à la comparaison et à l'évaluation critique des modes de pensée. Toutes les pensées ne se valent pas, et il est du ressort de l'humanité de sélectionner et de critiquer les différentes représentations du monde³⁶⁹. En dernier lieu, il y a le « rejet de la différenciation stricte des sphères culturelles, qui se fonderait dans un principe sous-jacent unique de rationalité ou de fonctionnalité »³⁷⁰. Ce qui est en question, c'est la manière dont sont reliés des éléments séparés, et donc la suspicion d'un fondement commun vers lequel ils convergent. Il est parfaitement légitime de remettre en cause ce socle, cependant Castoriadis

³⁶⁶ La dynamique historique de Castoriadis est assez similaire à celle décrite par Herbert Marcuse dans son article « Quelques implications sociales de la technologie moderne », *art. cit.* Cependant ce dernier voit émerger après la phase de tension critique, la rationalité technique qui recoupe, dans une certaine mesure, le conformisme.

³⁶⁷ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé, op. cit.*, p. 26.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁶⁹ C'est l'*humanitas* de Hannah Arendt décrite plus haut, à partir de « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture, op. cit.*

³⁷⁰ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé, op. cit.*, p. 25.

explique qu'il n'est pas de nature rationnelle, ni même fonctionnelle, mais se trouve en fait être le noyau de significations imaginaire de la société en question. Autrement dit, il n'y a aucune force supérieure à l'humain au centre des sociétés, mais sa propre construction de représentation. Le problème étant qu'en découvrant une cause extérieure à l'être humain, ou supérieure à lui, le postmodernisme induit une nécessité. Au contraire, l'idée d'un noyau de significations imaginaire présente l'avantage d'être pluriel et plastique. Les postulats du postmodernisme renvoient à une réalité historique et méritent d'être analysés dans ce cadre. En revanche, les conclusions que la théorie tire de ses observations sont fallacieuses et bloquent la réflexion. Pour Cornelius Castoriadis, le problème réside dans le fait que la période du conformisme généralisé se caractérise par le rejet de la critique, et le postmodernisme est ici accusé de transposer cette stérilité dans le domaine intellectuel. Finalement, ce que les trois objections de Castoriadis mettent en avant, c'est le rejet, dans la théorie postmoderne, de tout ce qui peut permettre la construction d'un commun. En définitive, il n'y a pas de significations imaginaires de la postmodernité, mais au contraire une négation de celles-ci.

Conclusion : Retour aux significations imaginaires sociales

Le postmodernisme ne semble pas utile à la réflexion et il semble même tendre au blocage de la question des significations. Au début de son argumentation, Castoriadis attire l'attention sur le problème de la terminologie même de modernité évoquée en introduction : « Une période qui s'appelle moderne ne peut que penser que, l'Histoire a atteint sa fin, et que les humains vivront désormais dans un présent perpétuel »³⁷¹. À partir de là, que pouvons-nous dire de la postmodernité ? Comme suggéré au début de cette partie, la postmodernité suppose un dépassement de ce présent perpétuel, ce qui est absurde. Prenant le contrepied de cette attitude, la philosophie, pour Castoriadis, se présente comme création, de formes et de normes, visant à faire apparaître la distance critique à partir de laquelle nous pouvons penser notre époque. Cette création a vocation à former le noyau de significations imaginaires qui forme le lien social. Or après avoir analysé les modalités du blocage de la question des significations, il est temps de s'intéresser à ce qui peut, au contraire, l'ouvrir pour

³⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

redynamiser le débat social. À ce titre, la réflexion de Hannah Arendt sur le commun précédemment évoquée est un premier pas.

CHAPITRE 3 : UN MONDE COMMUN – L’IMAGINATION RADICALE ET L’ÉVASION COMME BASE DE RÉAPPROPRIATION DU MONDE

Dans *Condition de l’homme moderne*, Hannah Arendt présente le domaine public dans les termes du commun³⁷². C’est le lieu où peuvent apparaître les humains, visibles et audibles par tous. Dans une deuxième acception, le monde commun constitue un « entre », dans la mesure où il relie et sépare tout à la fois les humains dans le même temps, l’un et l’autre, étant la garantie de l’intégrité de son opposé. Ce n’est pas une nature commune, mais un objet commun qui est toujours susceptible de disparition, d’un côté dans l’isolement de la tyrannie, et de l’autre dans l’ubiquité des masses. C’est pourquoi chez Arendt ce commun est politique. C’est le double objet d’un choix et d’une discussion qui envisage la possibilité de l’immortalité. Elle insiste en effet sur la différence qui existe entre la Terre au sens biologique, et le monde commun qui est un espace construit par l’humanité, et pour l’humanité. En conséquence, il a vocation à survivre à ceux qui l’ont créé. Castoriadis tient des propos assez semblables dans un article consacré à la transformation sociale et à la création culturelle³⁷³. Le commun a un rapport avec l’affection qui forme le lien. Il est l’objet d’un choix entre des humains égaux et libres. Or ce que la crise de la culture semble dire, c’est que ce lien, dans ses rapports avec la culture, a été rompu menaçant le monde commun. La culture considérée comme noyau de significations est une partie constitutive de cet « entre », de ce commun qui est à penser. La partie qui va suivre vise à penser un commun dans les termes de la signification qui, pour ne pas sombrer dans les écueils décrits précédemment, doit être attentif aux rapports de domination et se présenter comme ouverture à l’altérité, c’est-à-dire une mise en question véritable contre l’unilatéralisme.

³⁷² Hannah Arendt, *Condition de l’homme moderne* (1958), in *L’Humaine condition*, trad. Marie Burrane, Georges Fradier et Patrick Lévy, Gallimard, 2012, pp. 99-106.

³⁷³ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

1 – Le paradigme politique comme mise en tension de la Théorie critique

La confrontation du paradigme politique à la Théorie critique entamée par Miguel Abensour, doit permettre de sortir d'une forme de fatalité de la domination qui ressort de *La Dialectique de la raison*. L'ouvrage laisse peu de place à l'ouverture et aux possibilités d'émancipation, dans une dynamique où la rationalité semble inéluctablement condamnée à un retournement dans le mythe et la domination. Abensour permet de rouvrir le questionnement en proposant de faire de l'inquiétude notre séjour, en maintenant la tension entre le paradigme politique et la Théorie critique, tout en entamant une interrogation sur le sens au travers de l'utopie.

1-1 – La Théorie critique à l'épreuve du paradigme politique

La dialectique de la raison développée par Horkheimer et Adorno³⁷⁴ pose un problème de premier ordre, décrit un peu plus haut. Plus qu'un doute, elle remet radicalement en cause le mouvement historique qui consiste pour l'humain à s'émanciper au moyen de l'usage de la raison. C'est un problème pour toute forme de réflexion qui envisagerait de s'appuyer sur la raison, dans une optique émancipatrice. Cela l'est aussi plus particulièrement dans sa dimension culturelle, dans la mesure où les significations imaginaires sociales, associées au projet d'autonomie³⁷⁵, sont aussi suspectes de produire, à leur insu, le mythe et le despotisme à l'échelle de la société. Miguel Abensour dans un article publié dans la revue *Tumultes* propose une reprise de cette problématique au prisme du paradigme politique³⁷⁶.

Ce que propose Miguel Abensour dans ce texte, c'est une articulation. C'est-à-dire une réflexion qui maintient en tension les deux termes de son élaboration. En premier lieu, l'auteur s'intéresse à la Théorie critique. Son axe central de réflexion demeure celui de la domination. Cependant, Abensour pointe le problème déjà évoqué plus haut de la permanence de la domination dans la Théorie critique : « Le résultat serait une permanence de la domination, sa répétition régulière dans l'histoire, dérégulation qui aurait à voir avec le destin

³⁷⁴ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

³⁷⁵ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*

³⁷⁶ Miguel Abensour, « Pour une philosophie politique critique ? », *art. cit.*

du pouvoir »³⁷⁷. D'autant plus que la domination semble indépassable sur le plan théorique, d'un côté, par l'abandon de l'hégélianisme de Marx qui supposait une conception téléologique de l'histoire dirigée vers une émancipation nécessaire, de l'autre côté par une reprise de la représentation tragique de l'histoire nietzschéenne supposant que toute construction d'autorité se fonde sur un acte de barbarie. La dialectique de la raison est ainsi interprétée comme un enfermement dans la perspective de la domination. Tout en pointant cet écueil dans l'élaboration théorique, Miguel Abensour reconnaît à la Théorie critique sa pertinence dans la mise en évidence des mécanismes de la domination, et de la reproduction de celle-ci. Autrement dit, il se propose de conserver la dimension proprement critique, conçue comme une attention précise et permanente à notre environnement, et en particulier à tout ce qui se présenterait comme un processus émancipateur, pouvant dissimuler des logiques de domination. C'est-à-dire qu'il veut préserver dans sa réflexion la négativité³⁷⁸ propre à la Théorie critique, qui perce à jour les lieux de pouvoir.

De l'autre côté de l'articulation se situe le paradigme politique. Il s'oppose à la Théorie critique dans la définition qu'il donne de la politique. En effet, dans la Théorie critique, le politique apparaît comme mode de domination, et donc inséparable de la dialectique entre le maître et l'esclave, semblant exclure toutes possibilités d'émancipation³⁷⁹. Pour échapper à cette dynamique, Abensour propose une définition de la politique selon trois axes. Tout d'abord, il avance que tout tient à la politique, sous l'égide du régime³⁸⁰. C'est-à-dire que chaque élément de la société entretient une relation indéterminée avec son organisation politique. Ce premier terme de la définition garantit le lien entre des éléments hétérogènes, sans pour autant invoquer l'identité. Le deuxième axe de la définition propose de

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 239.

³⁷⁸ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*

³⁷⁹ « En effet Adorno et Horkheimer citent bien Hegel et notamment le passage où le maître est renvoyé à la jouissance, tandis que l'esclave sort de sa non-liberté grâce à son faire et à son façonnement des choses. Mais il semblerait que pour les théoriciens critiques, il y ait blocage de la transformation de l'esclave et du même coup de la relation dans son ensemble [...] Le résultat serait une permanence de la domination, sa répétition régulière dans l'histoire, déréliction qui aurait à voir avec le destin du pouvoir », Miguel Abensour, « Pour une philosophie politique critique ? », *art. cit.*, p. 239. Ce qui peut être nuancé, comme déjà évoqué précédemment, par : Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, *op. cit.* et *Théorie esthétique*, *op. cit.* Abensour s'extrait, quant à lui, de cette dialectique au moyen du paradigme politique.

³⁸⁰ « Dans la proposition de Rousseau, il convient d'entendre que toutes les manifestations d'une société donnée, qu'il s'agisse du rapport à la nature, des rapports entre les hommes, du rapport à soi et à l'autre, ont à voir par des médiations diverses avec le mode d'être politique, avec le régime, au sens large du terme, de cette société. Le caractère délibérément indéterminé de cette formulation signifie que les différentes dimensions d'une société donnée sont dans la dépendance du mode d'institution politique de cette société », *ibid.*, pp. 243-244.

penser le politique comme indériverable, mais aussi, comme irréductible, les deux étant liés³⁸¹. Enfin, le politique est un objet en soi dont la complexité ne peut être réduite à aucun des domaines auxquels il s'articule³⁸². Ces trois éléments, conduisent à penser le politique sous le signe à la fois du multiple et du particulier. Ce motif est étayé par l'auteur au travers d'une lecture de La Boétie qui oppose le tous Un et les tous Uns. Cette opposition montre deux choses, d'une part, la spécificité du politique qui cherche à élaborer un tous Uns, c'est-à-dire une coexistence, tout en conservant le multiple signifié par les Uns, au pluriel. C'est la complexité de cette équation, dans laquelle le politique tend à se définir comme l'expérience de la liberté à plusieurs qui permet d'ouvrir la perspective de la Théorie critique, aux prises avec la domination. La conception d'Abensour refuse l'association trop serrée entre politique et domination faite par Horkheimer et Adorno. Au contraire, l'auteur oppose la politique à la domination : « Là où il y a politique, c'est-à-dire expérience de la liberté, la domination tend à disparaître ; inversement là où règne la domination la politique s'efface de l'expérience des hommes et fait l'objet d'une entreprise de destruction »³⁸³. Mais ce n'est pas tout, là où la Théorie critique se trouve menacée par la réduction à la perspective de la domination, le paradigme politique se trouve quant à lui mis en danger par ce que Miguel Abensour appelle l'irénisme. Cela consisterait à prendre le paradigme politique dans une acception définitive et optimiste, en occultant les logiques de domination, pour ne se concentrer que sur l'optique de la liberté, alors même qu'il est sans cesse menacé dans son irréductibilité. D'où l'intérêt de le maintenir en tension avec la Théorie critique.

Le politique relevant du lien entre des Uns, est inséparable du conflit qui lui est inhérent. D'où la conclusion d'Abensour qui propose, non pas une alternative politique, mais une articulation permanente, refusant toute unilatéralité, entre le politique et la domination, qui doivent être pensés ensemble. Et l'auteur de conclure : « Répondre au retour des choses politiques, en mettant en œuvre une articulation des deux paradigmes, exige de faire de l'élément de l'inquiétude notre séjour »³⁸⁴. Or cette injonction peut-elle être comparée à

³⁸¹ « Cette dépendance à l'égard du système politique posée, il s'ensuit quant au statut du politique — second élément constitutif du paradigme politique — que le politique doit être pensé comme non dérivé, mieux comme indériverable par rapport à quelque instance que ce soit, l'économique, le social, le militaire, le religieux etc. », *ibid.*, p. 244.

³⁸² « Peu importe la définition que l'on en donne, un troisième élément du paradigme politique consiste, en partie contre le matérialisme, mais pas seulement contre lui, à affirmer le caractère hétérogène des choses politiques et donc leur caractère non susceptible de réduction à tout autre ordre de réalité », *ibid.*, p. 245.

³⁸³ *Ibid.*, p. 248.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 258.

l'étonnement philosophique originel que Edmund Husserl propose de réaffirmer comme parade contre le dévoiement de la raison ?

1-2 – Critique de Husserl à partir d'Abensour : faire de l'inquiétude notre séjour

Le développement de Miguel Abensour est particulièrement intéressant parce qu'il ouvre des voies à la liberté, à côté de la domination inhérente à la dialectique des Lumières d'Adorno et Horkheimer, par l'intermédiaire du paradigme politique, tout en maintenant la tension critique. Plus encore, l'articulation qu'il propose permet de penser des modes de coexistence qui conservent l'altérité sans céder à l'irénisme. Nous pourrions ici faire l'hypothèse que Miguel Abensour libère la problématique des significations imaginaires³⁸⁵, et de fait, celle de la culture³⁸⁶, dans la mesure où elles sont maîtrisées par une attention critique permanente. Nous avons précédemment montré les conséquences culturelles de la *La Dialectique de la raison*³⁸⁷, or Abensour permet de penser les significations imaginaires du côté du paradigme politique, et non plus du côté de la rationalité contenue dans les Lumières. À partir de là, on peut envisager une culture libérée de la domination, à condition de conserver une inquiétude permanente quant aux dynamiques dialectiques de retournement des éléments émancipateurs. De Husserl³⁸⁸ jusqu'à Abensour, il y a un déplacement de la problématique culturelle, de la raison à la politique.

Si nous revenons aux éléments qui nous ont permis d'entamer cette discussion, *La Crise de l'humanité européenne*³⁸⁹ diagnostiquée par Husserl, trouve son origine dans un dévoiement de la raison. Il reste que la solution proposée par Husserl pour s'extraire de cette situation et renouer avec une rationalité plus saine, suppose toujours la primauté d'une raison idéale à l'origine du questionnement (*thaumadzein*). C'est le principe premier à partir duquel peut s'enclencher une remise en cause permanente. Ceci est articulé à une conception téléologique de l'histoire, d'où peut être théorisée la dialectique entre raison et domination

³⁸⁵ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*

³⁸⁶ Je renvoie à la définition de la culture comme *Paideia* dans Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 14.

³⁸⁷ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

³⁸⁸ Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, *op. cit.*

³⁸⁹ *Ibid.*

Horkheimer et Adorno. Or la voie par laquelle Abensour réintroduit la question de l'émancipation, est celle d'une conception du politique conçue comme irréductible et indériverable, et donc indépendante du concept de raison. Ainsi, chez Husserl, le surgissement du sens demeure dépendant de la raison, potentiellement viciée par l'interprétation historique qui en est faite³⁹⁰. La solution qu'il propose, d'une interrogation perpétuelle, semble ici compromise, ou au moins insatisfaisante en l'état. La réponse apportée par Abensour offre la possibilité d'un dépassement par le paradigme politique, couplé à l'inquiétude qui se substitue au *thaumadzein*.

Tout d'abord, le paradigme politique peut apporter un élément de critique important du texte de Husserl. D'une part, nous l'avons déjà dit, le paradigme politique a prétention à penser un lien, il interroge des modes de coexistence. D'autre part, il est irréductible et indériverable. Or la question de Husserl, dans son texte sur *La Crise de l'humanité européenne*, est de nature politique, dans la mesure où il cherche à penser le lien, unissant l'humanité à l'Europe. Cependant, s'il évacue l'objectivisme et le naturalisme en tant que fausses conceptions, Husserl réattribue à l'Europe un fondement unitaire, celui de la raison véritable, en tant que principe du questionnement (*thaumadzein*). On peut ainsi se demander, si tout en voulant s'extraire du motif de l'identification, il n'y retombe pas. Or toute propension à l'un est, comme l'insistance sur la Théorie critique permet de le montrer, source de domination. Cette dimension de l'irréductible et de l'indériverable invite donc à penser la question du commun et du lien, à l'écart de deux écueils. D'abord celui du principe ou du fondement, ensuite, celui de l'unilatéralité ou de l'unité.

L'autre élément invitant à une relecture de Husserl, c'est le thème de l'inquiétude³⁹¹, et la démarche de Miguel Abensour invitant à l'articulation, plutôt qu'à l'alternative dont il se méfie. En effet, le *thaumadzein* husserlien invite à un renouvellement permanent de l'interrogation, permettant de se soustraire à la réduction autant qu'à la détermination. Ceci nous amène à conclure que la raison invoquée par Husserl, doit être considérée comme un concept politique, c'est-à-dire possédant un potentiel émancipateur fort, mais qu'il faut garder à distance de toutes formes d'irénisme. De ce fait, à la dimension du renouvellement perpétuel

³⁹⁰ Max Horkheimer, *Éclipse de la raison*, op. cit.

³⁹¹ « " Pour une philosophie politique critique " implique de se tenir à l'écart aussi bien de l'irénisme que du catastrophisme, le grand Hôtel de l'Abîme. Répondre au retour des choses politiques, en mettant en œuvre une articulation des deux paradigmes, exige de faire de l'élément de l'inquiétude notre séjour », Miguel Abensour, « Pour une philosophie politique critique ? », art. cit., p. 258.

de l'interrogation, doit s'ajouter la permanence de l'inquiétude³⁹², soit une attention soutenue à des dérives potentielles qui pourraient conduire à une réduction du concept, impliquant le maintien de la tension critique.

1-3 – Significations imaginaires sociales et utopie

La culture a été définie précédemment, comme le noyau de significations permettant d'orienter le faire, et la représentation sociale³⁹³. Or Miguel Abensour donne un nouvel élan à la Théorie critique en l'articulant au paradigme politique, pour la décroiser de la problématique de la domination. Les significations imaginaires sociales, en tant que discours sur ce qui forme le lien entre des Uns au sein de la société, s'en trouve ainsi lui aussi libéré, à condition de demeurer dans l'inquiétude critique. Cependant, c'est dans la réflexion sur l'utopie que la question des significations imaginaires sociales trouve un nouvel écho. Elle est déjà présente dans les travaux de l'École de Francfort, quoique n'ayant jamais constituée une thématique centrale³⁹⁴. Sous l'impulsion des travaux de Ernst Bloch³⁹⁵, l'utopie est déjà considérée par Theodor W. Adorno comme une voie d'émancipation, en tant qu'ouverture sur la différence³⁹⁶. Néanmoins, une certaine méfiance³⁹⁷ a contribué à marginaliser sa théorisation, au profit de la dialectique négative³⁹⁸ à laquelle Adorno accorde sa préférence.

³⁹² Abensour montre la manière dont la théorie critique articule cette idée de l'inquiétude à l'histoire : « Ce faisant, l'accès à une histoire autonome de la domination — de la fronde à la bombe atomique selon Adorno — pousse à sortir du quiétisme marxiste et à penser l'histoire des hommes sous le signe d'une inquiétude insurmontable au point de se nourrir sans cesse de l'énigme de l'histoire destinée, non à être résolue, mais à rester telle », *ibid.*, p. 240.

³⁹³ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

³⁹⁴ C'est moins vrai pour Walter Benjamin. Voir Walter Benjamin, *Critique et utopie*, textes choisis et traduit par Philippe Ivernel, Payot & Rivages, 2012 et Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Sens & Tonka, 2000, ou Nicolas Poirier, « Walter Benjamin : l'utopie au présent », *Tumultes*, n° 49, 2017, pp. 61-70.

³⁹⁵ Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, *op. cit.*

³⁹⁶ On retrouve cette réflexion présente dans les travaux esthétiques d'Adorno. C'est notamment dans : Theodor Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, *op. cit.* et *Théorie esthétique*, *op. cit.*

³⁹⁷ C'est notamment l'enjeu des discussions entre Benjamin et Adorno : Jean-Marc Durand-Gasselien, « Genèse du marxisme esthétique : Benjamin inspirateur d'Adorno », in *L'École de Francfort*, *op. cit.*, pp. 90-164.

³⁹⁸ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*

L'utopie est cependant une préoccupation majeure de l'œuvre de Miguel Abensour³⁹⁹. L'École de Francfort ne situait déjà pas la pensée de l'utopie uniquement du côté de la construction de mondes possibles imaginaires⁴⁰⁰, mais davantage comme la possibilité d'apercevoir l'ailleurs, comme surgissement indéfini d'horizons nouveaux⁴⁰¹. L'utopie entretient donc un rapport aux significations imaginaires sociales sous le régime de la décomposition et recomposition. Dans un entretien de 2006, Abensour le décrit de la façon suivante : « L'utopie, le jeu utopique, ne pratiquerait-il pas à son tour une sorte d'*epoché* — la mise entre parenthèses de la société telle qu'elle est, des opinions sur lesquelles elle repose — pour permettre le retour de significations enfouies, endormies, pour permettre un éveil à la proximité »⁴⁰². Autrement dit, l'utopie suspend les significations, ancrées dans une époque donnée, pour leur rendre leur dimension conflictuelle⁴⁰³. Un peu plus loin, il parle de l'utopie comme d'un déplacement du réel : « De par le déplacement du réel, l'utopie entreprend de dépasser le soi-disant indépassable et se donne ainsi les moyens d'apercevoir d'autres horizons qui tout à coup relativisent nos horizons qui s'étaient absolutisés, au nom de l'indépassable du réel »⁴⁰⁴. L'utopie ouvre des brèches, elle est une force de résistance au réel tendant à s'imposer comme indépassable. C'est une mise en question des significations établies, soit par déplacement du réel, soit en tant que redécouverte de significations plus anciennes. L'utopie met en tension la question des significations en la sortant de son cadre d'unilatéralité. De fait, l'utopie semble agir de deux manières sur les significations. D'une part, elle les désenclave et remet en question leur ordre, d'autre part, elle leur rend leurs dimensions multiple et conflictuelle, en ouvrant à la possibilité d'un ailleurs.

Cependant, l'utopie révèle aussi l'envers des significations imaginaires sociales. L'*epoché* provoquée par l'utopie montre que les significations imaginaires sociales ont

³⁹⁹ Les textes de Miguel Abensour sur l'utopie ont été réédités dans la série *Utopiques* en quatre volumes chez Sens & Tonka entre 2013 et 2016. Voir aussi : Miguel Abensour, « Utopie et démocratie », *Raison présente*, n° 121, 1997, pp. 29-41.

⁴⁰⁰ C'est déjà de cette manière que Ernst Bloch considère l'utopie. Dans son livre *L'Esprit de l'utopie*, *op. cit.*, il cherche notamment dans la musique, les traces du nouveau.

⁴⁰¹ Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.* Il définit de son côté l'utopie davantage comme les horizons d'attentes d'une société à une époque donnée. Ce sont les dynamiques sociales tendant vers le changement.

⁴⁰² Entretien avec Miguel Abensour, propos recueillis par Sonia Dayan-Herzbrun, Anne Kupiec et Numa Murard, « L'Homme est un animal utopique », *Mouvements*, n° 45-46, 2006, p. 84.

⁴⁰³ Cette conception de l'utopie permet de l'extraire de la critique qui lui est souvent adressée d'être une idéalisation dangereuse, susceptible d'aboutir à des dérives totalitaires : Miguel Abensour, *Le Procès des maîtres rêveurs*, suivi de *Pierre Leroux et l'utopie*, Sulliver, 2000.

⁴⁰⁴ Miguel Abensour, « L'Homme est un animal politique », *op. cit.*, p. 85.

également une composante aliénante, dans la mesure où elles tendent à réifier une certaine représentation de la réalité. Ainsi, la signification sociale absolutisée, privée de la dimension du débat et de la discussion, donne au réel l'apparence de l'intangibilité⁴⁰⁵. D'où l'importance de la considération de l'utopie par Miguel Abensour, non pas comme une idéalité alternative qu'il s'agirait de construire puis d'atteindre, visant à remplacer la situation actuelle, mais plutôt comme une remise en question sans cesse renouvelée de nos cadres sociaux. L'utopie n'a pas vocation à se substituer à un état de fait, mais plutôt à mettre en tension, à faire apparaître la conflictualité sous-jacente en ouvrant vers l'ailleurs. Au même titre que la politique, évoquée précédemment, l'utopie doit être maintenue dans une tension critique entre la perspective d'émancipation et celle de la domination. Ainsi, cette conception de l'utopie rouvre l'interrogation sur les significations imaginaires sociales, qui avait été partiellement suspendue par la dialectique des Lumières, théorisée par Horkheimer et Adorno, tout en évitant l'écueil de l'irénisme, consistant à passer sous silence la problématique de la domination risquant de resurgir de la volonté de réaliser l'ailleurs aperçu.

La mise en tension de la Théorie critique par le paradigme politique d'Abensour, donne un nouvel élan à l'interrogation sur les significations imaginaires sociales dans la perspective du commun. Il permet cette réouverture, tout en portant une attention particulière aux logiques de domination dont elles peuvent être à l'origine. Or l'utopie, en tant que remise en cause des significations imaginaires sociales, est une composante importante de l'art. C'est sous cet angle que Theodor W. Adorno⁴⁰⁶ et Herbert Marcuse⁴⁰⁷ considèrent son potentiel de subversion. Il faut donc à présent s'interroger sur la possibilité, pour l'art d'ouvrir l'horizon des possibles.

2 – La transformation sociale et la création culturelle contre la crise de l'Occident

La réflexion de Miguel Abensour offre une première possibilité de réouverture de l'interrogation sur les significations imaginaires sociales. L'émancipation est rendue envisageable au prisme du paradigme politique, à condition de rester attentif aux logiques de

⁴⁰⁵ Elle devient une idéologie, voir : Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.*

⁴⁰⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*

⁴⁰⁷ Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, *op. cit.*

domination. À partir de là, il reste encore à interroger le lien entre culture et politique. L'utopie permet un premier rapprochement dans la mesure où elle peut émerger de l'art, remettant en cause le sens établi, tout en créant de nouvelles significations.

L'approche proposée par Cornelius Castoriadis est un peu différente. Pour lui, ce sont les significations imaginaires sociales, comme ensemble de valeurs investies par les individus formant une société qui constituent le commun, le lien entre tous les éléments de l'organisation sociale. Une double dépendance est établie entre les individus et les significations imaginaires sociales qui doivent réciproquement s'investir pour faire société⁴⁰⁸. Il place ainsi la culture au cœur de sa réflexion. Cependant, il considère que cette dynamique de la représentation est mise à mal par la crise de l'Occident⁴⁰⁹ qu'il choisit d'aborder de front. En effet, l'autre modalité centrale de la pensée de Castoriadis, c'est la création. Si l'existence d'un noyau de significations imaginaires sociales constituant un imaginaire sociale est une nécessité de l'autoreprésentation, celui-ci doit néanmoins demeurer indéterminé et être intégré à un processus de création et de recréation permanent⁴¹⁰. Or le conformisme généralisé qu'il théorise empêche cette réinvention, dans laquelle l'art a un rôle à jouer, dans la perspective d'une société autonome.

⁴⁰⁸ Dans le cadre du projet d'autonomie, l'aliénation est définie par l'autonomisation des significations imaginaires sociales, qui ne sont plus reconnues comme telles : « L'aliénation, c'est l'autonomisation et la dominance du moment imaginaire dans l'institution, qui entraîne l'autonomisation et la dominance de l'institution relativement à la société », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 198. Ceci montre la dualité des significations imaginaires sociales, qui sont à la fois nécessaires pour l'autoreprésentation de la société et la création sociale, mais dont l'autonomisation dans l'institution peut aussi mener à l'aliénation.

⁴⁰⁹ Cornelius Castoriadis, « La crise des sociétés occidentales », in *La Montée de l'insignifiance*, op. cit., pp. 11-29, « L'époque du conformisme généralisé » in *Le Monde morcelé*, op. cit., et « Transformation sociale et création culturelle » in *Fenêtre sur le chaos*, op. cit. Mais aussi *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit.

⁴¹⁰ C'est ce qui définit notamment le projet d'autonomie: « Le Je de l'autonomie [...] est l'instance active et lucide qui réorganise constamment les contenus en s'aidant de ces mêmes contenus, qui produit avec un matériel et en fonction de ses besoins et d'idées eux-mêmes mixtes de ce qu'elle a trouvé déjà là et de ce qu'elle a produit », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 158. Les contenus évoqués font, notamment, références aux significations imaginaires sociales. Quant à la dimension sociale de l'autonomie elle est développée dans les pages suivantes. On peut néanmoins préciser que pour Castoriadis la dimension sociale (ou social-historique) est *inhérente* à l'humanité qui ne peut être élucidée en dehors d'elle.

2-1 – La crise des significations imaginaires occidentales

Le thème de la crise de la société occidentale est récurrent dans l'œuvre de Cornelius Castoriadis⁴¹¹. Cependant, contrairement à la critique de Claude Lefort⁴¹² qui se méfie de l'imaginaire de la crise, et de la posture que prend le philosophe décidant de s'en saisir, Castoriadis ne cède pas au *ou bien/ou bien*, prophétisant l'émergence nécessaire de l'ordre ou du désordre. Au contraire, il invoque une théorie de la création⁴¹³ lui permettant tout à la fois de décrire la stérilité présente, tout en montrant la voie vers de nouvelles formes sociales permettant de renouer avec le projet d'autonomie qui oriente toute sa pensée⁴¹⁴.

Tout d'abord, le diagnostic que fait Castoriadis de la crise présente une certaine originalité. Dans les différents textes épars dans lesquels il s'intéresse à ce problème, revient, sous différentes étiquettes, ce qu'il appelle l'autoreprésentation de la société. Pour comprendre de quoi il s'agit, voici ce qu'il écrit dans « La crise des sociétés occidentales »⁴¹⁵ : « Il ne peut pas y avoir de société qui ne soit pas quelque chose pour elle-même ; qui ne se *représente pas comme* étant quelque chose — ce qui est conséquence, partie et dimension de ce qu'elle doit *se poser comme* " quelque chose " »⁴¹⁶. La question de l'autoreprésentation touche à ce « quelque chose » évoqué ici. Castoriadis précise qu'il doit être à la fois repérable et indéfinissable. Il définit ce « quelque chose » comme étant les significations imaginaires sociales. Ce sont les valeurs, les normes, les traditions d'une société. C'est par elles, et dans une double dynamique d'investissement des individus, et de production d'institutions les reflétant, que s'institue une société⁴¹⁷. C'est pourquoi, des significations imaginaires dépendent l'existence d'une société : « C'est de ce point de vue que le *valoir (Gleten)* des significations imaginaires sociales est condition *sine qua non* de l'existence d'une société »⁴¹⁸. Enfin, l'autoreprésentation, ne correspond pas à l'institution de

⁴¹¹ Luc Ferry, « Le Déclin de l'Occident ? De l'épuisement libéral au renouveau démocratique », in Giovanni Busino (dir.), *Autonomie et autotransformation de la société, La philosophie militante de Cornelius Castoriadis*, Librairie Droz, 1989, pp. 339-346.

⁴¹² Claude Lefort, « L'imaginaire de la crise », *Commentaire*, 1997, n° 79, pp. 525-536.

⁴¹³ Mihaly Vajda, « La Philosophie de la création absolue », in *Autonomie et autotransformation de la société, op. cit.*, pp. 105-110.

⁴¹⁴ Cornelius Castoriadis, « Pouvoir, politique, autonomie » (1988), in *Le Monde morcelé, op. cit.*, pp. 137-171.

⁴¹⁵ Cornelius Castoriadis, *La crise des sociétés occidentales*, in *La Montée de l'insignifiance, op. cit.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹⁷ Voir Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société, op. cit.*

⁴¹⁸ Cornelius Castoriadis, *La crise des sociétés occidentales*, in *La Montée de l'insignifiance, op. cit.*, p. 24.

n'importe quelle société, mais précisément de celle dans laquelle les significations imaginaires sont explicitement considérées comme une émanation des individus la composant⁴¹⁹.

Les significations imaginaires telles que décrites par Cornelius Castoriadis peuvent s'apparenter à la culture, au sens grec de *paideia*⁴²⁰. En effet, la culture donne à la société sa signifiante, tout en étant une création de cette société, c'est-à-dire que le sens est conditionné à l'investissement positif⁴²¹ des valeurs par les membres. Ainsi les significations sont mouvantes, et acceptent différentes interprétations, autant que différents positionnements par rapport à elles. Ceci faisant apparaître la culture, la politique, et le social comme profondément liés autour de la dimension de la création. Dans une entrevue avec la revue *Esprit*⁴²², Castoriadis explique : « L'individu individué crée un sens pour sa vie en participant aux significations que crée sa société, en participant à leur création, soit comme " auteur ", soit comme " récepteur " (public) de ces significations »⁴²³. Sans significations imaginaires ni investissement positif de ces valeurs, la société tend à disparaître en tant qu'ensemble commun. La création est l'acte par lequel l'individu se construit par rapport à la société, tout en participant à l'évolution de celle-ci en élaborant de nouvelles significations. Or ce que constate Castoriadis, c'est que ce qui est en crise c'est justement cet investissement des valeurs. Il en déduit un refus du social : « L'homme contemporain se comporte comme si l'existence en société était une odieuse corvée que seule une malencontreuse fatalité l'empêche d'éviter »⁴²⁴.

La citation concernant la création doit également permettre de comprendre le rapport de Castoriadis à l'historicité et le rôle qu'elle joue dans la crise des sociétés occidentales. La

⁴¹⁹ Cornelius Castoriadis, « Imaginaire politique grec et moderne », in *La Montée de l'insignifiante*, *op. cit.*, pp. 191-219 et « La culture dans une société démocratique », in *La Montée de l'insignifiante*, *op. cit.*, pp. 234-248.

⁴²⁰ « Comme son nom l'indique, la *paideia* contient aussi indissociablement les procédures instituées moyennant lesquelles l'être humain, au cours de sa fabrication sociale comme individu, est conduit à reconnaître et à investir positivement les valeurs de la société. Ces valeurs ne sont pas données par une instance externe, ni découvertes par la société dans des gisements naturels ou dans le ciel de la Raison. Elles sont, chaque fois, créées par la société considérée comme noyau de son institution, repères ultimes et irréductibles de la signifiante, pôles d'orientation du faire et du représenter sociaux », in Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 14.

⁴²¹ Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de tension, ni même de contestation de ces valeurs, au contraire. L'investissement positif signifie que les individus s'en saisissent et les discutent.

⁴²² Cornelius Castoriadis, « Le délabrement de l'Occident » (1991), in *La Montée de l'insignifiante*, *op. cit.*, pp. 67-95.

⁴²³ *Ibid.*, p. 74.

⁴²⁴ Cornelius Castoriadis, « La crise des sociétés occidentales », in *La Montée de l'insignifiante*, *op. cit.*, p. 25.

création de significations, pour Castoriadis, se fait toujours par rapport à ce qu'il appelle le social-historique. Il va même jusqu'à dire, dans l'entretien déjà cité, en parlant de la création de significations : « Une société autonome, une société véritablement démocratique, est une société qui met en question tout sens prédonné, et où, de ce fait même, est libéré la *création de significations nouvelles*⁴²⁵. Et, dans une telle société, chaque individu est libre de créer pour sa vie le sens qu'il veut (et qu'il peut). Mais il est absurde de penser qu'il peut faire cela hors de tout contexte et tout conditionnement social-historique »⁴²⁶. Ainsi, la création est toujours un positionnement. Le philosophe tchèque Jan Patočka dans sa réflexion sur la crise des valeurs culturelles européennes⁴²⁷, considère lui aussi l'importance du contexte socio-historique lorsqu'il évoque de ce qu'il nomme la « situation »⁴²⁸. Il insiste, à travers ce terme, sur la nécessité de positionner son raisonnement dans une configuration déterminée pour échapper au relativisme. Il converge, avec Castoriadis, vers la nécessité d'une historicité, c'est-à-dire que la création implique de se situer par rapport à une tradition. Il faut faire exister un présent entre les horizons des devenirs sociaux et un rapport au passé investi comme valeur⁴²⁹. Pour ce faire, il faut se débarrasser de deux écueils de la représentation du passé⁴³⁰. Le premier c'est le régime de la table rase, impliquant une rupture totale au nom de la croyance dans le progrès de l'avenir. Le deuxième, est le régime de la curiosité qui valorise une mémoire morte, un passé idéalisé dans le culte de la répétition. L'une et l'autre conceptions contribuent à neutraliser le passé, empêchant de le penser comme source (repoussoir ou faire-valoir) de la création de significations nouvelles. La crise des sociétés occidentales, pour Cornelius Castoriadis, est donc une crise des significations imaginaires, ces dernières étant à la source, à la fois de la relation au temps (historicité), et du lien social. À ces causes, s'ajoute ce qu'il observe comme un refus du vivre ensemble. Cependant, sa description nous engage à penser le changement inséparablement de la dimension de la

⁴²⁵ Souligné par Castoriadis.

⁴²⁶ Cornelius Castoriadis, « Le Délabrement l'Occident », in *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 73-74.

⁴²⁷ Jan Patočka, *La Crise du sens*, 2 vol., trad. Erika Abrams, Ousia, 1985-1986.

⁴²⁸ Jan Patočka, *Platon et l'Europe*, trad. Erika Abrams, Verdier, 1983.

⁴²⁹ Ceci afin d'échapper au présentisme, ou aux régimes d'historicité compromettant la création. Voir : François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Éditions du Seuil, 2003.

⁴³⁰ « La société peut être engluée dans son passé, le répéter — croire qu'elle le répète — interminablement ; ainsi les sociétés archaïques ou la plupart des sociétés " traditionnelles ". Mais il y a un autre mode de l'hétéronomie, né sous nos yeux : la prétendue " table rase " du passé qui est en vérité — parce qu'il n'y a jamais " table rase " — la perte par la société de sa mémoire vivante, au moment où s'hypertrophie sa mémoire morte », in Cornelius Castoriadis, « Transformations sociales et création culturelle », *op. cit.*, p. 36-37.

culture, comme étant au centre de la signification permettant à la société de s'autoreprésenter et donc d'exister : « Il est donc impossible de parler de transformation sociale sans affronter la question de la culture en ce sens — et, en fait, on l'affronte et on y " répond " quoi qu'on fasse »⁴³¹. Ainsi, la culture est au centre de l'interrogation sur la transformation de la société, sans pour autant figurer comme une cristallisation immuable de valeurs. Au contraire, c'est une matière mouvante et indéterminée, pris dans une dynamique de recréation constante. C'est la relation à ce noyau de significations qui détermine le type de société.

2-2 – Société autonome et société hétéronome

Castoriadis n'offre pas de solution définitive permettant de sortir de la crise des sociétés occidentales. Ce qui ressort cependant de sa réflexion, c'est l'importance des significations imaginaires pour l'institution de la société. Néanmoins, la place qui leur est accordée dans le débat social, autant que la relation qu'elles entretiennent aux individus composant la société, influe sur le mode d'organisation qu'elles permettent de composer. En effet, l'impératif des significations imaginaires sociales doit s'articuler au projet d'autonomie formulé par Castoriadis. Dans le cas contraire, rien n'empêche les significations imaginaires sociales d'être un motif de domination, dans le cadre d'une société hétéronome. L'écart entre les deux (hétéronomie et autonomie) ne tient qu'au rapport entretenu avec les significations. Lorsque les significations sont « prédonnées »⁴³², c'est-à-dire non seulement qu'elles proviennent d'une entité transcendante extérieure à la société (aussi bien Dieu que la Raison, par exemple), mais aussi qu'elles sont immuables, la société est hétéronome. À l'inverse, l'autonomie concerne un type de société dans laquelle les significations imaginaires trouvent leur origine dans la création d'individus égaux et libres, susceptibles de les transformer. Chaque individu est invité à participer à la création du sens. Plus encore, c'est la participation à l'élaboration des significations qui conditionne l'appartenance de l'individu à la société. Réciproquement, pour qu'il y ait société, il faut qu'existe un noyau de significations imaginaires repérable et indéterminé.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴³² Le « prédonné » fait l'objet d'un développement dans : Cornelius Castoriadis, « Le délabrement de l'Occident », in *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 75.

C'est à partir de la distance à ce projet d'autonomie et au rapport qu'entretient la population aux significations imaginaires sociales, que Cornelius Castoriadis procède à un découpage historique, contrevenant à la partition entre ancien, moderne et postmoderne. Dans un texte intitulé « L'époque du conformisme généralisé »⁴³³, il définit la succession de trois périodes, déjà évoquées précédemment. Le premier moment qu'il nomme « *l'émergence (constitution) de l'Occident* »⁴³⁴, correspond à une société hétéronome, dans laquelle les significations imaginaires sociales sont une émanation de Dieu. Elles sont cependant remises en cause et contestées par l'émergence d'un projet d'autonomie, notamment dans les arts et dans la philosophie. Le deuxième moment, c'est « *l'époque critique* »⁴³⁵. Cette période qui s'étend du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle, se caractérise par une certaine forme d'autonomie, qui parvient à se maintenir entre le développement du capitalisme, et la résistance critique que lui oppose la société. La particularité de cette période, c'est l'absence de significations imaginaires provenant d'une extériorité transcendante à la société. Les significations imaginaires existent, et sont repérables, sans pour autant être déterminées. Dans un autre texte, Castoriadis montre que c'est un moment où la signification elle-même devient l'enjeu du questionnement, avec des œuvres aussi importantes que celles de Kafka, Proust ou encore Joyce⁴³⁶.

La dernière période s'étend des années 1950 jusqu'à aujourd'hui, elle est caractérisée par le « *retrait dans le conformisme* ». Le terme de conformisme montre que notre époque semble condamnée à la répétition du même, et en conséquence, à l'absence de création de nouvelles significations imaginaires. La raison en est la disparition de l'investissement des individus qui se déchargent de la création. C'est la fin d'une ère prospère, sur le plan culturel, que rien ne semble pour le moment être en mesure de remplacer. Comme évoqué plus haut, Cornelius Castoriadis ne propose pas de solution définitive à ce problème, il ne fait même pas de pronostics sur les futurs modes du vivre ensemble qui pourraient s'imposer, au travers de nouvelles significations imaginaires. En revanche, il invite à une prise de conscience et à un

⁴³³ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, op. cit.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ « Pour les grands romanciers, les grands musiciens, les grands peintres de cette période, il n'y a pas de sens prédonné (pas plus que pour les grands mathématiciens et scientifiques). Il y a l'ivresse lucide de la recherche et de la création du sens — et il n'est certes pas accidentel que la signification la plus lourde de leurs œuvres soit une interrogation permanente sur la signification elle-même, par où Proust, Kafka, Joyce et tant d'autres rejoignent la tragédie athénienne », in Cornelius Castoriadis, « Le délabrement de l'Occident », in *La Montée de l'insignifiance*, op. cit., p. 75.

réveil politique. Il consiste pour l'être humain à dire clairement ce qu'il veut, et ce qu'il ne veut pas⁴³⁷. La création d'une communauté implique la formation d'un lien passant par la confrontation des goûts. Dans ce contexte, l'art a un rôle ambivalent. Castoriadis précise, dans son texte sur la culture et la transformation de la société, son rôle équivoque⁴³⁸. L'œuvre d'art va à la fois affirmer des valeurs, tout en les révoquant⁴³⁹. Il précise que le choc⁴⁴⁰ provoqué par l'œuvre est réveil⁴⁴¹, c'est-à-dire, un bouleversement du sens invitant chacun à s'en saisir. C'est pourquoi la fertilité artistique, conformément à son développement précédent, est caractéristique des sociétés dont les significations imaginaires se portent bien, dans la mesure où elles incitent à la création. Autrement dit, création culturelle et société, dépendant l'une de l'autre, amenant la question suivante : l'art et la culture, peuvent-ils seulement être à l'origine d'un réveil dans une société conformiste ? Sachant que Hannah Arendt et Walter Benjamin, par exemple, ne condamnent pas sans nuances la culture de masse qu'ils observent se développer, l'inscrivant dans des dynamiques de création.

2-3 – L'art à l'époque du conformisme généralisé

Un véritable problème, quant à la conception du réveil mentionné par Castoriadis, provient du rapport à l'art des sociétés contemporaines, fonctionnant sous un régime dérivé de l'esthétique du choc, hérité des avant-gardes. Or paradoxalement, le choc, qui semble encourager la remise en question des significations, se fait le relais du conformisme. Cornelius Castoriadis précise que cette transformation de la relation entre l'artiste et son

⁴³⁷ C'est la mobilisation du vocable de *philia*, voir Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, pp. 38-39. Nous avons déjà évoqué les similitudes d'approches avec Hannah Arendt, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture, op. cit.*, qui situe la réflexion du côté de l'analyse du goût de Kant.

⁴³⁸ « Depuis l'*Illiade* jusqu'au *Château* en passant par *Macbeth*, le *Requiem* ou *Tristan*, l'œuvre entretient avec les valeurs de la société cette relation étrange, plus que paradoxale : elle les affirme en même temps qu'elle les révoque en doute et les met en question », in Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, p. 22.

⁴³⁹ Ceci évoque la dialectique identifiée par Adorno dans l'art qui est à la fois aliénant puisqu'il reproduit des logiques de domination, tout en conservant une propension à l'émancipation dans son ouverture sur l'ailleurs, Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique, op. cit.*

⁴⁴⁰ Pour une analyse de l'esthétique sous le régime du « choc », voir Walter Benjamin, « Sur Quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III, op. cit.*, pp. 329-390.

⁴⁴¹ « Le choc que provoque l'œuvre est réveil. Son intensité et sa grandeur sont indissociables d'un ébranlement, d'une vacillation du sens établi. Ébranlement et vacillation qui ne peuvent être que si, et seulement si, ce sens est bien établi », Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle » in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, p. 22.

public apparaît au XIX^e siècle. Après plusieurs siècles de congruence entre l'artiste et de son public bourgeois, autour de valeurs communément admises⁴⁴² (non sans frictions cependant⁴⁴³), une rupture a lieu⁴⁴⁴, confrontant l'artiste à l'alternative suivante : soit il continue de créer pour le public bourgeois, conscient que les significations imaginaires sociales soutenues par ce groupe ont été vidées de leur substance, et il devient un artiste pompier⁴⁴⁵, soit il refuse cette platitude mais alors il s'oppose à son public au risque de la pauvreté. Ce contexte historique particulier permet à Castoriadis de faire la remarque suivante : « Le résultat, c'est l'apparition, pour la première fois dans l'histoire, du phénomène de l'*avant-garde* et d'un artiste qui est " incompris " non pas " par accident " mais *nécessairement* »⁴⁴⁶. C'est le symptôme d'une scission entre la culture et la société. La conséquence c'est l'apparition progressive d'un public d'avant-garde et la dégénérescence qui l'accompagne quand : « La seule chose qui compte c'est d' " épater le bourgeois " »⁴⁴⁷. Or le risque contenu dans cette dernière dérive, c'est le développement d'un conformisme de la provocation qui n'est que la répétition d'un geste⁴⁴⁸, vidé du contexte historique qui l'a vu émerger : « Ce " public d'avant-garde ", ainsi constitué, agit par choc en retour (et en synergie avec l'esprit du temps) sur les artistes. Les deux ne sont tenus ensemble que par la référence

⁴⁴² « Le génie d'Eschyle et de Sophocle est inséparable du génie du *démós* athénien, comme le génie de Shakespeare est inséparable du génie du peuple élisabéthain. Privilège génétique ? Non ; manière de vivre, de s'instituer, de faire et de se faire des collectivités social-historiques — et plus particulièrement, manière d'intégrer l'individu et l'œuvre à la vie collective », *ibid.*, p. 23.

⁴⁴³ Les exemples sont nombreux, Castoriadis cite Bach, auquel les bourgeois de l'époque préféraient Telemann en précisant néanmoins, d'une part que « Telemann était un artiste de premier ordre », et d'autre part la « co-appartenance de l'auteur et d'un public qui forme une collectivité " concrète " », *ibid.*, p. 24. Contrairement au choc de l'avant-garde, il n'y a jamais de rupture radicale entre le créateur et son public qui partage un même imaginaire social malgré les contestations.

⁴⁴⁴ Castoriadis ne dit rien de ce qui forme cette rupture. On peut imaginer d'abord un facteur historique. La Révolution française, et les idéaux des Lumières ont porté un coup d'arrêt aux significations imaginaires sociales qui présidaient aux siècles précédents. Ensuite, ce sont peut-être les mutations évoquées dans les paragraphes précédents de ce travail, c'est-à-dire l'apparition progressive d'un doute dans les valeurs des Lumières, dès la fin du XIX^e siècle qui forme le contexte intellectuel de l'apparition d'une esthétique du choc. Une autre explication de cette rupture, c'est le philistinisme des classes bourgeoises au XIX^e siècle, évoqué par Hannah Arendt, qui fait une utilisation stratégique de l'art, le réduisant par la même à une marchandise et rompant ainsi avec les valeurs auxquelles il était associé, cf. Hannah Arendt, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture*, *op. cit.*

⁴⁴⁵ Au sens du kitsch, voir Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

⁴⁴⁶ Cornelius Castoriadis, « Le délabrement de l'Occident », in *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ « Que se passe-t-il d'autre actuellement, dans les différents domaines de l' " esprit " ? On prétend faire des révolutions en copiant et en pastichant mal — moyennant aussi l'ignorance d'un public hyper-civilisé et néo-analphabète — les derniers grands moments créateurs de la culture occidentale, soit ce qui s'est fait il y a plus d'un demi-siècle (entre 1900 et 1925-1930) », in Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 18.

pseudo-" moderniste ", simple négation, qui ne peut nourrir que l'obsession de la novation à tout prix et pour elle-même Aucune référence contre laquelle jauger et apprécier le nouveau »⁴⁴⁹. À ce titre, les quelques rappels de Castoriadis, donnés au début de son article « Transformation sociale et création culturelle » sont éloquentes. La musique atonale est créée avant 1914, Kandinsky est né en 1866 et Mondrian en 1872, de même qu'en 1920, dada et le surréalisme⁴⁵⁰ avaient déjà été inventés.

Dans ce cadre, l'art possède-t-il toujours une dimension créatrice, peut-il encore être à l'origine de remise en cause des significations imaginaires sociales, voire à l'émergence de nouvelles, à travers un renouvellement de son articulation à la société ? Autrement dit, l'art peut-il provoquer un réveil du conformisme généralisé ? Cornelius Castoriadis formule une hypothèse en ce sens lorsqu'il évoque l'art comme fenêtre sur le chaos : « Le grand art est à la fois la fenêtre de la société sur le chaos, et la forme donnée à ce chaos [...] L'art est une forme qui ne masque rien. À travers cette forme, l'art montre, indéfiniment le chaos — et, par-là, il remet en question les significations établies, jusqu'à la signification de la vie humaine et de ses contenus les plus indiscutables »⁴⁵¹. Or cette considération a deux implications majeures pour notre propos. La première, c'est que l'art à condition de ne pas être simple répétition du même, est en mesure de remettre en cause notre imaginaire social, et qu'il peut donc participer à sortir du conformisme, puisque c'est sa fonction même. Il nous rappelle que nous sommes sans cesse au bord de l'abîme. La deuxième, c'est qu'un art véritable est inséparable d'une société autonome, il est un élément central de sa perpétuelle remise en question. Ce qui a aussi pour conséquence qu'un grand art ne peut exister sans un public qui l'investit et l'intègre dans sa propre réflexion sur le sens. À titre d'exemple, c'est ce qui se passe avec les romans sélectionnés dans notre corpus. Ils ouvrent des fenêtres sur le chaos, d'autant plus que leurs intrigues se rapportent, pour la plupart, explicitement à l'interrogation sur les significations imaginaires sociales.

Or derrière cette idée du chaos, ou de l'abîme, auquel il s'agit de donner forme, sans jamais le masquer, pourrait aussi se dessiner une évocation de l'altérité. Finalement, un art pourrait être « réveil », dans la mesure où il ouvre une voie vers l'autre, et offre ainsi une

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵⁰ Le premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton date de 1924, le terme est cependant utilisé avant par Guillaume Apollinaire, dans sa pièce *Les Mamelles de Tirésias*, sous-titrée *Drame surréaliste*, rédigée en 1903 et créée pour la première fois au conservatoire Maubel, le 24 juin 1917.

⁴⁵¹ Cornelius Castoriadis, « Le délabrement de l'Occident », in *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 75. Cette conception de l'art est développée plus en détail dans Cornelius Castoriadis : « Fenêtre sur le chaos » (1992), in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, pp. 133-168.

perspective de sortie du conformisme évoqué par Castoriadis. À ce titre, le livre semble occuper une place particulière dans le rapport entre politique et émancipation.

3 – Le livre sauveur : livre et évasion dans le conformisme généralisé

Dans son ouvrage *Le Livre sauveur*⁴⁵², Anne Kupiec évoque, dans l'introduction, la situation de crise de la Révolution française, qui, d'une certaine façon, révèle et amplifie les liens qui existent entre le livre et la politique. L'urgence et la mort menacent, donnant une profondeur particulière aux livres qui peuvent eux-mêmes devenir des motifs d'exécution. La crise est, dès lors, davantage celle du surplus des significations, de la nécessaire rapidité, dans un contexte où la politique est omniprésente. L'inflation de l'écrit est aussi l'occasion d'une participation accrue des individus à la construction des significations imaginaires sociales dans un moment particulier, où elles sont dans une phase de conflictualité très forte.

Or qu'en est-il aujourd'hui ? Sommes-nous toujours à l'époque du conformisme généralisé, dans des sociétés où l'écrit serait assez inoffensif, alors même qu'en cinq ans, plusieurs personnes, au cœur de l'Europe, ont été tuées pour des faits d'écriture ? Le journaliste slovaque Jan Kuciak et sa compagne, Martina Kusnirova, sont assassinés en février 2018 alors qu'ils enquêtaient sur des affaires de corruption touchant des membres du gouvernement. Dans un contexte similaire, la journaliste maltaise Daphne Caruana Galizia est elle-aussi assassinée en 2017. C'est encore sans mentionner l'attentat qui décime le journal satirique *Charlie Hebdo* en 2015. De la même façon, une certaine effervescence sociale contemporaine, qui demeure incomparable à la situation de la Révolution française, plaide cependant pour un regain d'intérêt dans l'interrogation des significations imaginaires sociales. Alors pourquoi s'interroger sur le livre aujourd'hui et le qualificatif de sauveur a-t-il encore un sens ? Ce faisceau d'informations oriente vers un renouvellement de l'interrogation sur le livre, et sa capacité à être à l'origine d'une mise en problème des significations imaginaires sociales.

⁴⁵² Anne Kupiec, *Le Livre-sauveur, La question du livre sous la révolution française 1789-1799*, Éditions Kimé, 1998.

3-1 – Le livre et l'émancipation

L'ouvrage *Le Livre sauveur*, consacre un développement à la question du lien qui existe entre le livre et l'émancipation⁴⁵³. Dans la perspective de Horkheimer et Adorno⁴⁵⁴, le livre et la lecture apparaissent comme des échappatoires, ou des sorties de la dialectique des Lumières. L'hypothèse est faite que le livre crée du « dehors », des lignes de fuite⁴⁵⁵ permettant d'échapper à la dimension englobante et totalisatrice de la Raison. Le livre accueille l'altérité, c'est-à-dire une différence radicale qui vient contester de fait la totalisation⁴⁵⁶. Mais le livre, et la lecture, restent malgré tout attachés à la Raison. De ce fait, une attention aux logiques de la domination demeure nécessaire. En effet, le livre porte un message, une représentation du monde qui peut être enfermante si elle se trouve absolutisée⁴⁵⁷. C'est pourquoi, l'approche doit se faire dans une perspective dialectique. Le livre doit être analysé comme un phénomène double. Dans une première acception, il est un contenu constitué par le discours qu'il porte. Mais il s'intègre également dans des rapports sociaux. C'est-à-dire que le livre est aussi dépendant d'un certain nombre d'éléments extérieurs. Parmi eux, il y a évidemment le taux d'alphabétisation, qui s'inscrit, de façon plus générale, dans une réflexion sur l'accès au livre. Enfin, le livre est aussi dépendant de ses usages sociaux, et de la construction d'un rapport particulier⁴⁵⁸.

Un cas particulier des usages du livre est la dynamique de la Révolution française. Dans ce contexte, c'est l'émancipation collective qui est privilégiée, tendant à empêcher l'émancipation individuelle, dans la mesure où elle risquerait de toujours contester l'unité du

⁴⁵³ Anne Kupiec, « Livre et émancipation », *Le Livre-sauveur*, *op. cit.*, pp. 155-166.

⁴⁵⁴ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

⁴⁵⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980.

⁴⁵⁶ « Lorsque la Raison englobante, totalitaire ne souffre pas qu'il y ait un " dehors ", lorsque " la simple idée du dehors est la source même de la terreur ", ne peut-on pas alors faire l'hypothèse que le livre — et sa lecture — peuvent déployer un " horizon d'attente ", peuvent créer du " dehors ", de la division, de la distanciation qui manquent et, finalement, de la liberté à l'écart de la " lumière glacée " de la raison calculatrice ? Ainsi, livre et lecture pourraient, parfois, s'opposer aux effets englobants de la Raison par l'introduction et l'accueil de ce que l'on pourrait appeler altérité — qui rappelle l'esprit utopique —, mais tout en restant attachés à la Raison », Anne Kupiec, *Le Livre-sauveur*, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁵⁷ « Par l'inachèvement, l'irréductible inaccomplissement et, finalement, l'indétermination ouverte par la lecture, dans laquelle ne gît pas qu'un seul sens, l'émancipation peut se faire jour et être préservée des effets fonctionnalistes de la raison. C'est une possibilité et non une certitude », *ibid.*, p. 165.

⁴⁵⁸ Par exemple, le Moyen Age chrétien divinise le livre au travers de la Bible, tout en restreignant son accès, réservé aux initiés chargés de délivrer une interprétation. C'est notamment la remise en cause de ce rapport particulier qui est à l'origine du protestantisme. Jean Glenisson (dir.), *Le Livre au Moyen Age*, CNRS éditions, 2002.

corps politique⁴⁵⁹. L'objectif est de garantir la cohésion sociale en prenant le pouvoir sur les moyens de diffusion et d'élaboration des savoirs. Dans ce cadre, le livre est menacé au sein d'une dialectique entre l'universel et le particulier. Le problème réside dans la dimension personnelle et individuelle du rapport au livre⁴⁶⁰. Autrement dit, le livre a un statut ambigu du point de vue de l'émancipation. Il est tout à la fois libérateur, et une menace d'ordre individuelle qui pèse sur un ensemble social uni.

Ainsi le rapport entre l'émancipation et le livre, dépend des conditions dans lesquelles le livre est utilisé et diffusé. Si le livre questionne les significations imaginaires, et fait ainsi se mouvoir une culture, il est également lui-même objet de culture et de significations imaginaires. C'est dans cette double réflexion qu'il faut insérer le livre pour en prendre la mesure. Aujourd'hui, en France, le taux d'alphabétisation dépasse les 99% selon les chiffres de 2011 du rapport du Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD). De ce point de vue, le livre est accessible. Cependant, des barrières d'ordre symbolique rendent l'univers littéraire encore clivant, comme le montre les travaux du sociologue Denis Merklen sur les bibliothèques régulièrement brûlées⁴⁶¹. Ceci montre que le livre demeure porteur d'une certaine aura⁴⁶² et qu'il entretient un rapport fort avec les significations imaginaires sociales, autant dans son contenu qu'en tant qu'objet. Il s'insère aussi dans une économie de la culture qui conditionne sa production et sa réception⁴⁶³. Sans aller plus loin sur la question du rapport social au livre qui dépasse notre propos, il faut en revanche interroger plus en profondeur le rapport du livre à l'altérité, pour comprendre sa propension non seulement à se saisir des significations imaginaires sociales, mais également à en faire émerger de nouvelles, pour saisir son impact sur les transformations sociales. En effet, le conformisme condamne au

⁴⁵⁹ « Ce qui est, finalement, privilégié, c'est l'unité du corps politique et son universalité au détriment d'un processus émancipateur individuel susceptible de provoquer constamment de la division dans le corps politique », Anne Kupiec, *Le Livre-sauveur*, op. cit., p. 162.

⁴⁶⁰ A nuancer dans une société à fort taux d'illettrisme, dans laquelle les livres, et les journaux, font l'objet de lectures publiques, permettant d'offrir des perspectives critiques dans la discussion commune qui fait suite, ou par le biais de l'influence du lecteur. Voir : Jürgen Habermas, *L'Espace public – Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1965), trad. Marc B. de Launay, Payot, 1978.

⁴⁶¹ Denis Merklen, *Pourquoi brûle-t-on des bibliothèques ?*, ENSSIB, 2013.

⁴⁶² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, op. cit.

⁴⁶³ La culture de masse influe sur les usages du livre. Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La Double vie des écrivains*, La Découverte, 2006.

même, et à défaut de faire survenir l'investissement dans les valeurs sociales, du moins le livre peut-il être à l'origine d'un réveil au sens d'une sortie du même⁴⁶⁴.

3-2 – Le livre et l'Autre

Dans le cadre d'une communication au colloque consacré à la réflexion sur les liens entre l'œuvre de Levinas et le livre⁴⁶⁵, Anne Kupiec s'intéresse au rapport entre le livre et l'évasion⁴⁶⁶. Il s'agit notamment d'interroger les modalités d'une ouverture à ce qui est radicalement autre dans le livre⁴⁶⁷. La question avait déjà été évoquée précédemment, par le biais d'un parallèle avec l'utopie : « Ne pourrait-on pas avancer, de manière générale, que livre et utopie ont des points communs et qu'ils pourraient, parfois, être synonymes ? Cette hypothèse est fondée si l'on considère que l'utopie décrite, et imprimée, propose une autre réalité possible [...] et que le livre et sa lecture procèdent du même mouvement vers l'altérité. Ces caractéristiques ne sont-elles pas présentes dans des textes exigeant une interprétation, c'est-à-dire des textes qui ne sont pas nécessairement utopiques. Cette proposition pourrait dès lors se reformuler autrement : tout texte exigeant une interprétation ne fait-il pas découvrir un " lieu autre ", à distance, inaccessible en sorte que le texte présente une fonction utopique »⁴⁶⁸.

Comme l'intervention le précise, Emmanuel Levinas ne traite pas directement du livre en tant que phénomène dans son œuvre⁴⁶⁹. Il n'est finalement que rarement mentionné dans ses travaux, si ce n'est en tant que livre Saint, pour évoquer la Bible. Cependant, l'œuvre de

⁴⁶⁴ En ce sens, le livre se présente comme une « fenêtre sur le chaos », voir Cornelius Castoriadis, « Fenêtre sur le chaos », *op. cit.*

⁴⁶⁵ Miguel Abensour et Anne Kupiec (dir.), *Emmanuel Levinas, La Question du livre*, IMEC, 2008. Actes du colloque proposé par l'IMEC, à l'Abbaye d'Ardenne, du 4 au 6 décembre 2006.

⁴⁶⁶ Emmanuel Levinas, *De l'évasion* (1936), Fata Morgana, 1982.

⁴⁶⁷ Anne Kupiec, « Livre et évasion », in *Emmanuel Levinas, La Question du livre*, *op. cit.*, pp. 117-128.

⁴⁶⁸ Anne Kupiec, *Le Livre-sauveur*, *op. cit.*, pp. 152-153.

⁴⁶⁹ « Emmanuel Levinas n'a consacré aucun travail particulier, article conférence, ouvrage, au livre, comme si cette question devait toujours rester en suspens, en attente d'un examen plus approfondi et en quelque sorte plus direct », Miguel Abensour, « Ouverture », in *Emmanuel Levinas, La question du livre*, *op. cit.*, p. 7.

Levinas permet de nombreux parallèles⁴⁷⁰, notamment à travers sa conception de l'évasion⁴⁷¹. Anne Kupiec se demande si le livre peut constituer une voie possible vers l'évasion, c'est-à-dire une sortie vers l'ailleurs et l'inconnu. À l'inverse de *L'Odyssée* qui fait le récit d'un retour au même⁴⁷², le livre pourrait au contraire ouvrir une voie vers une différence radicale. À cet endroit, l'auteure renvoie explicitement au texte de Horkheimer et Adorno qui prend l'exemple d'Ulysse, pour montrer que les Lumières se trouvent déjà présentes au sein du mythe de l'épopée homérique⁴⁷³. La ruse d'Ulysse est une manière de dominer les situations auxquelles il est confronté au moyen de la raison. Ce qui invite à se demander s'il n'y a pas déjà une forme d'évasion dans le récit homérique qui tend à échapper au mythe, dans la mesure où les astuces du personnage principal sont un moyen effectif et nouveau, de se sortir de situations dangereuses. Dans le monde grec, la rationalité du héros remet en cause les schèmes de pensée traditionnelle du mythe et tire ainsi vers un autre mode de pensée. Il y a indéniablement une remise en cause des significations imaginaires sociales. Il reste que le regard d'Ulysse est toujours tourné vers son point de départ, il aspire au retour à Ithaque.

Or l'évasion présente le caractère inverse. Non pas revenir au même endroit après une série d'aventures, mais un départ vers l'ailleurs sans retour. Ainsi, le livre apparaît dans une position médiane. Il permet l'évasion, tout en la contenant à la fois dans ses propres limites, et celles imposées par la réception de l'œuvre. La dimension de l'enfermement, déjà précédemment évoquée, ne peut être dépassée que par l'interprétation du lecteur, et l'intertexte⁴⁷⁴ qui ouvre le livre sur toutes les lectures qu'il se propose de continuer. Chaque livre contient une vision du monde, ou soutient un discours, qui, potentiellement, menace de s'imposer comme représentation unilatérale. Voici ce que l'on peut lire : « Le livre soutiendrait l'évasion et la lecture permettrait, par l'interprétation, de sortir du livre »⁴⁷⁵. Le livre ne fait que soutenir l'évasion. Elle dépend encore du lecteur, et de son travail propre de

⁴⁷⁰ « La question du livre traverse l'œuvre tout entière, qu'il s'agisse des écrits purement philosophiques ou de ceux relatifs au judaïsme. Non seulement sous la forme de l'interprétation, mais sous la forme de l'interrogation face au livre en tant que tel », *ibid.*, p. 5.

⁴⁷¹ D'autant que l'œuvre de Levinas est riche de références aux romans qu'il affectionne.

⁴⁷² Ce que Anne Kupiec nomme « une résistance à l'altérité ». Anne Kupiec, « Livre et évasion », in *Emmanuel Levinas, La Question du livre, op. cit.*, p. 120 : « Ce n'est pas le modèle d'Ulysse qui prévaut ici. Ulysse la figure du navigateur qui se refuse d'être affecté par les rencontres qui adviennent au cours de son périple à tel point que, résistant à toute altérité, il retourne à Ithaque ».

⁴⁷³ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « Digression I : Ulysse, ou mythe et raison », in *La Dialectique de la raison, op. cit.*, pp. 77-126.

⁴⁷⁴ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005.

⁴⁷⁵ Anne Kupiec, « Livre et évasion », in *Emmanuel Levinas, La Question du livre, op. cit.*, p. 121.

lecture, devant lui permettre de s'extraire du discours livre. Ce n'est donc pas le livre en lui-même qui permet l'évasion, il n'en est que le support, nécessitant un lecteur actif et attentif. Nous en revenons à ce qui avait été évoqué plus haut, à savoir que le livre n'est pas pure émancipation, que son existence ne la garantit pas, mais qu'il en est le soutien.

Le livre, entretient un rapport particulier au domaine de l'interprétation sur plusieurs niveaux. D'abord, comme le dit Anne Kupiec, le livre n'est pas seul, mais chaque livre est comme une « escale » dans un voyage⁴⁷⁶. Ceci vise à montrer que les livres sont eux-mêmes des lectures d'autres ouvrages, tout en faisant l'objet de lecture conduisant à les compléter. Le livre s'insère dans le contexte plus large d'une culture, pouvant être analysée comme une superposition de lectures et d'interprétations. À ce titre, les préfaces sont des exemples particuliers de l'imbrication des lectures et des interprétations présentes au sein d'un même livre, et pouvant varier dans le temps⁴⁷⁷. C'est une illustration de la manière dont le « dit », c'est-à-dire la fixité du livre fini, s'insère dans un « dire », qui est une parole sans fin qui se tisse, et se détisse, au fur et à mesure des lectures⁴⁷⁸. Un autre niveau de l'analyse concerne l'écriture du livre. C'est éloquent dans ce que l'auteure appelle le mode d'exposition, c'est-à-dire le rapport qu'entretient Emmanuel Levinas à l'écriture, en ouvrant des questions davantage qu'en y répondant⁴⁷⁹. Le livre se pense ainsi lui-même comme un appel à l'interprétation, à la continuation. Il laisse des zones d'ombre qui sont aussi des appels à la vigilance du lecteur. Soit pour qu'il tente de les éclairer, soit justement pour manifester la présence d'une altérité dans l'incomplétude du texte. Emmanuel Levinas laisse des espaces dans son écriture, pour ouvrir des interprétations et des interrogations. L'au-delà du livre que constitue l'interprétation, a besoin d'un lecteur, mais il sait aussi se manifester de lui-même et appeler le lecteur. Le livre est donc aussi à considérer sous l'angle de la lecture, et des interprétations à la fois qu'il contient, et de celles qu'il provoque.

⁴⁷⁶ « Le livre pourrait échapper au dit par sa spécificité. Un livre en appelle d'autres comme autant d'escaliers, si l'on ose reprendre la métaphore du voyage maritime associé à l'évasion par Emmanuel Levinas lui-même — figure stylistique en lutte contre le dit », *ibid.*, p. 123.

⁴⁷⁷ A titre d'exemple, André Breton publie dans *La Nouvelle Revue française* une première version de *Nadja* en 1928, entièrement revue et préfacée par l'auteur, chez Gallimard en 1963. Voir aussi, Jorge Luis Borges, *Livre de préfaces* (1980), trad. François Rosset et Michel Seymour Tripier, Gallimard, 1987.

⁴⁷⁸ « Le livre, apparemment inerte depuis que l'écriture de l'auteur l'a immobilisé, ne reprend-il pas vie grâce aux sollicitations du/des lecteurs ? Ces nouvelles significations issues de la lecture ne font-elles pas accéder à un au-delà du livre ? Mouvement qui n'a évidemment pas de fin assignée et qui n'est pas sans rappeler le flux, le mouvement de répétitions — entendues comme échappatoires au dit — dans l'écriture d'Emmanuel Levinas », Anne Kupiec, « Livre et évasion », in *Emmanuel Levinas, La Question du livre, op. cit.*, p. 124.

⁴⁷⁹ « L'accent port ici non plus sur le besoin de s'évader du lecteur potentiel, mais sur le mode d'exposition, d'écriture de l'auteur. Mode qui soutient la pratique actualisée de l'évasion par le livre », *ibid.*, p. 123.

Le dernier moment de l'argumentation concerne le rapport à la connaissance⁴⁸⁰. Levinas est à l'origine d'une remise en cause radicale qui va jusqu'à critiquer le savoir dans sa propension à la totalisation⁴⁸¹, liée à une conception de l'existence qui implique toujours la négation de l'Autre⁴⁸². D'où son attachement particulier à l'éthique, et ses tentatives pour penser un « autrement qu'être »⁴⁸³. De ce point de vue, un problème apparaît étant donné que le livre, dans sa conception classique consiste en une fixation des savoirs. Or ce que rejette Levinas, c'est justement un rapport à l'autre, qui se fasse sur le mode du saisissement, ou de la fixation de l'identité. À cet endroit, Anne Kupiec fait l'hypothèse d'un régime d'hétéronomie du livre⁴⁸⁴, montrant ainsi que le livre tire le lecteur vers l'Autre. Pour le justifier, elle montre que le livre relève de l'intériorité. Il est écrit, le plus souvent, par un seul individu qui exprime sa subjectivité. Mais de ce fait, il brise la totalité dans la mesure où, le moi singulier qui parle fait apparaître une différence irréductible à celui qui le lit. Dans la mesure où il exprime l'intériorité d'un Autre, il est aussi « déracinement », ou « arrachement » du lecteur à son être. En ce sens, le livre est un autrement qu'être, parce qu'il brise l'intériorité du lecteur, le tire vers l'extériorité. L'hétéronomie apparaît dans la dépendance à l'Autre dont le visage est aperçu dans l'œuvre⁴⁸⁵.

Le livre est évasion dans le sens d'une ouverture sur l'extériorité. C'est ce qui fait dire à Anne Kupiec que compris ainsi, le livre place le lecteur dans une position d'éveil, et qu'il est doté d'un caractère perturbateur. La rupture de l'intériorité que représente le livre, pratiquée comme évasion, est évocation de l'infini qui n'est pas la connaissance mais le désirable. Or cette évasion peut provoquer des perturbations dans les significations imaginaires, voir en faire émerger de nouvelles. L'évasion contribue ainsi à la création.

⁴⁸⁰ « La sollicitation du texte et son interprétation font naître un au-delà du livre qui ne conduit ni au stockage ni à la capitalisation de réponses destinées à accroître des connaissances. Maintenir les possibilités du pouvoir-dire qui accompagnerait la pratique de l'évasion par le livre affecte des conceptions traditionnelles de la connaissance », *ibid.*, p. 124.

⁴⁸¹ Daniel Salvatore Schiffer, *La Philosophie d'Emmanuel Levinas. Métaphysique, esthétique, éthique*, PUF, 2007. Il montre notamment comment la philosophie de Levinas s'est construite contre le modèle ontologique de Heidegger.

⁴⁸² Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, 1961.

⁴⁸³ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être. Au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978.

⁴⁸⁴ « L'autrement que savoir remet en cause l'autonomie du lecteur dans sa conception et singulièrement kantienne. Ne provoque-t-il pas une sorte de déracinement du lecteur comparable à ce qu'Emmanuel Levinas nomme " dé-position " du moi ? Dès lors, n'est-ce pas un véritable régime d'hétéronomie né du livre qui se fait jour ? », Anne Kupiec, « Livre et évasion », in *Emmanuel Levinas, La Question du livre, op. cit.*, p., p. 126.

⁴⁸⁵ Dépendance dont on peut se demander si elle ne présente pas un risque de faire réapparaître la domination. C'est à cet endroit que la question de l'infini prend toute son importance : « La relation entre intériorité et l' " éminemment extérieur " aurait-elle à voir avec l'infini ? », *ibid.*, p. 127.

3-3 – Evasion et significations imaginaires : vers le roman

Le livre crée un rapport à l'Autre, dans lequel la médiation de l'interprétation est nécessaire pour qu'il soit proximité, approche, mais non pas possession, ou identification. Il reste que le livre place dans une position d'éveil, il perturbe. De cette façon, il n'est pas seulement un jeu sur les significations imaginaires sociales, il est aussi à l'origine d'une médiation vers l'Autre, permettant de sortir du processus de domination de la Raison, évoqué par Horkheimer et Adorno. À partir de là, le livre ne remet pas seulement en cause les significations imaginaires, mais permet aussi d'ouvrir des perspectives de création. Les livres apparaissent alors comme une immense conversation, le « dire », avec l'Autre. Or au travers du conformisme, c'est la difficulté pour la nouveauté d'émerger qui est critiquée par Castoriadis⁴⁸⁶. Il semble donc que l'altérité et la création soient en relation étroite.

Il reste à se demander s'il y a quelques spécificités liées au roman, en tant que type de livre particulier. Or Milan Kundera⁴⁸⁷, mais aussi Georg Lukács⁴⁸⁸, considèrent que le roman entretient un rapport singulier au monde⁴⁸⁹. Emmanuel Levinas, cité par Anne Kupiec, offre une première piste de réflexion : « Nous croyons au contraire qu'une vision extérieure — d'une extériorité totale [...] et où le sujet lui-même est extérieur à soi — est la vraie vision du romancier »⁴⁹⁰, comme si le roman supposait une double rupture préalable à la création.

Cette double rupture, faisant la spécificité du roman pourrait d'abord résider dans son rapport particulier à la subjectivité. À la question de savoir qui parle dans le roman, la réponse est complexe⁴⁹¹. Pour le nommer, un terme a même été spécialement inventé, c'est le narrateur⁴⁹². Il vise avant tout à établir une stricte séparation avec l'auteur. Même lorsque

⁴⁸⁶ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelée*, *op. cit.*

⁴⁸⁷ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*

⁴⁸⁸ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*

⁴⁸⁹ Ils ne sont pas seuls, nous pourrions encore citer Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.* ou plus récemment Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.* Ces théoriciens feront l'objet d'un plus long développement dans la troisième partie.

⁴⁹⁰ Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », in *Les Imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, pp. 141-142. Cité en note de bas de page par Anne Kupiec, « Livre et évasion », in *Emmanuel Levinas, La Question du livre*, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁹¹ Les romantiques allemands, notamment les frères Schlegel, puis Lukács, se sont saisis de cette particularité au moyen d'une théorie de l'ironie, voir : Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, 1978, et Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*

⁴⁹² Sylvie Patron, *Le Narrateur, introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, 2009.

l'auteur et le narrateur prétendent se confondre, une équivoque demeure⁴⁹³. Or du fait de cette séparation entre l'auteur et le narrateur, la question de l'Autre se pose à présent à deux niveaux. Ce n'est pas qu'une subjectivité qui s'exprime dans le roman. C'est une subjectivité qui se regarde comme autre pour elle-même⁴⁹⁴. De ce fait, le rapport aux lectures est très différent, dans la mesure où l'auteur ne propose pas sa vision du monde, mais déjà un travail sur sa propre vision du monde. Ainsi, le roman se présente d'emblée comme une interprétation, ou comme le montre Bakhtine, comme un dialogue⁴⁹⁵, faisant intervenir plusieurs visions du monde⁴⁹⁶. On peut dès lors se demander si le roman est lui aussi soumis à la même tension que les autres livres dans la mesure où il ne soutient pas une idée, mais propose la confrontation d'une multitude de propositions contradictoires qui n'ont pas vocation à trouver un accord, mais demeurent dans l'ouverture de la conflictualité.

Un autre élément de la différenciation du roman, c'est son aspect fictionnel⁴⁹⁷. Là encore, elle implique un rapport distancié à l'œuvre, puisque tout ce qui est écrit dans le roman joue sur l'ambiguïté de son rapport à la vérité et à la réalité⁴⁹⁸. La dimension fictionnelle, souvent doublée d'un certain réalisme formel, crée une distance interprétative. Ainsi, non seulement le roman entretient un rapport particulier aux significations imaginaires, dans la mesure où sous la forme des visions du monde, elles sont le matériel à partir duquel l'auteur travaille. Mais en plus, il semblerait que le roman échappe à la dimension de la domination, en mettant en place différents éléments immergeant le lecteur dans un univers incertain, où l'ensemble du monde décrit, apparaît au travers d'un jeu où tout semble sujet à interprétation. C'est dans cette double optique, à la fois du travail sur les significations imaginaires, qui sont remises en cause, et parfois créées, et de l'opposition à la domination,

⁴⁹³ C'est notamment l'objet de la rédaction de Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.* Son roman est écrit à la première personne, et le narrateur qui est aussi le personnage principal s'appelle Marcel, comme l'auteur. Proust défend néanmoins une analyse de l'œuvre qui ne tient pas compte des éléments biographiques de l'auteur pour se concentrer sur les éléments littéraires.

⁴⁹⁴ Ceci n'est pas sans évoquer le « Je est un autre » d'Arthur Rimbaud. Voir Lettre de Rimbaud à Georges Izambard du 15 mai 1871, dite Lettre du Voyant, in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1972, pp. 249-254.

⁴⁹⁵ L'idée de dialogisme qui sera développé plus tard est notamment décrite dans Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), trad. Isabelle Koltitcheff, Éditions du Seuil, 1970.

⁴⁹⁶ L'idée du roman comme confrontation des visions du monde d'une époque est développée dans Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

⁴⁹⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, 1999.

⁴⁹⁸ Nombreux sont les romans, à commencer par l'un des premiers d'entre eux, *Gargantua* (1534), à se présenter comme des témoignages au plus proche des faits, et qui se révèlent, dès les premières pages, complètement fantasques. Voir à jouer sur la dimension de la fiction, Juan José Saer, *Glose* (1988), trad. Laure Bataillon, Le Tripode, 2015.

plus particulièrement des mécanismes romanesques contredisant toute unilatéralité du discours, que le roman va être étudié.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

La crise de la culture fait l'objet d'un long et vieux débat. Il prend place à la fin du XIX^e siècle porté par la figure de Friedrich Nietzsche, qui remet en cause l'idée même de valeur qui devient l'expression de la volonté de domination de l'être humain dans l'histoire⁴⁹⁹. Cette critique s'étend jusqu'à ce que la Raison soit reconnue comme valeur, puis comme principe de domination⁵⁰⁰. À partir de là, la neutralité des sciences et de la technique, autant que leur légitimité à organiser les sociétés humaines, sont mises à mal. En parallèle de ces réflexions, les produits de la culture font aussi l'objet d'une réflexion qui touche avant tout les modalités de leur production et de leur diffusion en masse dès le milieu du XIX^e siècle⁵⁰¹, avec une importante accélération après la Seconde Guerre mondiale. La culture de masse apparaît dans la double perspective, d'une part, d'une réponse à l'évolution des sociétés vers plus d'inclusion et la demande de loisir qui l'accompagne, et d'autre part, du conformisme, conséquence de la multiplication du même⁵⁰². Ainsi la culture est menacée, réduite à la consommation alors que son rôle est d'inscrire l'humanité dans la durée et le long terme. La question demeure de savoir si dans une telle situation, nous sommes condamnés au conformisme généralisé évoqué par Cornelius Castoriadis⁵⁰³, ou si cette culture supposée en crise laisse ouverte des possibilités au travers notamment de la critique politique⁵⁰⁴, ou encore du livre⁵⁰⁵ ?

Une fois posées les bases de ce qu'est le débat sur la crise de la culture, le roman se présente comme une hypothèse intéressante d'alternative à plusieurs niveaux. Tout d'abord, en tant qu'art, il est une fenêtre sur le chaos⁵⁰⁶, il contribue ainsi à perturber les significations

⁴⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, *op. cit.*

⁵⁰⁰ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

⁵⁰¹ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, *op. cit.*

⁵⁰² Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*

⁵⁰³ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*

⁵⁰⁴ Miguel Abensour, « Pour une philosophie politique critique ? », *art. cit.*

⁵⁰⁵ Anne Kupiec, *Le Livre-sauveur*, *op. cit.*

⁵⁰⁶ Cornelius Castoriadis, « Fenêtre sur le chaos », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

imaginaires établies, à les remettre en cause. Dans la perspective de l'École de Francfort, il est une ouverture permettant de s'extraire de la dialectique des Lumières⁵⁰⁷, et présente un caractère utopique⁵⁰⁸. Ensuite, le roman n'est pas tout à fait un livre comme les autres. Il entretient un rapport singulier au monde dans lequel il évolue⁵⁰⁹. Il se différencie des autres livres par la manipulation de son caractère fictionnel, autant que par l'ironie et la distance qu'il prend ainsi vis-à-vis de lui-même, refusant toutes formes d'unilatéralité. Le roman est un art qui s'est constitué en tradition, il est apparu en même temps que la modernité mais semble en donner une représentation en marge de la philosophie et des sciences. Il n'est pas orienté par la maîtrise rationnelle du monde, mais plutôt par l'exploration des possibilités humaines dans un monde libéré de Dieu⁵¹⁰. Or le roman est invoqué comme une solution pour sortir de la crise de la culture par certains romanciers, dans la période de l'entre-deux-guerres. Les travaux de Hermann Broch en sont un exemple frappant⁵¹¹. Dans une Europe dévastée par la Première Guerre mondiale, et en passe de sombrer dans le totalitarisme, il fonde l'idée d'une recréation du monde dans le roman.

Mais avant d'en arriver là, il convient de confronter notre hypothèse au roman, afin d'éprouver sa capacité, à la fois à remettre en cause les significations imaginaires sociales, et à se prémunir des interprétations fermées. Pour cela, nous allons mettre face à face quatre romans de la période de l'entre-deux-guerres, rédigés par des auteurs étant aussi théoriciens de leur art, à certaines thématiques sociologiques, afin d'essayer de voir si le roman permet d'élargir le champ de l'interrogation par ses propres moyens.

⁵⁰⁷ Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, *op. cit.* et Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, *op. cit.*

⁵⁰⁸ Anne Kupiec, *Le Livre-sauveur*, *op. cit.*

⁵⁰⁹ C'est la thèse défendue par : Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.* Elle sera développée dans la troisième partie.

⁵¹⁰ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*

⁵¹¹ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

DEUXIÈME PARTIE :

Le roman face à la crise de la culture

INTRODUCTION À LA DEUXIÈME PARTIE

Les chapitres précédents ont permis de montrer que les sociétés européennes font face à d'importantes transformations sur le plan culturel. Entamées à la fin du XIX^e siècle, leurs conséquences se prolongent jusqu'à aujourd'hui. Des écrits de Nietzsche, jusqu'aux théories de la postmodernité, l'enthousiasme pour le progrès qui devait émanciper l'humanité est devenu la crainte de voir la technique se changer en outil de domination des masses. Or le livre apparaît comme un moyen d'évasion permettant d'échapper à ces logiques. Le roman est une catégorie particulière de livre, conceptualisée dans une période charnière de ces transformations, l'entre-deux-guerres⁵¹². Il a l'avantage d'opérer une double rupture, dans la mesure où il est l'expression d'une subjectivité qui s'observe. Georg Lukács, dans sa *Théorie du roman* de 1920⁵¹³ évoque l'ironie du romancier qui est au cœur de ce mouvement. Il la définit comme : « la mystique négative des époques sans Dieu »⁵¹⁴. Avec l'ironie, le roman s'affranchit des biais des modes de pensée occidentaux, en prenant une distance subjective à son propre discours. C'est aussi ce que laisse penser sa relation à l'évasion, précédemment évoquée⁵¹⁵. Le roman renoue avec l'interrogation sur les significations imaginaires sociales de façon paradoxale. C'est de la description de son absence que surgit l'écho de la voix de Dieu. Le roman pourrait se présenter comme une alternative dans la mesure où il porte une vision du monde singulière qui se refuse à réifier son objet pour conserver une véritable relation au monde. Dans cette perspective une série d'interrogations apparaît. Tout d'abord, de quelle manière le roman se saisit-il des enjeux relatifs à la crise de la culture décrite précédemment ? Et finalement, comment perçoit-il cette crise ? C'est à partir de ces questions qu'il sera possible de faire émerger un régime de réappropriation de la culture propre au roman.

Ceci suppose de procéder à l'analyse d'un certain nombre de romans. À cet endroit, deux séries de difficultés apparaissent. En premier lieu la nécessité de sélectionner un nombre

⁵¹² Sur la conceptualisation du roman dans le sens d'une alternative à la crise de la culture dans l'entre-deux-guerres, je renvoie à la partie 3.

⁵¹³ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁵¹⁵ Je renvoie au chapitre 3 et à Anne Kupiec, « Livre et évasion », in Emmanuel Levinas, *La Question du livre*, *op. cit.*

limité de romans permettant de répondre aux interrogations du paragraphe précédent. En second lieu, il faut déterminer un cadre d'analyse qui limite les éléments, potentiellement infinis, à prendre en compte dans les œuvres. Quatre romans ont été sélectionnés pour leur appartenance à une période commune de temps, dans une certaine diversité spatiale au sein de l'Europe. Ce sont des œuvres représentatives du courant moderniste de la littérature⁵¹⁶. Il y a *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust, *Les Somnambules* de Hermann Broch (1931-1932), *L'Homme sans qualités* (1930-1932) de Robert Musil et *Ulysse* (1922) de James Joyce. Concernant le cadre d'analyse, et étant donné la densité des œuvres, trois thématiques ont été choisies. Elles permettent d'insérer ces romans dans la réalité sociologique de leur époque, pour saisir leur perception de la crise de la culture. Les thèmes doivent aussi faciliter le passage d'une œuvre à l'autre, afin de tenter d'extraire des tendances. Le désenchantement du monde est le premier angle par lequel les œuvres vont être examinées. Dans un deuxième temps, la question de la temporalité va être posée. Pour finir, c'est le rapport aux sciences et à la technique qui va faire l'objet de la recherche. C'est notamment l'évolution technologique qui sera mise en perspective des innovations techniques de ces romans de la modernité.

• Les œuvres et le contexte

Le premier élément qui rassemble ces quatre œuvres, c'est leur apparition dans un même contexte historique. Elles ont toutes été rédigées dans l'entre-deux-guerres, c'est-à-dire au moment où les débats sur la crise de la culture sont à leur sommet⁵¹⁷. Le choc de la Première Guerre mondiale, qui a assez largement surpris, répond à la lente marche vers le second conflit mondial qui voit se développer et accéder au pouvoir, les régimes totalitaires, et plus généralement, une poussée autoritaire en Europe⁵¹⁸. La France qui échappe à l'établissement d'un régime totalitaire est néanmoins au cœur de tensions politiques importantes dans les années 1930. Elles trouvent leur paroxysme dans les émeutes de février

⁵¹⁶ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Verdier, 1988.

⁵¹⁷ Voir la partie précédente.

⁵¹⁸ Ernst Nolte, *La Guerre civile européenne, 1917-1945 : national-socialisme et bolchevisme*, trad. Jean-Marie Argelès, Éditions des Syrtes, 2000 et Ralph Schor, *Crises et dictatures dans l'Europe de l'entre-deux-guerres*, Nathan, 1993.

1934⁵¹⁹. Du côté de l'Autriche, la montée des pressions autoritaires aboutit à son annexion par l'Allemagne nazie en 1938. L'Irlande accède, partiellement, à l'indépendance en 1921 dans une atmosphère de guerre civile. Cette situation perdure pendant toute la période de l'entre-deux-guerres dans la jeune république. Cependant, même si James Joyce est très concerné par le contexte irlandais, il quitte le pays en 1904 pour ne jamais y revenir vivre⁵²⁰. Enfin, cette période de l'entre-deux-guerres est d'une incroyable richesse sur le plan culturel⁵²¹, et subit une profonde accélération⁵²² d'évolutions qui trouvent leurs origines dans la fin du XIX^e siècle. Sans entrer dans les détails, c'est une période où la physique fait de véritables bonds en avant avec les théories de la relativité générale et quantique⁵²³. D'autre part, le cinéma connaît un premier âge d'or qui est à mettre en rapport avec le renforcement de la culture de masse⁵²⁴. C'est dans cet espace que se développent les avant-gardes artistiques et littéraires⁵²⁵.

Les auteurs partagent ce contexte historique d'effervescence culturelle. Il est particulier dans la mesure où il y a, d'un côté, le sentiment de la catastrophe qu'a représenté la Première Guerre mondiale et, d'un autre côté, l'annonce du drame à venir de la Seconde Guerre mondiale. Pour une grande partie de l'Europe, la fin du premier conflit mondial est aussi la fin d'un monde⁵²⁶. La monarchie impériale d'Autriche-Hongrie est démantelée, laissant place à une multitude de nouvelles nations. Toute la géopolitique centre-européenne s'en trouve bouleversée. Mais les auteurs sélectionnés partagent également leur appartenance à un espace géographique et spirituel commun, celui de l'Europe⁵²⁷. Leurs travaux respectifs sont ancrés dans l'histoire de ce continent qu'ils vont contribuer à critiquer. Ce qui a déterminé ce choix, c'est aussi l'importance des œuvres, à la fois par leur volume, et leur situation dans l'histoire de la littérature. Proust et Joyce ont marqué de leur empreinte

⁵¹⁹ Michel Dobry (dir.), *Le Mythe de l'allergie française au fascisme*, Albin Michel, 2003.

⁵²⁰ Il fait encore plusieurs brefs séjours à Dublin, en 1909 et 1912. Il passe le reste de sa vie entre Trieste, Paris et Zurich. Richard Ellmann, *James Joyce* (1959), trad. André Cœuroy, Gallimard, 1962.

⁵²¹ Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle. Politique et culture* (1980), trad. Yves Thoraval, Éditions du Seuil, 1983.

⁵²² Hartmut Rosa, *Accélération*, *op. cit.*

⁵²³ Kumar Manjit, *Le Grand roman de la physique quantique, Einstein, Bohr et le débat sur la nature de la réalité*, *op. cit.*

⁵²⁴ Dominique Kalifa, *La Culture de masse*, *op. cit.*

⁵²⁵ Serge Fauchereau, *Les Avant-gardes du XX^e siècle. Arts et littérature (1905-1930)*, Flammarion, 2010.

⁵²⁶ Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un européen* (1942), trad. Jean-Paul Zimmermann, Albin Michel, 1948.

⁵²⁷ Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, *op. cit.*

indélébile l'art du roman, notamment par leur style particulier⁵²⁸. De la même manière, quoiqu'un peu plus discrètement en France, Musil et Broch sont des écrivains incontournables par les questions qu'ils adressent⁵²⁹. De plus, chacune de ces œuvres modernistes⁵³⁰ s'insère de façon explicite dans une réflexion sur la crise de la culture. Joyce en poussant le langage aux limites de la cohérence du roman. Hermann Broch et Robert Musil en tentant de redonner vie à l'atmosphère intellectuelle qui précède la guerre, pour tenter de comprendre le passage de l'insouciance au massacre. Et enfin, Proust, lui aussi en poussant son art dans ses extrémités mais plus largement, à partir d'un cas individuel, en s'interrogeant sur l'ensemble de la société dans laquelle il vit.

D'autres œuvres auraient pu compléter l'analyse dans la mesure où elles présentent des caractéristiques similaires. *La Montagne magique* (1924) de Thomas Mann apparaît comme une réflexion sur la possibilité même d'une culture dans le contexte de la modernité. L'action se déroule, tout comme dans *L'Homme sans qualités*, dans l'insouciance qui règne à la veille du premier conflit mondial. *Auto-da-fé* (1935) d'Elias Canetti met en scène une forme particulière de l'absurde dans laquelle chaque personnage, en poursuivant obstinément ses propres fins et dans l'incapacité de communiquer, se trouve aveugle aux aspirations des autres, conduisant à des quiproquos sans fin⁵³¹. L'œuvre de Kafka est, elle aussi, habitée d'une réflexion sur la modernité qui vacille⁵³². Du côté russe, *Le Maître et Marguerite* (1967) de Boulgakov aurait éventuellement pu entrer dans l'analyse, quoique sa parution tardive l'éloigne un peu des débats de l'entre-deux-guerres⁵³³. Sa rédaction est imprégnée des mêmes préoccupations puisque le livre est écrit entre 1928 et 1941. Sa parution est différée par la

⁵²⁸ Hugo Azérad, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Lang, 2002. Gerald Gillespie, *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, The Catholic University of America Press, 2003. Raffaello Rossi, *Ontologies du sujet, Proust, Joyce et Kafka, narrateurs modernistes*, thèse dirigée par Federico Bertoni, Vincent Ferré, présentée le 7 juin 2016, à l'université Paris-Est Créteil.

⁵²⁹ Stephen D. Dowden, *Sympathy for the Abyss : a Study in the Novel of German Modernism : Kafka, Broch, Musil and Thomas Mann*, Niemyer, 1986. Christine Mondon, *Ecritures romanesques et philosophie : Hermann Broch, Hermann Hesse, Thomas Mann, Robert Musil*, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

⁵³⁰ Gisèle Sapiro, « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du beau, du vrai et du bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010, pp. 13-23.

⁵³¹ William Collins Donahue, *The End of Modernism : Elias Canetti's Auto-da-fé*, University of North Carolina Press, 2001.

⁵³² Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Éditions du Seuil, 2011. Sans adhérer complètement à cette lecture, ce type d'interprétation montre bien la force de l'œuvre de Franz Kafka à remettre en cause les significations imaginaires sociales. À l'inverse on peut aussi consulter, Günther Anders, *Kafka : Pour et contre* (1951), trad. Henri Pard, Circé, 1990.

⁵³³ Marianne Gourg, *Etude sur Le Maître et Marguerite*, ENS Éditions, 1999.

censure jusqu'en 1967. Il y a encore l'œuvre d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929) qui peut venir à l'esprit⁵³⁴. Aux Etats-Unis, les romans de John Dos Passos⁵³⁵ ou de William Faulkner⁵³⁶ s'insèrent également dans une réflexion sur la modernité (à la fois sociale et littéraire) dans un contexte qui est, à ce moment, un peu différent de celui de l'Europe continentale. Un décalage subsiste entre l'Europe dévastée par les combats et les Etats-Unis qui ne se sont impliqués que plus tard et ont subi moins de destruction lors de la Première Guerre mondiale.

- Trois orientations thématiques

Étant donné la densité et le foisonnement des œuvres choisies, il est préférable de les aborder au travers de thématiques qui permettront de traiter plus spécifiquement le rapport qu'entretient le roman aux transformations en cours dans les sociétés européennes de l'entre-deux-guerres. Or à la fin de la partie précédente, l'hypothèse a été émise que le roman pourrait entretenir un rapport au monde qui lui est propre. C'est de cette manière qu'il pourrait constituer une alternative à la crise de la culture précédemment évoquée. Pour le vérifier, les thématiques qui vont être utilisées proviennent de la sociologie classique et ont permis de définir les changements que la modernité a amenés. Autrement dit, elles sont des éléments des transformations culturelles de la modernité en Europe. À partir de ces thèmes, il sera possible d'isoler des tendances quant au rapport au monde porté par le roman pour démontrer en quoi il se distingue.

Ce sont trois thèmes qui ont été choisis pour ces raisons. Le premier, c'est le désenchantement du monde. S'il trouve sa première conceptualisation sociologique dans les travaux de Max Weber⁵³⁷, il a néanmoins une forte résonance littéraire notamment dans le

⁵³⁴ Walter Benjamin, « Crise du roman. À Propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », in *Œuvres II*, *op. cit.*, pp. 189-197.

⁵³⁵ Alice Béja, *Une écriture de combat. Fiction et politique dans l'entre-deux-guerres aux États-Unis : John Dos Passos (1920-1938)*, thèse dirigée par Marie-Christine Lemardeley, présentée le 4 décembre 2010, à l'université Sorbonne nouvelle.

⁵³⁶ Raffaello Rossi, *Ontologies du sujet, Proust, Joyce et Kafka, narrateurs modernistes*, *op. cit.*

⁵³⁷ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1920), trad. Jean-Pierre Grossein et Fernand Cambon, Gallimard, 2003. Max Weber, *Sociologie des religions*, textes choisis et traduit par Jean-Pierre Grossein, Gallimard, 1996.

courant romantique⁵³⁸, mais aussi plus tard, dans le symbolisme de Baudelaire ou de Rimbaud. Beaucoup de romans du XIX^e siècle portent en eux cette thématique du désenchantement du monde⁵³⁹. L'objectif sera de confronter le concept sociologique à sa perception par le roman. Comment le désenchantement du monde est-il perçu par le roman ? Mais surtout de quelle manière le roman travaille-t-il la problématique du désenchantement du monde ? Il faudra notamment se demander si, à rebours de la sociologie, il n'offre pas des perspectives de réenchantement du monde. C'est peut-être ce qu'on observe dans le foisonnement digressif de Proust. C'est peut-être aussi le revers de *L'Homme sans qualités* de Musil qui parvient à faire émerger le sens dans la description du vide.

Dans un deuxième temps, c'est la thématique de l'accélération qui fera l'objet d'une analyse. Elle a récemment été étudiée par le sociologue allemand Hartmut Rosa⁵⁴⁰. Il établit un lien entre une accélération du temps de plus en plus forte et le développement de la modernité. Il se demande si cette tendance n'est pas au principe d'une forme d'aliénation. C'est ce mouvement qui participe d'une désappropriation de l'environnement dans lequel évolue l'humanité. De la même façon que précédemment, la question adressée au roman sera celle de sa perception de cette tendance sociologique et l'analyse des perspectives de réappropriation du temps qu'il propose. Cette problématique est très explicitement présente chez Proust qui intitule son grand roman, *À la recherche du temps perdu*, mais aussi chez Joyce qui écrit un livre de plus de mille pages qui se concentre sur le récit d'une seule journée.

Enfin, le dernier thème, abondamment étudié par les tenants de l'École de Francfort, concerne le rapport à la technique et au rationalisme. L'emprise croissante des technologies et le phénomène d'aliénation qui l'accompagne dans la période de l'entre-deux-guerres, fait l'objet d'une intense réflexion sociologique⁵⁴¹. La crise de la modernité est aussi une crise de ses moyens de domination de la nature qui tendent à se retourner contre leur créateur. Ceci concourt à une perte du sens. Or il semble que le roman adopte un point de vue différent. Il critique le rationalisme sans pour autant se faire l'ennemi de la raison. Il peut le faire de

⁵³⁸ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit. et Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolution et mélancolie*, op. cit.

⁵³⁹ A ce titre *Le Rouge et le noir* (1830) de Stendhal ou *Illusions perdues* (1837 à 1843) de Balzac, font figure d'exemples.

⁵⁴⁰ Hartmut Rosa, *Accélération*, op. cit.

⁵⁴¹ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit. Max Horkheimer, *Éclipse de la raison*, op. cit., Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, op. cit., Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme : Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, op. cit.

manière explicite, comme dans le parcours d'Ulrich, le protagoniste du roman de Musil, qui dévie vers des pratiques mystiques. Ou de manière plus discrète dans le travail de la composition chez Broch par exemple. Un parallèle peut être fait entre évolution des techniques dans la société et expérimentations stylistiques des romanciers de l'entre-deux-guerres. C'est cette dernière position, et les perspectives que le roman pourrait lui apporter, qui sera le dernier angle par lequel les différents titres seront étudiés.

À ces différentes thématiques, qui caractérisent des aspects de la modernité, le roman apporte ses propres conceptions. C'est à partir de là que pourra être isolée une vision du monde singulière, mais aussi peut-être, un mode de réappropriation du monde face à une culture en crise. C'est l'enjeu de cette deuxième partie.

CHAPITRE 4 : LE DÉSENCHANTEMENT DU MONDE À L'ÉPREUVE DU ROMAN

Le désenchantement du monde est une thématique majeure de la modernité européenne. Elle est définie par le sociologue Max Weber de la façon suivante : « Dans l'histoire des religions, le grand processus de désenchantement du monde qui débuta avec les prophéties du judaïsme ancien et conduisit à rejeter — ainsi que le fit la pensée scientifique grecque — tous les moyens magiques de quête du salut comme autant de superstitions et de sacrilèges, trouvait ici son aboutissement »⁵⁴². Plus précisément, c'est le mouvement d'élimination progressive de toutes les modalités magiques de la quête du salut dans le puritanisme protestant. Il s'agit pour Max Weber de construire un lien entre des prescriptions religieuses, et le développement du système économique de type capitaliste. Le désenchantement du monde est donc en premier lieu un concept utilisé dans un contexte très précis, celui de la sociologie des religions. C'est dans ce cadre que Marcel Gauchet va prolonger son analyse dans les années 1980⁵⁴³. Ce dernier conçoit la religion, et plus particulièrement le christianisme, comme une entité dynamique et évolutive qui subit une série de transformations historiques travaillant au désenchantement du monde. Ce sont les mutations religieuses, conséquences de la modernité, qui désenchangent le monde.

Le désenchantement du monde englobe cependant un spectre de phénomènes plus large. Son écho est perceptible dans la dialectique de la raison d'Adorno et Horkheimer⁵⁴⁴. Si les auteurs n'y font pas explicitement référence, l'*Aufklärung* porte une dynamique qui peut s'assimiler à celle du désenchantement⁵⁴⁵. Les auteurs observent une rupture avec l'explication magique des phénomènes, au profit d'une élucidation rationnelle qui tend à son tour à se mythifier. Cette dimension technique et scientifique de la modernité tendant au

⁵⁴² Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. Isabelle Kalinowski, Flammarion, 2000, p. 166.

⁵⁴³ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, 1985.

⁵⁴⁴ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

⁵⁴⁵ Je renvoie à la lecture qu'en fait Irving Wohlfarth, « Entendre l'inouï : *La Dialectique de la raison* et ses sirènes », *art. cit.* Il analyse explicitement la dialectique des Lumières dans la perspective du désenchantement du monde en se référant au passage des sirènes de l'*Odysée*.

désenchantement du monde, est d'ailleurs déjà évoquée par Max Weber dans ses conférences sur *Le Savant et le Politique*⁵⁴⁶ données à Munich en 1917 et 1919.

Néanmoins, certains auteurs⁵⁴⁷, parmi lesquels Ernst Cassirer, ont soutenu l'hypothèse d'une continuité entre la magie et la science. Dans son *Essai sur l'homme*⁵⁴⁸, celui-ci développe l'idée selon laquelle la magie peut être considérée comme l'ancêtre de la science dans la mesure où son but est aussi d'agir sur le monde par la médiation d'un rite. La véritable différence entre la science et la magie réside, selon lui, au niveau de ce qui forme le lien entre la cause et l'effet. Il demeure mystérieux ou fait appel à une entité extérieure dans le cas de la magie, tandis qu'il fait l'objet d'une détermination expérimentale dans la science. D'une certaine façon, la magie subit une mutation méthodologique passant par l'élucidation des liens entre la cause et les effets. Ce qui est perdu dans cette transition, c'est l'enchantement. Le pouvoir de connaître le lien entre la cause et l'effet se paye de la perte d'une certaine part de mystère et d'étonnement. Or c'est à un étonnement singulier, celui du *Thaumadzein*, que l'on doit le principe de l'esprit de l'humanité européenne pour Edmund Husserl⁵⁴⁹. La connaissance pourrait contenir une part de cet étonnement face au mystère, et son élimination complète pourrait lui être préjudiciable.

Il reste que l'enchantement, renvoie à deux éléments distincts. D'une part le merveilleux, c'est-à-dire l'étonnement face à ce qui demeure insaisissable par l'humain. D'autre part, il renvoie à l'envoûtement en tant qu'emprise. En liant des éléments entre eux de manière magique, il instaure un potentiel rapport de domination, dissimulé derrière le charme. La question est alors de savoir comment considérer le thème du désenchantement. Faut-il y voir une forme d'émancipation, c'est-à-dire une force de la modernité qui libère l'humain de l'illusion magique ? Mais les travaux de l'École de Francfort sur la dialectique des Lumières autorisent une certaine méfiance par rapport à cette conception. C'est l'effet inverse qui se

⁵⁴⁶ Max Weber, *Le Savant et le Politique* (1917-1919), trad. Julien Freund, Union générale d'éditions, 1963.

⁵⁴⁷ Voir aussi Stanley Jayaraja Tambiah, *Magic, Science and Religion in the Scope of Rationality*, Cambridge University press, 1990.

⁵⁴⁸ Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme* (1944), trad. Norbert Massa, Éditions de Minuit, 1975.

⁵⁴⁹ Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, op. cit. Husserl s'inscrit dans le sillage des Anciens, en particulier d'Aristote qui pense déjà que la philosophie procède d'un étonnement initial : « C'est en effet par l'étonnement que les humains, maintenant aussi bien qu'au début, commencent à philosopher, d'abord en s'étonnant de ce qu'il y avait d'étrange dans les choses banales, puis, quand ils avançaient peu à peu dans cette voie, en s'interrogeant aussi sur des sujets plus importants, par exemple sur les changements de la lune, sur ceux du soleil et des constellations et sur la naissance du Tout », Aristote, *Métaphysique*, trad. Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Flammarion, 2008. C'est encore cet étonnement qui permet à Aristote de montrer que la recherche du savoir trouve sa fin en elle-même, et non en une quelconque utilité.

produit dans la mesure où des éléments du mythe tendent à se reformer en prenant l'apparence de la rationalité. Ou alors, faut-il considérer le désenchantement comme un phénomène de perte irrémédiable d'une disposition à l'émerveillement du monde comme perpétuel mystère à découvrir ? Il existe une tendance à considérer le désenchantement comme une perte. Récemment, une série de chercheurs ont plaidé pour un réenchantement du monde. Dans la perspective postmoderne d'une refondation de la morale chez Michel Maffesoli⁵⁵⁰, ou dans le sens d'une réappropriation des valeurs de l'humanisme dans un ouvrage collectif dirigé par Christiane Roederer⁵⁵¹. La thématique a encore été exploitée dans un contrepoint direct aux développements de Max Weber. Peter L. Berger dirige un ouvrage qui défend la continuité et le renforcement des phénomènes religieux au XXI^e siècle⁵⁵². Mais la question d'un réenchantement du monde doit-elle nécessairement être posée dans les termes de l'éthique ou de la morale ? Ou ne concerne-t-elle pas avant tout, dans sa dimension positive, notre capacité à l'émerveillement, à ce que Husserl nommait le *thaumadzein*, cet étonnement perpétuel qui nous pousse à chercher tout en demeurant conscient de la dimension infinie de la tâche à accomplir ? Et dans ce cadre, quelles perspectives de réflexion le roman offre-t-il quant au désenchantement du monde ?

Le corpus des quatre œuvres sélectionnées permet d'éclairer la notion de désenchantement du monde sous différents aspects. Tout d'abord, le désenchantement du monde n'est pas une conception étrangère au roman. Le courant romantique en a formulé une version esthétique que l'on retrouve dans certaines œuvres du XIX^e siècle. Le motif déjà évoqué d'*Illusions perdues*, de Balzac, et plus encore chez Stendhal, avec le *Rouge et le noir*, met chaque fois en scène un personnage dont les représentations s'effondrent au contact des réalités sociales. La question de la rationalisation des pratiques n'est pas directement évoquée. Le désenchantement, prend plutôt ici la forme d'un décalage entre des attentes et la réalité. Dans la même lignée, une certaine figure du désenchantement s'incarne encore dans le mal du siècle, décrit par Alfred Musset dans sa *Confession d'un enfant du siècle* (1836). Toujours au XIX^e siècle, on trouve une version beaucoup plus sinistre et confinée, présentée par Flaubert dans *Madame Bovary*. Son personnage est sans cesse déçu du monde qu'elle avait imaginé au

⁵⁵⁰ Michel Maffesoli, *Le Réenchantement du monde, Une éthique pour notre temps*, Éditions de La Table Ronde, 2007.

⁵⁵¹ Christiane Roederer (dir.), *Le Réenchantement du monde*, Éditions Publisud, 1993.

⁵⁵² Peter L. Berger (dir.), *Le Réenchantement du monde*, trad. Jean-Luc Pouthier, Bayard, 2001.

prisme des romans d'amour⁵⁵³. Georg Lukács dans sa *Théorie du roman*⁵⁵⁴, définit son objet dans son rapport entre la réalité d'une époque et les représentations du monde de ses personnages qui s'y heurtent. Sous cette forme, le motif du désenchantement est classique du roman. En revanche, dans sa conception sociologique, il faut attendre l'entre-deux-guerres.

La question d'une perte du sens corrélée au processus de rationalisation des institutions est clairement posée par Hermann Broch, autant que par Robert Musil. Quoique de manière différente, l'un et l'autre place au cœur de leur intrigue des personnages qui subissent les conséquences de la suppression des procédés magiques dans la quête du salut. L'un et l'autre offre une lecture romanesque du désenchantement du monde, mettant à profit des outils littéraires de composition qui ouvrent de nouvelles perspectives sur la notion. Notamment, plutôt qu'une rationalisation, ils semblent d'avantage plaider pour un déplacement, voire l'émergence d'une incertitude sur les frontières traditionnelles qui existent entre ce qui relève du rationnel et de l'irrationnel. D'autre part, pour ce qui est du réenchantement du monde les romans du corpus présentent là encore des perspectives intéressantes. La démarche de James Joyce, dans *Ulysse*, consiste à produire une œuvre encyclopédique, sur le modèle de l'Odyssée, à partir de la journée d'un homme tout à fait banal. Autrement dit, Joyce tente d'extraire l'extraordinaire de la banalité. Un procédé semblable est pratiqué par Marcel Proust qui fait émerger des univers de sens à partir de détails du quotidien. La madeleine est un exemple fameux, mais on pourrait aussi bien citer les aubépines, ou encore les clochers. Pour Hugues Azérad, ce procédé doit permettre de partager l'expérience de l'épiphanie avec le lecteur⁵⁵⁵. Enfin, un dernier moment doit permettre de relativiser ce constat d'un possible réenchantement du monde par le roman. Ce dernier n'est pas dupe des forces irrationnelles que peuvent dissimuler les tentatives de réenchantement du monde. C'est notamment ce que montre Musil au travers de la Cacanie, pays enchanté mais aussi comique et absurde. C'est encore ce que semble dire Broch à travers sa conception du somnambulisme. Un rapide détour par l'œuvre de Franz Kafka montre qu'il parvient à faire du bureau, un univers enchanté à l'allure cauchemardesque.

⁵⁵³ Cette dernière forme n'est pas sans rappeler le Don Quichotte, qui se forge sa représentation du monde dans les romans de chevalerie. Soledad Fox, *Flaubert and Don Quijote : The Influence of Cervantes on Madame Bovary*, Sussex Academic Press, 2008.

⁵⁵⁴ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*

⁵⁵⁵ Hugues Azérad, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Peter Lang, 2002.

1 – Une lecture romanesque du désenchantement du monde

Max Weber insiste sur une caractéristique précise de ce désenchantement qui est la rationalisation des institutions. Or cette question est très explicitement posée par Hermann Broch. Elle suit la trame des *Somnambules* et fait l'objet d'une interrogation théorique au sein de l'essai sur la dégradation des valeurs, qui est inséré dans la dernière partie du livre⁵⁵⁶. D'autre part, le désenchantement du monde se trouve être le mal dont est frappé Ulrich, le protagoniste de *L'Homme sans qualités*, qui semble condamné à errer dans un monde privé d'idéal⁵⁵⁷. Ces deux romans offrent ainsi une lecture du désenchantement du monde très proche des écrits de Max Weber.

1-1 – L'essai sur la dégradation des valeurs

Dans un article déjà cité, Austin Harrington montre l'intérêt du romancier Hermann Broch pour la sociologie. C'est d'abord très explicite dans la forme du roman adoptée par Hermann Broch. *Les Somnambules* peuvent se lire comme une illustration du phénomène du désenchantement du monde. Dans ce cadre, chacune des trois parties du roman décrit une étape historique de ce mouvement. Pasenow, sous-titré « Le romantisme », représente l'époque charnière des dernières années du XIX^e siècle, dans lesquelles survivent les derniers vestiges des valeurs traditionnelles, déjà sur le point de disparaître. C'est notamment perceptible dans la tension qui existe entre Pasenow et son père, profondément conservateur, mais aussi dans les relations qu'il entretient avec son ami Eduard von Bertrand, incarnant une liberté à l'opposé du patriarcat. Dans la deuxième partie, centrée sur le personnage de Esch et sous-titrée « L'anarchie », le lecteur est transposé au début du XX^e siècle à un moment où les valeurs de la modernité se sont imposées. Elles sont cependant recouvertes par un voile idéologique, qui dissimule leur véritable nature, empêchant Esch de comprendre sa situation. Il tente de faire le bien mais des forces semblent s'y opposer, si bien que son action est beaucoup plus ambivalente qu'il ne le voudrait. Enfin, la dernière partie du livre s'intéresse au personnage de Huguenau, elle est sous-titrée « Le réalisme ». Elle révèle le cynisme d'un

⁵⁵⁶ Austin Harrington, « Hermann Broch as a reader of Max Weber : protestantism, rationalization and the " desintegration of values " », *History of the Human Sciences*, vol. 19, n° 4, 2006.

⁵⁵⁷ Oriane Petteni, « Les intellectuels dans la Grande Guerre ou le " désenchantement du monde ". M. Weber et R. Musil à l'épreuve de 14-18 », *Cahiers du GRM*, n° 6, 2014.

monde dénué d'humanité, aliéné aux profits mercantiles, ne prenant même plus la peine de cacher ses intentions. Or le moteur de cette transformation, semble être le processus de rationalisation des institutions qui soumet la valeur morale à l'impératif de l'efficacité. Mais à l'évidence, ce qui intéresse Hermann Broch, ce n'est pas le désenchantement du monde au sens wébérien, mais plutôt ses conséquences sur la désintégration des valeurs. Ce que *Les Somnambules* parviennent à montrer, c'est que la rationalisation des institutions, s'accompagne d'une décomposition sociale. Ou, ce qui revient au même, que la valeur suprême du fonctionnement de la société est la rationalisation, au détriment de la morale.

À ce titre, Hermann Broch va plus loin dans sa lecture personnelle du désenchantement du monde. La dernière partie des *Somnambules* est parsemée d'un « Essai sur la désintégration des valeurs », divisée en dix parties qui s'intègrent à la composition romanesque en faisant directement référence aux événements du livre, voire en participant à l'élaboration de l'intrigue. C'est une partie de cet essai qui clôt l'ouvrage, en fournissant notamment une lettre de Huguenau adressée à la veuve de l'homme qu'il a assassiné. Or l'étude de cet essai va, d'une part, permettre de mieux saisir la lecture que fait Hermann Broch du désenchantement du monde puisqu'il explicite par ce biais sa démarche en la théorisant, d'autre part, montrer l'influence de cette idée sur la construction du roman. En effet, la forme de l'essai intégrée au roman par Hermann Broch n'est pas anodine puisqu'elle va doubler la force du propos en le traitant à la fois dans le fond et la forme.

De ce point de vue, on pourrait arguer que Hermann Broch contribue ainsi à désenchanter le roman, en y intégrant une composante rationnelle. Mais enfin, l'argument contraire serait tout aussi recevable. Il consisterait à se demander si, par cette démarche, Hermann Broch ne contribue pas plutôt à enchanter l'essai, en l'extrayant de son contexte rationnel, pour l'incorporer dans la forme de la fiction. Ce qui est certain, c'est qu'il y a un travail de résonance entre le fond et la forme, qui consiste à se saisir du concept de désenchantement du monde, tout en le mettant en scène à l'intérieur du roman. Ce qui, il faut le préciser, était alors assez nouveau⁵⁵⁸. Dès lors, ce sont les intentions de l'auteur qui posent question. Ce jeu d'échos entre le fond et la forme⁵⁵⁹, qui crée une incertitude sur le dessein de l'auteur, n'est-il pas déjà la formulation d'une critique, avec des moyens proprement romanesques, du désenchantement du monde ? Hermann Broch, par son intégration de l'essai au sein du roman, invite le lecteur à douter. Est-ce le roman qui se rationalise, ou l'essai qui

⁵⁵⁸ Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Honoré Champion, 2013.

⁵⁵⁹ Ce qui peut être nommé architectonique, d'après Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

devient fiction ? De manière plus générale, les limites traditionnelles qui séparent le domaine de l'irrationnel, de celui du rationnel, ont-elles bougé, au point de devenir floues ? C'est le message que semble envoyer Hermann Broch.

Pour ce qui est du contenu de cet essai, Hermann Broch reprend une analyse comparable, mettant l'accent sur la confusion qui existe autour de la rationalité. À la fin de l'essai, voici comment Huguenau réfléchit au meurtre opportuniste de Esch : « Il eût seulement pu dire que sa manière d'agir avait été rationnelle, et que chacun des notables de la localité, au nombre desquels il pouvait après tout se compter à juste titre, n'eût pas agi autrement »⁵⁶⁰. De son propre point de vue, ainsi que de celui de ses pairs, Huguenau estime avoir agi de manière rationnelle en commettant un assassinat. Or le meurtre visait à récupérer, à peu de frais, le commerce de Esch. D'ailleurs, il considère son acte si rationnel qu'il est précisé un peu plus loin qu'il n'y pense jamais. Hermann Broch écrit : « Huguenau ne pensait pas à cet acte-là, et il avait encore moins conscience de l'irrationalité dont sa manière d'agir avait été emplie, tellement remplie qu'on pouvait carrément parler d'une résurgence de l'irrationnel »⁵⁶¹. À la réflexion de Huguenau, s'oppose le point de vue englobant du romancier, qui perçoit encore le meurtre, non pas seulement comme un bénéfice financier, mais le mal dans la destruction de l'humanité.

Enfin pour Hermann Broch, au même titre que pour Max Weber et Marcel Gauchet, cette dégradation des valeurs est la résultante d'une histoire, celle de la décomposition de la religion au prisme de la rationalité : « La pensée a risqué la démarche qui mène du monothéisme à l'abstrait, et Dieu, le Dieu visible et personnel dans l'infinité finie de la Trinité, devient Celui dont le nom est ineffable et dont on ne peut plus faire aucune image »⁵⁶². Or ce pas vers l'abstraction a notamment été fait par le protestantisme. La conséquence, d'après Hermann Broch, c'est une dissolution de l'être et une sectorisation de la valeur conduisant à une division de la rationalité au sein de systèmes de valeurs associés aux métiers. Ainsi, à la rationalisation des institutions Hermann Broch répond par la dégradation des valeurs conduisant, paradoxalement, à une résurgence de l'irrationnel dans le domaine de la morale.

⁵⁶⁰ Hermann Broch, *Les Somnambules*, *op. cit.*, p. 700.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² *Ibid.*, p. 495.

1-2 – L'intrigue de *L'Homme sans qualités*

Dans la même lignée que *Les Somnambules*, *L'Homme sans qualités* de Robert Musil développe une intrigue qui peut s'apparenter à une lecture pratique du désenchantement du monde wébérien. Comme le signale le préfacier Jean-Pierre Maurel, Musil a été taxé d'intellectualisme et est connu pour la complexité de son roman⁵⁶³, ce qui, sans avoir pour autant inséré un essai au cœur de son livre, le rapproche néanmoins de Hermann Broch, pour la teneur des réflexions théoriques qui parsèment l'œuvre. Avec Robert Musil, le roman se dote d'une importante ambition cognitive qui là encore, interroge les transformations de la rationalité. Dans *L'Homme sans qualités*, c'est la personnalité même du protagoniste qui permet d'engranger un dialogue avec le désenchantement du monde de Max Weber. La question que semble adresser Ulrich au monde est la suivante, d'après André Hirt : « Comment vivre sans opposer un idéal, qui n'est plus disponible dans le Moderne, à la réalité ? », et voici sa réponse : « Peut-être en disséquant, en observant, dans le retrait d'un lieu singulier qui peut être une simple fenêtre donnant sur la rue comme c'est le cas d'Ulrich, dans la pose qui pourrait également être celle d'un domestique ou d'un " espion " »⁵⁶⁴. Or cette position implique objectivisme et rationalité et s'inscrit dans la dynamique du désenchantement du monde, dont Ulrich semble être la projection.

Après plusieurs années, passées dans différents endroits pour tenter de devenir un « grand homme », Ulrich revient à Vienne quelque peu désabusé. Tout d'abord, il s'est engagé dans l'armée parce que « le métier de soldat était un fer rouge et acéré, il fallait porter ce fer dans les plaies du monde pour le guérir »⁵⁶⁵. Mais il déchant rapidement. Il s'aperçoit que le métier des armes n'est plus propice aux grandes aventures et qu'il est soumis aux impératifs de l'administration. Cet échec donne à Ulrich l'idée de devenir ingénieur. Il pense que dans une époque positiviste, c'est le meilleur moyen de devenir un grand homme. Mais lorsqu'il découvre que « si on leur avait proposé d'appliquer à eux-mêmes, et non plus à leurs machines, la hardiesse de leurs idées, ils eussent réagi comme si on leur eût demandé de faire d'un marteau l'arme d'un meurtre »⁵⁶⁶, il démissionne. La dernière tentative concerne la

⁵⁶³ « Devant le péril, Thomas Mann écrit une " invitation à lire Musil " dans laquelle il tente de saborder, avec un enthousiasme peut-être forcé, la réputation d'intellectualisme du livre », in Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. I.

⁵⁶⁴ André Hirt, *Musil, le feu et l'extase (contribution à une vie exacte)*, Éditions Kimé, 2003, p. 18.

⁵⁶⁵ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

recherche en mathématique et va être l'occasion de l'ultime révélation dans le cheminement d'Ulrich : « Le cor du postillon de Münchhausen était plus beau qu'une voix mise en conserve à l'usine, les bottes des sept lieues plus belles qu'une automobile, le royaume de Leurin plus beau qu'un tunnel de chemin de fer, la mandragore qu'un bélinogramme, et il était plus beau de manger du cœur de sa mère pour comprendre le langage des oiseaux que de se livrer à une étude de psychologie animale sur la valeur expressive de leur chant. On a perdu en rêve ce qu'on a gagné en réalité »⁵⁶⁷. Cette dernière phrase, qui clôt l'énumération de pratiques fantastiques qui ont fini par être réalisées par la science, n'est autre qu'une paraphrase du désenchantement du monde. D'autant, qu'un peu plus loin, Musil ironise : « Les mathématiques sont la source d'une perversion de l'intelligence qui, si elle fait de l'homme le maître de la terre, fait aussi de lui l'esclave de la machine »⁵⁶⁸. Ce qui ne correspond pas à la représentation qu'en a Ulrich puisque « il était moins scientifiquement qu'humainement amoureux de la science »⁵⁶⁹ et que « dans le domaine de la science, tout se passe avec la même force, la même souveraineté que dans les contes de fées »⁵⁷⁰. Néanmoins, sans être mauvais dans ce domaine, il ne parvient toujours pas à se réaliser et retourne essayer de trouver du sens à Vienne.

Parce qu'enfin, Ulrich est L'Homme sans qualités, ou celui qui a le sens du possible. C'est un jeu sur la double signification du mot qualité qui peut à la fois désigner la valeur et l'habilité à faire quelque chose. Or Ulrich est habile à tout, mais ne parvient cependant pas à se réaliser nulle part, c'est-à-dire à trouver de but définitif à son existence. C'est encore ce que désigne son sens du possible. Il se montre en mesure d'analyser, pour chaque problème, non seulement ce qui relève du réel, mais plus encore ce qui relève du possible : « Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être " aussi bien ", et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas »⁵⁷¹. Cette habilité est à la fois une grande force dans sa quête de la valeur, en même temps qu'un handicap puisqu'il se trouve dans l'impossibilité de choisir dans la mesure où c'est une capacité critique élargie. Jacques Bouveresse, dans son *Homme probable*, le formule ainsi : « On conçoit qu'un tel homme, qui accorde toujours plus d'importance aux

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

potentialités de significations qu'aux significations actualisées et aux qualifications possibles, qu'aux qualités réelles, ait du mal à prendre au sérieux des notions comme celles d'essence, de nature ou de caractère »⁵⁷². C'est à cet endroit que se situe le désenchantement du monde pour Ulrich, dans l'incapacité où il se trouve de déterminer la valeur qui est aussi une immense puissance critique et réflexive⁵⁷³. Or ici encore, Musil est proche de Hermann Broch dans la mesure où il ramène la question du désenchantement du monde à un problème de valeur.

2 – Le roman et le réenchantement du monde

Si le roman s'est montré, chez Broch et Musil, attentif à la conception wébérienne du désenchantement du monde, au point d'en donner lecture semblable, il en a aussi pris le contre-pied. Le désenchantement du monde ne témoigne pas simplement du recul des superstitions et des croyances magiques. Il est aussi à l'origine d'une représentation du monde réduite à sa matérialité. La science ne laisse aucune place au mystère et à l'inexpliqué. La représentation scientifique du monde donne une image parfaitement maîtrisée, et entièrement soumise au contrôle de l'humain dans lequel plus rien n'est à découvrir au-delà de l'expérience⁵⁷⁴. C'est l'idée d'un monde connu où tout est prédictible et dans lequel plus rien ne peut arriver⁵⁷⁵. À l'opposé du fantasme de l'équation unique, il y a dans le roman l'idée d'un monde inépuisable, sans cesse échappant au cadre, où tout est encore à élucider et dans lequel rien ne peut se résumer à un élément unique. Le monde rayonne d'une infinie complexité. Un exemple particulièrement frappant de cette dimension du roman est *Ulysse* (1922) de James Joyce. D'autre part, Marcel Proust, dans *La Recherche*, parvient lui aussi à

⁵⁷² Jacques Bouveresse, *L'Homme probable. Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, L'Eclat, 1993, p. 96.

⁵⁷³ Cette même faculté, à l'origine d'une représentation du désenchantement du monde dans *L'Homme sans qualités*, pourrait aussi inaugurer une forme de réenchantement du monde, comme semble le montrer la troisième partie du roman inachevé de Musil. Voir paragraphe suivant (2-Le roman et le réenchantement du monde) et André Hirt, *Musil, le feu et l'extase, op. cit.* et Paul Mommaers, *Robert Musil mystique et réalité. L'énigme de L'Homme sans qualités*, Éditions du Cerf, 2006.

⁵⁷⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, op. cit.* C'est le domaine des sentiments qui est exclu, il accepte certaines expériences d'ordre mystique qui sont néanmoins circonscrites. Or trois ans plus tard, paraît *Le Manifeste du surréalisme* d'André Breton, à Paris, aux éditions du Sagittaire, qui prend le contre-pied du *Tractatus* en plaçant le rêve, et le sentiment, au cœur de sa démarche poétique.

⁵⁷⁵ Hans Hahn, Otto Neurath, Rudolf Carnap, « La conception scientifique du monde : le Cercle de Vienne » (1929), in Antonia Soulez (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, Vrin, 2010.

réenchanter le monde en faisant émerger le sens d'une situation ou d'un détail du quotidien qui fait surgir dans la mémoire tout un univers. Enfin, dans la dernière partie publiée de *L'Homme sans qualités*, Robert Musil présente ses personnages, partis à l'aventure de la mystique, découvrir des domaines de l'être situés à la frontière de la raison. Le roman fait surgir la possibilité d'un réenchantement du monde qui ne passe pas par un renouvellement des valeurs humanistes⁵⁷⁶, ni par leur ajustement à une nouvelle configuration⁵⁷⁷, mais plutôt par une attention accrue à certains détails qui révèlent la richesse infinie de l'expérience. Quels sont les ressorts de ce réenchantement, qui, au moment où les sciences triomphent, donnent à voir un monde incontrôlable ?

2-1 – Le quotidien comme enchantement infini : la réalité intarissable de James Joyce

Le grand roman *Ulysse* (1922), de James Joyce, peut apparaître comme un contrepoint au scientisme du début du siècle. En 1921, Ludwig Wittgenstein conclut son *Tractatus logico-philosophicus* par cette phrase célèbre : « Sur ce dont on ne peut parler il faut garder le silence »⁵⁷⁸. L'année suivante paraît à Paris, un ouvrage qui se distingue de celui du Viennois par son épaisseur et sa profusion verbale⁵⁷⁹, pour ne faire le récit que d'une seule journée⁵⁸⁰. Là où Wittgenstein pensait avoir épuisé le langage en circonscrivant l'étendu du dicible, James Joyce répond, en décrivant un réel infini et incontrôlable. Il termine son roman par une phrase tout aussi célèbre, mais difficile à citer, dans la mesure où le monologue intérieur de Molly Bloom couvre une centaine de pages sans ponctuation. Il ne s'achève cependant pas sur la formulation d'une interdiction péremptoire, mais à l'inverse, sur un « Oui ». À ce titre, James Joyce peut être considéré comme un réenchanteur du monde puisqu'il a contribué à

⁵⁷⁶ Christiane Roederer (dir.), *Le Réenchantement du monde*, op. cit.

⁵⁷⁷ Michel Maffesoli, *Le Réenchantement du monde*, op. cit.

⁵⁷⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit.

⁵⁷⁹ Le *Tractatus* contient une centaine de pages, et se présente sous la forme de rigoureuses propositions numérotées, se répondant dans un système fermé. À l'inverse, *Ulysse* est composé de plus de mille pages, et fait l'objet d'un découpage minimum dans sa première édition, ne fournissant aucun titre de chapitres, ni explications. La plupart des éditions postérieures sont dotées d'un schéma explicatif révélant la structure du livre.

⁵⁸⁰ « La vie quotidienne universelle de l'époque qui forme la matière de l'épopée de Joyce : Ulysse, est un jour comme tous les autres de Mr. Leopold Bloom, un jour comme tous les autres d'une existence moyenne d'avant 1914, existence dont les liens avec l'histoire universelle ne dépassent pas la lecture du journal », Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent », in *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 193.

donner à voir l'étendue des possibles du discours, avec tous les problèmes que suppose d'écrire après Joyce⁵⁸¹. En effet, on peut aussi se demander si derrière le foisonnement d'*Ulysse*, n'est pas aussi atteinte la limite de l'intelligible. Il est néanmoins parvenu, à faire de la quotidienneté, la grande aventure du début du XX^e siècle.

Pour Henri Lefebvre, c'est par ce livre que le quotidien entre dans la conscience⁵⁸². Or la sociologie avait déjà fait un pas en ce sens avec les travaux de Georg Simmel⁵⁸³. Sa démarche consiste à regarder la société à la loupe⁵⁸⁴. Il fait l'hypothèse que c'est au travers de l'observation de moindre phénomène que l'on peut déterminer les structures d'une société. James Joyce va transposer cette attitude dans le domaine littéraire en étudiant dans le détail, les actions d'un personnage tout à fait banal, M. Leopold Bloom, pendant la journée tout aussi banale du 16 juin 1904⁵⁸⁵. L'auteur fait l'hypothèse que le prosaïsme contient aussi l'universalité d'une culture, en construisant chaque chapitre sur le modèle de *L'Odyssee* d'Homère. Certains commentateurs ont ainsi insisté sur le symbolisme d'*Ulysse*⁵⁸⁶. Mais comme le remarque Pierre Macherey, cette thématique contient une dimension paradoxale. Le quotidien, par sa mise en scène romanesque, souffre d'un déchirement entre grandeur et misère. Le titre de la présentation de Macherey est révélateur de cette tension : « Mythologisation du quotidien ou quotidiennisation du mythe ? »⁵⁸⁷. Il reste qu'au travers de cette mise en tension du mythe et du quotidien, James Joyce parvient à en faire un objet de fascination, et par-là, un enchantement grâce à différents procédés.

Richard Ellmann, dans son immense travail biographique, définit le projet littéraire de Joyce dans l'articulation entre banalité et héroïsme. Il cite à ce titre une lettre de James Joyce

⁵⁸¹ Cette question est abordée en postface à la nouvelle traduction qui est utilisée ici : James Joyce, *Ulysses* (1922), trad. Jacques Aubert (dir.), Gallimard, 2004.

⁵⁸² Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, 1968.

⁵⁸³ Il explicite sa démarche dans sa thèse d'habilitation : Georg Simmel, *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation* (1908), trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, PUF, 1999.

⁵⁸⁴ Patrick Watier, *Georg Simmel sociologue*, Circé, 2003.

⁵⁸⁵ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent », in *Création littéraire et connaissance*, op. cit. C'est tout de même le jour où Joyce rencontre celle qui deviendra son épouse, Nora Barnacle. De plus, cette journée est devenue un événement en Irlande, chaque année, à cette date, une procession fait le tour des lieux de Dublin traversés par Bloom en lisant les passages d'*Ulysse* correspondants.

⁵⁸⁶ C'est la lecture qu'en fait notamment Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Seuil, 1965. Vladimir Nabokov minimise au contraire cet aspect et considère qu'il faut prendre le roman au premier degré pour considérer le destin de Leopold Bloom en tant que thème central du livre : Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce* (1983), trad. Héléne Pasquier, Stock, 1999.

⁵⁸⁷ Pierre Macherey, « Mythologisation du quotidien ou quotidiennisation du mythe. *Ulysse* de James Joyce », *Groupe d'étude « La Philosophie au sens large »*, séance du 18/05/2005. Texte disponible sur : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/165/files/2017/09/18-05-2005.pdf>, consulté le 18/02/2021.

adressée à son frère, Stanislaus : « Ne penses-tu pas qu'il y a une certaine ressemblance entre le mystère et la Messe et ce que j'essaie de faire ? Je veux dire que j'essaie de donner aux gens une sorte de plaisir intellectuel ou de joie spirituelle en convertissant le pain de la vie quotidienne en quelque chose qui a par lui-même une vie artistique permanente... pour leur élévation morale, mentale et spirituelle »⁵⁸⁸. Or à cette volonté de représenter le quotidien, s'ajoute peut-être l'intention de radicaliser le projet flaubertien d'écrire un livre sur rien⁵⁸⁹. Franck Budgen cite Flaubert comme l'un des auteurs préférés de Joyce⁵⁹⁰. Il le réalise en utilisant la temporalité propre de ses personnages (Stephen Dedalus, Molly et Leopold Bloom) pour raconter l'histoire à leur échelle, en se détachant de la hiérarchisation des faits qui a cours dans le roman du XIX^e siècle⁵⁹¹. De ce fait, il n'y a pas d'intrigue à proprement parler puisque chaque événement est placé sur le même pied d'égalité⁵⁹². Cette dimension de l'œuvre est encore renforcée par sa prétention à l'exhaustivité et l'attention portée aux détails par James Joyce. Richard Ellmann note qu'*Ulysse* est un livre dans lequel l'un des personnages principaux, ici Stephen Dedalus, est sale. Il ne se lave qu'une fois par mois comme le fait remarquer son collègue Malachie Mulligan et il a des poux⁵⁹³. D'autre part, Joyce n'épargne à son lecteur aucune des activités journalières de Leopold Bloom. Ce dernier est présenté de la façon suivante : « Monsieur Leopold Bloom se régalaient des entrailles des

⁵⁸⁸ Cité par Richard Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, p. 179. Dans la lettre évoquée par Ellmann, James Joyce fait référence à la rédaction de son recueil *Les Gens de Dublin* (1914). C'est aussi ce qui forme le début de la réflexion de James Joyce concernant l'épiphanie. Ellmann introduit sa citation de la façon suivante : « Le mot Epiclete — erreur pour le latin épiclese ou le grec epicleseis, — se référerait à une invocation encore usitée dans la messe de l'Église d'Orient, mais disparue du rituel romain, où le Saint Esprit est supplié de transformer l'hostie en chair et sang du Christ », *ibid.*

⁵⁸⁹ Dans une lettre adressée à Louise Colet, datée du 16 janvier 1852, Gustave Flaubert confiait son ambition d'écrire un livre sur rien : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut ».

⁵⁹⁰ Franck Budgen, *James Joyce et la création d'Ulysse* (1972), Denoël, 1975. Pour une analyse comparée : Lorie-Anne Duech, « Joyce/Flaubert : le rythme de la folie », in Yvan Leclerc et Nicole Terrien (dir.), *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004. Claude Jacquet et André Topia, *Scribble 2, Joyce/ Flaubert*, Minard, 1990.

⁵⁹¹ Les tentatives de rupture avec le modèle narratif classique ont existé dans le roman avant Joyce. On pense notamment à Laurence Sterne et Denis Diderot. Ces derniers fonctionnent cependant différemment par des procédés qui accélèrent ou reculent le dénouement par des interpellations directes du lecteur, ou l'introduction de digressions. *Tristram Shandy* (1759) autant que *Jacques le fataliste* (1796), possèdent toujours des intrigues clairement identifiées. Margaux Elizabeth Whiskin, *Narrative Structure and Philosophical Debates in Tristram Shandy and Jacques le fataliste*, Modern humanities research association, 2014.

⁵⁹² En ce sens, James Joyce parvient à s'extraire de la structure du schéma narratif mis en lumière par le structuraliste Algirdas Julien Greimas qui implique une hiérarchisation des faits, et des choix narratifs qui mettent en valeur un ordre de l'action : Algirdas Julien Greimas, *Du sens : essais sémiotiques*, Seuil, 1979.

⁵⁹³ Le pou fait une apparition littéraire, dans une perspective provocante dans Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869 puis 1874).

animaux et des volatiles »⁵⁹⁴, avant de décrire son petit-déjeuner à base de rognons. Il est encore présenté en train de déféquer à la fin du premier chapitre dans lequel il apparaît⁵⁹⁵, ou se masturbant dans le chapitre 13⁵⁹⁶. Mais ce prosaïsme est le plus souvent mêlé à une certaine gravité, ou du moins à des préoccupations qui contrastent avec la situation. Ainsi, Leopold Bloom est à la fois attentif à ne pas salir son pantalon, tout en se remémorant sa jeunesse avec sa femme dans un texte parsemé d'allusions poétiques. Le haut et le bas s'entremêlent⁵⁹⁷ donnant à la trivialité de l'instant une signification qui le dépasse.

Une autre modalité joycienne de réenchancement du monde est sa manipulation de ce que Nabokov appelle le « langage incomplet »⁵⁹⁸, que l'on retrouve, à différentes échelles, dans l'ensemble d'*Ulysse*. En effet, James Joyce est connu pour avoir systématisé la pratique du courant de conscience, aussi appelé monologue intérieur⁵⁹⁹. Cette technique, qui est une des découvertes majeures de la modernité romanesque⁶⁰⁰, a une origine discutée⁶⁰¹. Le poète Valéry Larbaud, proche de Joyce et qui a participé à la traduction française d'*Ulysse*, mentionne dans sa préface à l'édition de 1929⁶⁰², une nouvelle d'Edouard Dujardin parue dans *La Revue indépendante* en 1887, comme principale source d'inspiration de l'auteur⁶⁰³. Cette technique stylistique s'inscrit dans une forme de réenchancement du monde dans la

⁵⁹⁴ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁹⁵ « D'un coup de pied, il ouvrit la porte branlante des chiottes », et un peu plus loin : « Accroupi sur le siège percé il déplia son journal en tournant les pages sur ses genoux dénudés », *ibid.*, p. 101.

⁵⁹⁶ Daniel Ferrer, Claude Jacquet et André Topia (dir.), *Ulysse à l'article : Joyce aux marges du roman*, Éditions du Lérot, 1992. L'article d'André Topias évoque l'inspiration rabelaisienne dans *Ulysse* tout en marquant la différence liée au réalisme et au psychologisme utilisés par Joyce dans ses descriptions qui marquent une nette différence avec l'auteur français.

⁵⁹⁷ Mikhail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), trad. Andrée Robel, Gallimard, 1990. Il y a une dimension carnavalesque au sens que lui donne Bakhtine d'*Ulysse*.

⁵⁹⁸ Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce*, *op. cit.*

⁵⁹⁹ L'exemple le plus marquant concerne le dernier chapitre consacré au monologue intérieur de Molly Bloom qui s'étend sur une centaine de pages sans ponctuation.

⁶⁰⁰ Elle est utilisée par de nombreux auteurs qui partagent une conception moderne de l'esthétique romanesque, rompant avec les œuvres du XIX^e siècle. On peut citer à ce titre son utilisation par Dorothy Richardson avec *Pilgrimage* (1915), puis par Virginia Woolf dans *La Promenade au phare* (1927), ou encore William Faulkner dans *Le Bruit et la fureur* (1929) pour ne citer que les cas les plus emblématiques.

⁶⁰¹ Philippe Chardin (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Séguier, 2004. Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California press, 1955.

⁶⁰² James Joyce, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, assisté par Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud, avec la collaboration de l'auteur, La Maison des amis du livre, 1929.

⁶⁰³ L'auteur a d'ailleurs profité de cette mise en lumière pour produire l'une des premières études sur ce style : Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Albert Messein, 1931.

mesure où elle donne à voir un domaine inexploré de l'existence humaine. Elle offre à la vue la conscience de l'être humain en action⁶⁰⁴. Ceci permet de montrer très concrètement l'étendue de ce qu'il reste à découvrir dans une observation de la quotidienneté. Joyce fait, le travail inverse de l'écrivain habituel. Au lieu de traduire une intuition dans une idée claire, il essaye de retranscrire le mouvement libre de la pensée, précédant sa rationalisation. Il vise à rendre compte au lecteur de l'extraordinaire prolixité de l'esprit humain dans son errance ordinaire. Pour en donner un exemple, dans le chapitre 3, Stephen vient de quitter l'école dans laquelle il travaille et se balade sur la plage en pensant à des choses diverses : « La charogne boursouflée d'un chien semblait s'abandonner sur le goémon. Devant lui le plat-bord d'un bateau enfoncé dans le sable. *Un coche ensablé*, ainsi Louis Veillot qualifiait-il la prose de Gautier. Ce sable pesant est un langage que vents et marées ont déposé ici. Et çà, les tumuli de bâtisseurs disparus, dédale de galeries pour rats fouines. Cache de l'or ici. Essaie. Tu en as. Du sable et des pierres. Lourds du passé. Joujoux de Messire Balour. Fais gaffe à pas prendre un coup derrière l'oreille. Je suis ce putain de géant, qui traîne tous ces sacrés putains de rochers, des os pour passer les chaussettes au sec. Fihfofoum. Ze zens le zang d'un Irlandaiz »⁶⁰⁵. Joyce rend ainsi compte, par des procédés littéraires⁶⁰⁶, de tout ce qui se passe dans la tête de Stephen. Le passage sélectionné a la particularité de présenter un basculement du Joyce lucide au « langage incomplet »⁶⁰⁷. Il met en évidence quelques-uns des problèmes auxquels le lecteur est confronté dans sa lecture. D'abord, il est souvent difficile, comme ici, de savoir qui parle. Est-ce le narrateur, Stephen ou un observateur sur la plage, et à quel moment un changement se produit-il ? Ensuite se pose le problème des références complexes et nombreuses. Si le lecteur français peut facilement deviner qui est Gautier, le nom du polémiste catholique Louis Veillot est bien moins célèbre. Enfin, la logique de la libre association d'idées qui produit le glissement de la critique littéraire, à la physionomie de la plage jusqu'à la rêverie sur le passé. Le mécanisme de la pensée devient ainsi, une expérience accessible au lecteur.

La dernière modalité de réenchantement du monde dans l'*Ulysse* de James Joyce, est sa dimension symbolique. Un premier élément de réflexion est la date de rédaction d'*Ulysse*,

⁶⁰⁴ Jean-Louis Chrétien, *La Conscience au grand jour*, Éditions de Minuit, 2009.

⁶⁰⁵ James Joyce, *Ulysses* (1922), trad. dir. Jacques Aubert, Gallimard, 2004, p. 69.

⁶⁰⁶ L'idée de procédé littéraire est ici importante, parce que la stylisation opérée par Joyce oblige à des basculements, de la pensée de Stephen, aux réflexions du narrateur qui ne sont pas toujours clairement identifiées, mais contribuent néanmoins à construire le courant de conscience dans sa dimension esthétique.

⁶⁰⁷ Selon le découpage de Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce, op. cit.*

entre 1914 et 1922, c'est-à-dire en plein conflit mondial. James Joyce passe l'essentiel de la guerre à Zurich⁶⁰⁸. Or ce qui est remarquable, c'est l'absence de références à ce sujet dans une œuvre à l'ambition encyclopédique⁶⁰⁹. Ainsi la tragédie contemporaine, l'évènement majeur des premières années du siècle, est évacuée d'une œuvre, concentrée sur la banalité du quotidien. C'est peut-être un premier indice de l'aspect symbolique de l'œuvre de Joyce, qui tente de redonner toute sa primauté et sa singularité à l'individu, à l'antithèse de la guerre des tranchées qui apparaît comme une négation de l'individualité, annihilée par les impératifs institutionnels. Dans *Ulysse*, la petite histoire prend le pas sur la grande, dans une véritable ode à la légèreté⁶¹⁰. Néanmoins, l'histoire n'est pas absente, d'*Ulysse*, plus encore, Joyce semble avoir voulu faire résonner l'écho de la culture universelle dans les pérégrinations de son Monsieur Tout-le-monde. Plusieurs éléments permettent d'en témoigner. Le premier, c'est bien sûr la structure d'*Ulysse* qui est construit en miroir de *L'Odyssée* d'Homère. C'était l'intention première de James Joyce dans la composition de son œuvre⁶¹¹. On le voit encore dans le schéma fourni par l'auteur lui-même à son ami Carlo Linati qui se plaignait de la difficulté à lire le livre. C'est une table de correspondance qui relie chaque chapitre à un épisode de *L'Odyssée*, mais aussi à un horaire de la journée, à une couleur, à un organe, un style narratif, un art et une signification générale⁶¹². Cette hypothèse symbolique est encore renforcée par l'étude d'Umberto Eco qui après Hermann Broch⁶¹³, voit dans l'*Ulysse* une véritable cosmogonie : « Joyce pense donc à une œuvre totale, à une œuvre-cosmos, dont le point de référence n'est pas la subjectivité du poète isolé dans sa tour d'ivoire, mais la communauté humaine, l'histoire et la culture »⁶¹⁴. Il évoque pour appuyer son propos, la

⁶⁰⁸ Sur ce moment de sa vie, voir notamment, Franck Budgen, *James Joyce et la création d'Ulysse*, op. cit.

⁶⁰⁹ A l'inverse des œuvres de Hermann Broch et Robert Musil notamment, qui ont la guerre comme toile de fond.

⁶¹⁰ Ceci se révèle dans une anecdote apocryphe, racontée par Tom Stoppard dans sa pièce *Travesties* (1974). À un journaliste qui lui demande ironiquement ce qu'il a fait pendant la guerre, James Joyce répond : « J'ai écrit *Ulysse*. Et vous, qu'avez-vous fait ? ».

⁶¹¹ Franck Budgen, *James Joyce et la création d'Ulysse*, op. cit. C'est la façon dont Joyce a présenté son projet à Budgen dès leur première rencontre à Zurich.

⁶¹² Une version a été publiée dans Stuart Gilbert, *James Joyce's « Ulysses », a Study*, Faber and Faber, 1930. Elle devait permettre de l'aider à traduire le livre.

⁶¹³ Hermann Broch, « Joyce et le temps présent », in *Littérature et connaissance*, op. cit. Il évoque très clairement l'idée de cosmogonie pour qualifier l'œuvre de Joyce et de certains de ses contemporains dans une conception élargie du roman.

⁶¹⁴ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 216.

passion de Joyce pour les auteurs de la Renaissance et du Moyen âge⁶¹⁵. C'est la mystique chrétienne et les écrits scolastiques qui auraient inspiré la structure d'*Ulysse*⁶¹⁶, ainsi que sa lecture de Giambattista Vico⁶¹⁷. Sans entrer dans les détails de cette construction, ni trancher sur son intentionnalité (que réfute Vladimir Nabokov⁶¹⁸), l'abondance des références culturelles, et leur articulation à la dimension de la quotidienneté, contribuent à une forme de réenchantement du monde en transfigurant la banalité, ou, pour réemployer la métaphore christique de James Joyce décrivant son travail à son frère un peu plus haut, transsubstantier le pain quotidien de la vie, en part de l'universelle condition humaine pour l'élévation spirituelle⁶¹⁹.

2-2 – La puissance d'évocation de Marcel Proust et le réenchantement du monde

La dimension du réenchantement est aussi présente dans l'œuvre de Marcel Proust. Tout d'abord, au cœur même du projet proustien, il y a la possibilité d'un réenchantement du monde par la résurrection du passé. C'est dans la morne perspective de se coucher de bonne heure, et l'insomnie qui s'ensuit, que surgit soudain le passé : « Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre »⁶²⁰. Et c'est dans cette rupture que se produit la transposition : « J'étais à la campagne chez mon grand-

⁶¹⁵ Voir aussi : James Joyce, *Essais critiques* (1959), trad. Elizabeth Janvier, Gallimard, 1966. Dans ces écrits de jeunesse on retrouve l'intérêt précoce de Joyce pour les œuvres de cette période, encore appuyé par son éducation chez les jésuites qui l'a beaucoup marqué.

⁶¹⁶ Gian Balsamo, *Rituals of literature : Joyce, Dante, Aquinas and the Tradition of Christian Epics*, Bucknell University press, 2004.

⁶¹⁷ Donald Philipp Veren (dir.), *Vico and Joyce*, State university of New York press, 1987. Joseph Mali, *The Legacy of Vico in Modern Cultural History : from Jules Michelet to Isaiah Berlin*, Cambridge University press, 2012.

⁶¹⁸ Il s'agit pour lui de « cultiver un bien inutile hermétisme », Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce, op. cit.*, p. 187. Pour lui l'œuvre se résume à trois thèmes centraux : le passé sans espoir, le ridicule et le tragique du présent et le pathétique du futur. En revanche, s'il prétend qu'une lecture hermétique est inutile, il va aussi dans le sens d'une certaine universalité du propos joycien.

⁶¹⁹ La dimension religieuse du réenchantement (dans la lignée de l'analyse wébérienne), ainsi que la référence à la messe ne sont pas anodines. Le religieux, y compris du point de vue de son refus par Joyce a une importance primordiale dans son œuvre. *Ulysse* commence d'ailleurs comme une messe traditionnelle par l'*Introibo ad alter Dei*, dont se moque Buck Mulligan. Voir Ricahrd Ellmann, *James Joyce, op. cit.*

⁶²⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), Librairie générale française, 1992, p. 47.

père, mort depuis bien des années ; et mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier, me rappelaient la flamme de la veilleuse de verre de Bohême, en forme d'urne »⁶²¹. Or cette volonté de faire renaître le passé, pour réenchanter le présent par l'écriture⁶²², aurait aussi une origine biographique puisque c'est à la mort de ses parents que Proust, inconsolable, commence la rédaction de *La Recherche*⁶²³.

Ce processus par lequel Marcel Proust parvient à partager avec le lecteur, non seulement le passé, mais plus encore l'expérience d'un surgissement du sens dans la mémoire, fait intervenir la thématique de l'épiphanie. En effet, l'ambition de l'auteur n'est pas uniquement descriptive, il tente de reproduire dans l'esprit de son public, la même révélation qui a eu cours chez lui. Cette dynamique a été décrite par Hugues Azerard, dans son ouvrage *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner*⁶²⁴. C'est une nouvelle relation avec le lecteur qui n'est plus seulement spectateur extérieur, mais intégré au travail de l'œuvre dont il partage les sensations de révélation d'instant de signification. En mangeant une madeleine, en contemplant des haies d'aubépines ou des clochers d'églises, Marcel Proust fait ressurgir tout un univers de sens qui contribue à réenchanter le monde. Pour parvenir à ce résultat, il procède par l'utilisation de formes hybrides de métaphores.

Le romancier Vladimir Nabokov a tenté dans un de ses cours d'identifier la puissance d'évocation de Marcel Proust. Dans son analyse du style proustien, deux éléments ont particulièrement retenu notre attention, son utilisation des images métaphoriques et l'entrelacs des conversations et des descriptions au sein de phrases étirées. Tout d'abord, pour ce qui est de la métaphore, elle n'est jamais simple chez Proust : « Pour Proust, explique Nabokov, le terme " métaphore " est souvent pris au sens large, comme synonyme de " formes hybride " »⁶²⁵. C'est-à-dire que Proust ne se contente pas de faire une métaphore mais de les emboîter et de les mélanger à des comparaisons, dans des superpositions complexes. À titre d'exemple il cite le passage suivant, situé au début de *Du côté de chez Swann* (1913) :

⁶²¹ *Ibid.*, p. 49.

⁶²² C'est aussi le mobile qui fait jour dans *Le Temps retrouvé* (1927), dernier volume dans lequel le narrateur découvre sa vocation d'écrivain, le livre à écrire à travers duquel il prévoit de faire revivre ce monde.

⁶²³ C'est notamment l'hypothèse émise par Jean-Marc Morio, *Marcel Proust. Métaphysique et esthétique dans À la recherche du temps perdu*, Éditions du Petit Véhicule, 1999.

⁶²⁴ Hugues Azerard, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Peter Lang, 2002.

⁶²⁵ Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce* (1980), trad. Hélène Pasquier, Librairie Arthème Fayard, 1983, p. 55.

« J'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour »⁶²⁶. On voit bien ici comment se superposent métaphore et comparaison, jusqu'à construire une véritable image, forte et évocatrice. À ceci s'ajoute la profonde érudition de Proust qui enjolive encore ces constructions en renforçant leur puissance⁶²⁷. Or ce procédé par association d'idées, crée des images poétisées qui participent du réenchancement du monde faisant apparaître des liens mystérieux entre les différents termes des métaphores. Ceci est appuyé par l'entrelacs des descriptions et des dialogues dans de longues phrases qui mélangent contemplations et réflexions.

2-3 – Mystique et exaltation comme modalité de réenchancement du monde dans *L'Homme sans qualités*

Dans la troisième partie de *L'Homme sans qualités*, intitulée « Vers le règne millénaire ou les criminels », à la suite du décès de son père, Ulrich retourne à Brünn⁶²⁸ auprès de sa sœur Agathe. Ensemble ils vont mener des expériences d'ordre mystique, mais toujours avec la même exigence d'exactitude caractéristique du personnage d'Ulrich. Or dans la quête du sens, ce rapprochement de la mystique pourrait s'interpréter aussi comme une manière de renouer avec la dimension de l'enchantement. C'est la lecture que fait André Hirt à travers la notion d'extase⁶²⁹. Elle transparait d'abord dans l'aptitude d'Ulrich à percevoir l'ensemble des possibles plutôt que ce qui est. Cette ouverture des possibles peut être analysée comme une modalité de réenchancement du monde, bien qu'elle semble plutôt être à l'origine du mal-être d'Ulrich. L'extase est encore présente dans la recherche de « l'autre état ». C'est la quête d'un domaine de l'être inaccessible à la raison dans la troisième partie du livre.

⁶²⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 46.

⁶²⁷ A ce titre, Nabokov cite Derrick Leo : « L'œuvre entière déploie un trésor de comparaisons, puisées avec la même facilité et la même pertinence dans la biologie, la physique, la botanique, la médecine ou les mathématiques, et qui ne cessent jamais d'étonner et d'enchanter », Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce*, *op. cit.*, p. 70.

⁶²⁸ Aujourd'hui Brno en Moravie, au sud-est de la République tchèque.

⁶²⁹ André Hirt, *Musil, le feu et l'extase*, *op. cit.*

La mystique, dans la perspective de *L'Homme sans qualités*, doit permettre de se saisir d'un domaine du réel qui échappe à la raison. Or cette thématique culmine dans le passage du « jardin enchanté ». C'est ici qu'Ulrich et Agathe explorent cet univers indépendant, qui est celui de la métaphore⁶³⁰. Il est caractérisé par le « rêve » et le fait de « flotter »⁶³¹. L'enchantement apparaît très explicitement dans le bonheur partagé et la joie de la découverte de ce nouveau monde de possible⁶³². Il est cependant menacé par l'ombre de l'inceste⁶³³ qui plane au-dessus de la relation ambiguë qu'entretiennent Ulrich et sa sœur Agathe. Ce n'est pas sans rappeler l'analyse qu'offre Irving Wohlfarth des travaux de Adorno et Horkheimer⁶³⁴. Selon lui, ces derniers perçoivent l'art comme une plongée dans les racines mythiques de la raison, cependant rendues inopérantes par une série de refoulements⁶³⁵. C'est comme si, à cet endroit, Musil avait la même intuition, à savoir la nécessité, pour ne pas perdre la raison, de la réenchanter au prisme de la mystique⁶³⁶. Mais ce geste n'est pas sans risque, puisqu'il implique de sacrifier au tabou de l'inceste. Il se propose pourtant d'explorer ce domaine avec la même rigueur qu'il l'a fait dans la première partie pour la raison. Mais en dépit de ces précautions, l'entreprise est risquée. C'est d'ailleurs peut-être ce tabou, non pas celui de l'inceste cette fois, mais celui de l'exploration de domaine de la connaissance ne relevant plus directement des critères du rationnel qui a rendu impossible l'achèvement de l'œuvre par Musil. Or cette impasse pourrait être contournée par une voie qui est suggérée par l'auteur à plusieurs reprises, celle de l'utopie⁶³⁷. La conception musilienne de l'utopie est très différente de la représentation classique de Thomas More. Voici comment il la définit : « L'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraînerait dans ce phénomène complexe que nous

⁶³⁰ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, 1975. La métaphore va au-delà de la figure de style pour Robert Musil, est davantage une modalité de redéfinition du réel selon des critères différents de ceux de la raison, évoquant ainsi le sens que lui donne Ricœur dans l'ouvrage cité.

⁶³¹ Je me réfère ici aux analyses de Paul Mommaers, *Robert Musil. Mystique et réalité*, op. cit.

⁶³² Genese Grill, *The World as a Metaphor In Robert Musil's « The Man without Qualities », Possibility as Reality*, Camden House, 2012.

⁶³³ Paul Mommaers, « Les Ombres du jardin enchanté », in *Robert Musil. Mystique et réalité*, op. cit.

⁶³⁴ Irving Wohlfarth, « Entendre l'inouï. La Dialectique de la raison et ses sirènes », art. cit.

⁶³⁵ Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, op. cit.

⁶³⁶ Néanmoins, dans *L'Homme sans qualités*, la mystique représente tout un pôle du réel, qui englobe des formes de connaissances accessibles via la métaphore, dont l'art fait partie. Voir aussi Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit.

⁶³⁷ Stijn De Cauwer, *A Diagnosis of Modern Life, Robert Musil's « Der Mann John Eigenschaften » as a Critical-Utopian Project*, Peter Lang, 2014.

appelons la vie »⁶³⁸. L'utopie est un possible et c'est dans cette dimension de possibilité que réside son pouvoir d'enchantement. Or le risque que comportent les expériences d'Ulrich et d'Agathe, trouve une issue possible dans l'utopie, et plus précisément l'utopie de l'essayisme⁶³⁹ supposée offrir la possibilité de penser l'ensemble du monde, sans évacuer les contradictions. Or on peut se demander, si cette utopie essayiste, ne trouve pas une forme de réalisation au sein même du roman. En ce cas, ce n'est pas dans la dernière partie que culmine l'ouvrage au travers de la relation entre Agathe et Ulrich, mais au sein même de l'écriture qui, à la manière, de *La Recherche*, constitue la véritable issue des questions posées par le livre⁶⁴⁰. Ainsi, c'est dans l'écriture romanesque même qu'Ulrich aurait pu trouver le sens en lui conservant sa dimension problématique.

Ceci amène à méditer une dernière possibilité, celle de l'enchantement, non pas comme libération d'une rationalité qui assèche le monde, mais plutôt comme un retour de l'irrationnel et des dangers qui l'accompagnent.

3 – De l'enchantement comme plongée dans l'irrationnel

Dans chacun des romans présentés, apparaît la question du désenchantement du monde, et dans une certaine mesure, celle d'un réenchantement possible, ou nécessaire, pour y faire face. Néanmoins, la possibilité de l'enchantement est toujours donnée comme une perspective équivoque. En effet, la dimension de l'enchantement a partie liée avec l'irrationnel, et comme le notait déjà Freud dans *Malaise dans la culture*, les séjours dans ces territoires refoulés ne sont pas sans dangers, et le chant des sirènes ne peut être entendu impunément. De la même manière, les romanciers sont attentifs à cet aspect et décrivent aussi les limites d'un réenchantement du monde, et le danger qu'il fait peser sur les sociétés.

⁶³⁸ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 311.

⁶³⁹ *Ibid.* pp. 312-325.

⁶⁴⁰ Pour une approche comparative : Gene M. Moore, *Proust and Musil. The Novel as a research Instrument*, Garland Publishing, 1985.

3-1 – De l'absurdité à l'enchantement : l'exemple de la Cacanïe

Le risque est cependant parfois payant comme le montre l'exemple de la Cacanïe, le pays imaginaire inventé par Musil pour décrire l'Europe centrale à la veille de la Première Guerre mondiale. C'est avec enchantement, et une nostalgie certaine, que Musil décrit, sur le mode de la parodie des récits de voyage⁶⁴¹, une région protégée par l'irrationalité qui l'anime. À l'opposé des métropoles modernes, supposées rationalisées à l'extrême et régies par le principe de l'efficacité, « une espèce de ville hyper-américaine, où tout marche et s'arrête au chronomètre »⁶⁴², la Cacanïe est un pays caractérisé par les lourdeurs administratives et un certain archaïsme. Mais ce sont justement les lenteurs et les dysfonctionnements qui offrent des espaces de liberté aux habitants : « Ces dissensions étaient si violentes que la machine de l'Etat s'enrayait plusieurs fois par année à cause d'elles ; mais dans ces intervalles et ces repos de l'Etat, chacun s'en tirait à merveille, et l'on faisait comme si de rien n'était »⁶⁴³. C'est le lieu de l'équilibre, où l'excès n'existe pas. Parce que, enfin, « c'était un Etat qui ne subsistait plus que par la force de l'habitude, on y jouissait d'une forme purement négative de liberté, dans la conscience continuelle des raisons insuffisantes de sa propre existence et baigné par la grande vision de ce qui ne s'est point passé, ou point irrévocablement du moins »⁶⁴⁴. Mais renouant avec le vocabulaire de l'enchantement, Musil évoque un contexte favorable au « génie ». Cet espace irrationnel, dans lequel le pouvoir est paralysé par une administration bureaucratisée trop complexe apparaît favorable au développement de l'individu.

À l'inverse de Georg Simmel⁶⁴⁵, qui voyait dans la ville moderne, un lieu favorable au développement de l'esprit, Robert Musil critique au contraire l'aliénation qu'elle produit. À l'inverse, Musil semble insinuer qu'une certaine dose d'irrationalité dans l'organisation sociale est propice au développement de l'esprit dans la mesure où elle offre plus de liberté. Dans ce cadre, l'émergence de l'irrationnel a un aspect positif puisqu'elle a pour corollaire le développement du génie, mais ce n'est pas toujours le cas, comme le montrent certains

⁶⁴¹ Mais aussi des récits utopiques classiques. En effet, ce chapitre n'est pas sans rappeler *L'Utopie* (1516) de Thomas More.

⁶⁴² Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., p. 38.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 42

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁴⁵ Georg Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly, Payot, 2013.

personnages de *L'Homme sans qualités*, prêts à céder à l'enchantement, tout en sacrifiant l'esprit.

3-2 – L'enchantement de l'élite viennoise dans *L'Homme sans qualités*

Au désenchantement d'Ulrich, répond l'enchantement des élites viennoises dans *L'Homme sans qualités*. Robert Musil présente à son lecteur une galerie de personnages envoûtés par diverses idéologies que le héros Ulrich va tenter de déconstruire. Tout au long de la première et de la deuxième partie du livre, Ulrich, chargé de trouver une grande idée pour fêter le jubilé de l'empereur au sein de l'Action parallèle, va confronter la faculté critique de son sens du possible à toutes les rencontres qu'il fait. Or ce dont le lecteur s'aperçoit, c'est qu'au vu des facultés exceptionnelles d'Ulrich, tout son entourage apparaît comme possédé par des idées fausses, qui ne se maintiennent dans leur esprit que par une solide obstination, une certaine crainte du vide ou du non-sens⁶⁴⁶.

En premier lieu, cette idée d'un envoûtement des élites qui les plonge dans l'irrationnel est très prégnant dans l'œuvre de Musil au niveau de sa réflexion sur la musique⁶⁴⁷. Cette dernière est incarnée par la figure de Walter, ami d'enfance d'Ulrich et excellent pianiste. Lors de la première apparition de Walter, il est à son piano, et le narrateur donne tout de suite l'opinion d'Ulrich : « Ulrich n'avait jamais pu souffrir ce piano aux dents grinçantes, toujours ouvert, cette idole basse sur pattes, à large gueule, croisée de bouledogue et de basset, qui avait rangé sous sa loi la vie de ses amis »⁶⁴⁸. Mais pourquoi cette haine ? Musil précise plus loin : « Le piano était capable de faire trembler la maison ; c'était un de ces mégaphones à travers lesquels l'âme lance ses cris dans le Tout comme un cerf en chaleur auquel rien ne répond que l'appel identique et concurrent de mille autres âmes débouchant solitaire dans le Tout »⁶⁴⁹. La musique agit comme un charme qui masque la réalité à Walter⁶⁵⁰

⁶⁴⁶ Je renvoie aussi à Robert Musil, *De la bêtise* (1937), trad. Philippe Jaccottet, éditions Allia, 2000.

⁶⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* (1888), trad. Lionel Duvoy, Allia, 2007. Nietzsche accuse la musique wagnérienne de nihilisme, c'est une critique semblable qu'adresse Musil à la musique.

⁶⁴⁸ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 60-61.

⁶⁵⁰ Thomas Mann a une réflexion semblable dans *La Montagne magique* (1924). Le personnage de Settembrini estime que la musique est suspecte sur le plan politique. Il critique le même charme de la musique qui est en mesure d'emporter tout avec elle jusqu'à rendre certaine parcelle de l'être invisible.

et le condamne au kitsch⁶⁵¹, tout en imposant son bruyant lyrisme à son entourage, en le dotant d'une force illusoire. La musique est présentée comme une caisse de résonance de l'ego, ou du Moi tout puissant, persuadé de la supériorité de sa vérité individuel (subjectivité), et cependant aveugle à la diversité des interprétations dans un monde aux valeurs éclatées. À travers Walter (mais aussi Clarisse, dans une moindre mesure), Musil met en lumière une conséquence de la remise en cause des valeurs traditionnelles, qui se traduit ici par une exaltation de la subjectivité, en tant qu'unique voie vers la vérité⁶⁵².

Enfin cette faculté d'enchantement des élites viennoises s'incarne dans la figure de Meingast, l'escroc qui guide Walter et son épouse Clarisse : « Dans son commerce, on a le sentiment d'avoir un destin ; on se sent personnel, on se sent plein et comme illuminé » explique Clarisse⁶⁵³. Cette dernière incarnation, jusqu'à sombrer dans la folie, ce désir désespéré de signification, face à une société soumise au désenchantement. Elle finit par imaginer que tout a un sens particulier pour elle⁶⁵⁴. Si Clarisse représente un cas limite, à cause de sa folie présumée, elle n'est pourtant pas isolée dans cette tendance à l'enchantement. Diotime, la cousine idéaliste d'Ulrich, a le même défaut, qui la pousse vers l'industriel Arnheim. Or ce que montre Musil, c'est une certaine symétrie entre l'utopie de l'exactitude d'Ulrich, et la confusion de presque tous les autres que finalement très peu sépare.

Cette situation de symétrie opposée culmine à la fin du premier tome de *L'Homme sans qualités*, dans le chapitre 119 qui s'intitule « Contre-mine et séduction »⁶⁵⁵. Gerda, la fille d'un ami d'Ulrich, le rejoint pour lui annoncer une nouvelle importante. Ils sont seuls chez lui. Ils s'embrassent, se déshabillent mais l'un comme l'autre n'y croient pas. Voici ce que Musil écrit à propos d'Ulrich : « Ce qu'il faisait lui apparaissait totalement dépourvu de sens ; il aurait aimé s'enfuir de ce lit et dut mettre pour s'en défendre toutes les pensées qui convenaient dans une telle situation »⁶⁵⁶. Gerda, juste après, est saisie d'une crise, mais elle

⁶⁵¹ « Cet enchantement qui nourrit les fêtes ainsi que les massacres et transforme les individus en troupeau extasié », in Milan Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, 2005, p.67. Or dans la lignée de cette réflexion, Walter se retrouve lui aussi, à la fin du premier tome, mêlé à un « troupeau extasié ».

⁶⁵² Ce que Kant a déjà mis en lumière dans *La Faculté de juger* (1790), et à sa suite Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, à savoir la nécessité de confronter les subjectivités pour avancer vers la vérité, et construire une communauté politique.

⁶⁵³ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁵⁴ « Elle était fermement persuadée que tout ce qui s'était passé avait une signification particulière pour elle ; et si étrange que cela puisse paraître, le répugnant incident lui donna l'impression qu'elle était une fiancée à qui l'on a donné une sérénade », *ibid.*, p. 153.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, pp. 774-784.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 781.

n'y croit pas non plus : « Gerda avait transformé toutes ses ressources intérieures en volonté, dans l'espoir de triompher de l'angoisse honteuse dont elle souffrait ; elle se sentait comme sur le point d'être exécutée »⁶⁵⁷. L'amour n'est qu'une comédie qu'ils jouent ensemble mais qui n'a aucune réalité. S'ils peuvent se mentir, les corps ne le peuvent pas et se crispent. Or cette impuissance et ce blocage font écho à l'impossibilité de faire naître l'enchantement chez Ulrich, un enchantement qui échapperait à son utopie de l'exactitude. C'est l'explicitation par les corps du mensonge de la situation. Ils ne s'aiment pas, il n'y a rien entre eux en dépit de tout ce qu'ils voudraient se faire croire : « Ulrich, reprenant haleine, ressentit une fois de plus une profonde aversion pour ce qu'avait d'inhumain et de purement physique l'événement qu'il avait dû surmonter »⁶⁵⁸. L'impuissance à l'enchantement se révèle dans la brutalité de la réalité, inhumaine et purement physique qui s'impose à Ulrich.

3-3 – Le somnambulisme, nouvel avatar de l'enchantement ?

Un autre avatar de l'enchantement comme plongée dans l'irrationnel pourrait être le somnambulisme évoqué par Hermann Broch. La question serait de cerner la différence entre l'enchantement et le somnambulisme qui ont par ailleurs certaines accointances dans la mesure où, l'un et l'autre agissent sur la vie des personnages, tout en échappant à leur contrôle. Ils agissent télécommandés par des forces extérieures. Il est déjà significatif que Hermann Broch ait choisi d'employer un terme qui relève davantage de la classification médicale pour titre. Le terme de somnambule tente déjà de donner une explication rationnelle au phénomène, alors que l'enchantement se place du côté de l'irrationnel. Il faut aussi noter que ce trouble du sommeil fascine l'Allemagne des années 1920-1930, période de rédaction de l'œuvre. En 1920 le film de Robert Wiene, *Le cabinet du docteur Caligari* met en scène un personnage de somnambule du nom de Cesare qui est manipulé, par un mystérieux docteur, pour tuer. En 1922, Fritz Lang sort son film *Docteur Mabuse le joueur* qui n'évoque pas spécifiquement le somnambulisme, mais l'hypnose permettant de prendre le contrôle d'autres esprits à distance. Il y a plusieurs similitudes sur le thème du contrôle par un tiers au moyen de la manipulation psychologique. Siegfried Kracauer analyse ce trope du cinéma expressionniste allemand et y voit une première lucidité critique sur la montée du

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 781-782.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 783.

totalitarisme⁶⁵⁹. C'est donc une figure populaire que Hermann Broch va s'approprier. La question demeure de savoir de quoi est fait ce somnambulisme. Mais à aucun moment l'auteur ne fournit d'explication univoque sur l'origine de ce qui s'impose à la destinée de ses personnages. Il n'y a pas de docteur Caligari maléfique, contrôlant à distance les faits et gestes des individus. Il y a néanmoins un phénomène de dégradation des valeurs, qui laisse l'humanité perdue et sans repère, décrit dans l'essai qui s'intercale dans la dernière partie. Pour le reste, la signification de leurs vies demeure inaccessible aux personnages, comme si en perdant les valeurs, ils avaient aussi perdu le sens de leurs destinées et se retrouvaient téléguidés par les forces de l'histoire.

Par exemple, la première partie des *Somnambules* est dédiée à un épisode de la jeunesse de Joachim Pasenow. Le choix de sa carrière est un premier indice du somnambulisme décrit par Broch. La narration commence par présenter le père de Pasenow, un personnage aigri et malveillant. Ce n'est pas un détail anodin étant donné le rôle qu'il joue dans la destinée de Pasenow, en tant que symbole de la filiation et des devoirs imposés par la tradition. En effet, l'avenir du jeune homme est fortement conditionné par les exigences de son héritage familial. Second fils d'une riche famille allemande, s'étant distingué dans l'armée, il devient à son tour soldat. Lui n'a jamais désiré faire une carrière militaire, contrairement à son frère, dont c'était le rêve, mais qui meurt lors d'un duel⁶⁶⁰. Ainsi, le cadet, en principe destiné à une existence plus libre, dans l'ombre de son frère, est propulsé dans un rôle qui ne lui convient pas suite à ce décès. Ce schéma contradictoire, orienté par la nécessité familiale traditionnelle et face auquel Joachim est impuissant, va le suivre jusqu'à l'engager dans un mariage avec une femme qu'il n'aime pas. Joachim ne cesse de se conformer à des valeurs qu'il ne soutient pas, en décalage avec son époque, et surtout avec son caractère, qui le pousse vers son amante Ruzena et l'effervescence de la ville moderne. Dans la deuxième partie, c'est la colère et la révolte permanente qui vont éblouir Esch. Guidé par son sens de la justice, il veut à tout prix se sacrifier pour rétablir l'ordre du monde. Ce cadre idéologique l'empêche de voir la réalité avec lucidité. Son somnambulisme va jusqu'à concrètement troubler le réel dans des scènes oniriques qui oscillent entre délire et réalité. Le dernier personnage, Huguenau, est lui guidé par un opportunisme utilitariste pur refusant toutes autres valeurs. Prêt à tuer de sang froid pour prospérer et améliorer sa situation s'il en a l'occasion.

⁶⁵⁹ Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), trad. Claude B. Levenson, Flammarion, 1973.

⁶⁶⁰ Les conditions de la mort du frère sont encore très significatives dans la mesure où elles l'ancrent, à jamais, dans les valeurs chevaleresques et appuient la force de l'héritage que Pasenow doit porter.

Huguenau fait exception au sein du trio des *Somnambules* dans la mesure où il ne cherche pas le sens, ni ne doute, puisqu'il l'a trouvé dans son égoïsme. Son ambition unique est sa propre situation, ce qui le prive de toute forme de réflexivité. Il perd son humanité en refusant de penser, les autres perdent le monde en essayant de s'en saisir.

3-4 – L'univers enchanté du rationalisme : le tribunal et le sanatorium

Le roman décrit encore une autre facette du réenchantement du monde qui autorise un rapide détour par les œuvres de Franz Kafka et de Thomas Mann, chez qui cette problématique est particulièrement saillante⁶⁶¹. Elle se manifeste sous la forme de phénomènes situés à l'extrême limite de la sphère de la rationalité faisant irruption dans le récit, au point de se situer dans une zone trouble et incertaine. Or ces événements semblent être la conséquence directe d'une intensification de la rationalisation des institutions. En miroir du désenchantement du monde, apparaît le reflet inversé de la raison, sous la forme de situations limites. C'est une nouvelle forme d'enchantement du monde consécutive d'une intensification des processus de rationalisation.

C'est chez Kafka le dangereux charme de la bureaucratie qui se révèle profondément aliénant. Les récits du Pragois sont emplis de situations dont il est difficile de démêler les éléments réalistes de ce qui relève de la plus pure irréalité⁶⁶². Il décrit l'univers bureaucratique, or ce qui surprend, c'est que loin d'être un modèle d'organisation, les protagonistes affrontent des situations surréalistes, de l'ordre du rêve, jusqu'à évoquer un monde enchanté. C'est ainsi que s'ouvre, par exemple, *Le Procès* (1925). Deux personnages s'invitent dans la chambre de Joseph K., au réveil, sur le motif d'une arrestation. La scène confronte le lecteur à l'étrangeté⁶⁶³, dans la mesure où elle est réaliste, puisque possible⁶⁶⁴,

⁶⁶¹ L'émergence de l'enchantement au sein même de la rationalité est palpable chez nos auteurs sous la forme théorique de la résurgence du mythe au sein même des éléments les plus rationalisés, à la manière de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit. On le voit très clairement chez Broch par exemple (cf le chapitre 3 de partie 2), où l'irrationnel se déploie dans une rationalité libérée. La dimension de l'enchantement demeure plus discrète, alors qu'elle est beaucoup explicite chez Kafka et Mann.

⁶⁶² Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, op. cit.

⁶⁶³ L'analyse de Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté* (1919), trad. Marie Bonaparte et E. Marty, Gallimard, 1933, fournit un cadre interprétatif intéressant dans la mesure où Franz Kafka joue effectivement sur la dualité entre la dimension de la familiarité, du connu et le secret, le caché.

⁶⁶⁴ L'histoire l'a prouvé, et c'est notamment la lecture qu'ont pu en faire les Centre-européens de la deuxième moitié du XX^e siècle, voir : Milan Kundera, « Prague poème qui disparaît », *Le Débat*, n° 2, 1980, pp. 48-65.

mais en même temps à la fois fort improbable et problématique. Notamment parce que l'arrestation est sans motif et que Joseph K. n'est pas physiquement privé de liberté suite à la procédure. Ainsi ce qui est connu et de nature à obéir à des règles strictes, se révèle dans le récit ambigu et incertain. Cet incipit, n'est que le début d'une longue description d'une administration parfaitement incohérente. Le bâtiment du tribunal, qu'on imaginerait majestueux, se trouve être une simple maison dans un quartier pauvre⁶⁶⁵. L'intérieur est encore tout à fait inadapté⁶⁶⁶, et la visite impromptue des archives révèle une structure labyrinthique⁶⁶⁷. D'autant que Joseph K. lors de ses multiples allers-retours au tribunal s'aperçoit que le bâtiment sert aussi de logement, dans une étonnante superposition des fonctions, là où la rationalisation suppose au contraire une spécialisation accrue. Les exemples pourraient se multiplier. Ils donnent à voir à la fois l'ubiquité et l'apparente désorganisation du tribunal. Mais derrière cette emprise spatiale, il y a encore une puissante emprise psychique de l'institution. Elle se manifeste dans l'obsession de Joseph K., et son acharnement à découvrir le sens de l'accusation, alors qu'il est matériellement libre. Le lecteur s'aperçoit qu'il en va de même pour tous les autres accusés qui vivent chez leur avocat, à la merci d'une procédure arbitraire. Ainsi le tribunal, et plus généralement, l'administration, que l'expérience du lecteur invite à imaginer comme un lieu ordonné, soumis à des règles strictes et plutôt ennuyeux, devient, sous la plume de Kafka un univers enchanté, complètement imprévisible, et de fait, aussi, inquiétant. Le lecteur pénètre dans les livres de Kafka, comme Alice dans le terrier à la suite du lapin blanc, à la différence près qu'il n'y a pas de terrier, mais la porte d'une administration. Ainsi, l'enchantement surgit du lieu même d'où il aurait dû disparaître. À quoi s'ajoute le mystérieux charme exercé par l'institution sur les esprits qui sont attirés et soumis à son emprise sans explications rationnelles.

⁶⁶⁵ « Il avait pensé qu'il reconnaîtrait de loin la maison à quelques signes dont il n'avait encore aucune idée, ou à un certain mouvement devant ses portes. Mais la rue Saint-Jules où le bâtiment devait se trouver, et à l'entrée de laquelle il s'arrêta un instant, ne présentait de chaque côté qu'une longue série de hautes maisons grises et uniformes, grandes casernes de rapport qu'on louait à de pauvres gens », in Franz Kafka, *Le Procès* (1925), trad. Alexandre Vialatte, Gallimard, 1951, p. 71.

⁶⁶⁶ « Une foule de gens les plus divers emplissait une pièce à deux fenêtres autour de laquelle courait à faible distance du plafond une galerie bondée de monde et où les spectateurs ne pouvaient se tenir que courbés, la tête et le dos butant le plafond », *ibid.*, p. 74.

⁶⁶⁷ « C'était un long couloir où des portes grossières s'ouvraient sur les diverses sections du grenier. Bien que nul jour ne donnât là directement, il ne faisait pas complètement noir, car, au lieu d'être séparé du couloir par une paroi hermétique, bien des bureaux ne présentaient de ce côté qu'une sorte de grillage de bois qui laissait passer un peu la lumière et par lequel on pouvait voir les employés en train d'écrire à leur pupitre, ou debout contre la claire-voie et occupés à observer les gens qui passaient », *ibid.*, p. 108.

Dans *La Montagne magique* (1924), les dialogues savants, parfois jusqu'au grotesque, qui opposent les personnages principaux, se superposent à l'occurrence d'évènements aux frontières de la rationalité, dans le cadre d'une institution médicale, le sanatorium. C'est d'abord le titre qui incite à cette réflexion. Thomas Mann prévient d'emblée son lecteur, le sanatorium n'est pas un lieu anodin, et Hans Castorp en fait les frais dès son arrivée. Ce jeune ingénieur dynamique est soudain pris d'une faiblesse, d'une grande fatigue, et lui qui ne devait rester que quelques mois, passera plusieurs années sur le sommet. Un peu comme dans *Le Procès* de Kafka, rien n'est ici à la place attendue⁶⁶⁸. Les médecins sont fantasques et coureurs, sans la rigueur qu'on pourrait espérer. Les patients n'ont pas l'air de malades, mais plutôt d'une joyeuse bande d'oisifs. Enfin, les repères temporels disparaissent et le temps ne semble pas s'écouler comme partout ailleurs. Mais le plus important, c'est que la montagne possède un mystérieux pouvoir d'attraction. Elle est une sorte de pulsion morbide qui retient Hans Castorp dans un état de complaisance à l'égard de l'irrationnel⁶⁶⁹. Elle l'enchanté et se présente comme une alternative à la vie. Cette thématique est au cœur de la dispute entre le jésuite Naphta et le franc-maçon Settembrini qui s'affrontent pour tenter de gagner la bataille de l'influence sur le jeune esprit de l'ingénieur. Or de la même manière que chez Kafka, cette plongée dans l'irrationnel émerge de l'endroit même qui semblait l'avoir évacué, le sanatorium, mais plus profondément encore, de la fréquentation des élites de son temps qui offrent la puissante tentation d'une vie isolée dans un microcosme idéalisé. Le dénouement du roman est significatif dans la mesure où c'est la Première Guerre mondiale qui libère Hans Castorp du charme de la montagne, en le forçant à redescendre pour assister au grand massacre, ou la grande plongée dans l'irrationnel, contre laquelle Settembrini avait tenté de le prévenir.

Conclusion : Perspective à la lumière du réalisme magique

D'après l'analyse qui précède, les romans du corpus fournissent leur propre conception du désenchantement du monde. D'une représentation très proche de la sociologie

⁶⁶⁸ Le lecteur découvre le sanatorium à travers les yeux d'Hans Castorp qui est un jeune homme conventionnel et pragmatique, et particulièrement surpris de ce qu'il découvre sur la montagne magique.

⁶⁶⁹ Voir Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.* La dualité entre un pôle rationnel civilisateur et une pulsion de mort destructrice est au cœur de la réflexion de Thomas Mann dans ce livre. *La Montagne magique* représente aussi cette pulsion de mort qui est inséparable de la vie sociale. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

qui constitue le postulat de départ des *Somnambules*, ou de *L'Homme sans qualités*, jusqu'à l'évocation de perspectives de réenchantement du monde, plus particulièrement dans *Ulysse* et dans *La Recherche*, ces romans donnent à voir des articulations diverses. Ces exemples montrent encore que les possibilités d'un réenchantement ne sont pas conçues dans une confiance naïve en un contre-modèle. Robert Musil et Hermann Broch, autant que Franz Kafka et Thomas Mann, révèlent l'éblouissement que peut produire ce phénomène, autant que l'irruption de nouvelles formes d'enchantement issues de la rationalisation des institutions. Plus qu'une conception figée du désenchantement du monde, les romans du corpus présentent plutôt la dialectique d'une forme mouvante, qui se transforme au gré des situations dans lesquelles elle est perçue.

Or ce point de vue du roman sur la question du désenchantement du monde, est le premier indice d'une conception du monde romanesque. Ceci laisse supposer que le roman pourrait disposer de sa propre représentation de la modernité. Ainsi, à côté de la conception wébérienne, il y aurait aussi la perspective d'une modernité considérée comme ouverture, comme curiosité envers des possibilités nouvelles. C'est éloquent chez Joyce qui découvre, dans le quotidien, un nouveau lieu à explorer, dans la lignée d'une tradition plus ancienne⁶⁷⁰. Cependant, le roman semble aussi animé d'un perpétuel balancement ironique, qui rend difficile, voire impossible, de déterminer une position définitive concernant la question du désenchantement. Nous l'avons vu, s'il se saisit de la problématique, il la perçoit davantage dans la perspective de ses transformations, de sa confrontation à des situations particulières, sans parvenir à le définir.

Ce mouvement constant de transformation se prolonge d'ailleurs dans la perspective d'une analyse plus contemporaine du roman. Le réalisme magique⁶⁷¹, mouvement littéraire qui émerge dans les années 1960, offre une nouvelle perception du phénomène du désenchantement du monde. À titre d'exemple, le roman de Gabriel Garci Marquez, *Cent ans de solitude*⁶⁷², permet de faire quelques observations préliminaires. Le roman raconte, sur le mode biblique, les péripéties d'une famille, sur une centaine d'années, dans la ville imaginaire

⁶⁷⁰ Jean-Louis Chrétien, *La Conscience au grand jour*, op. cit.

⁶⁷¹ Nous utilisons l'expression par convenance et parce qu'elle a l'avantage d'être éloquente en posant côte à côte les termes réalisme et magique. En revanche, il reste difficile de trouver une véritable cohérence entre tous les auteurs inclus dans cette catégorie. Il s'agit davantage de définir le renouveau de la littérature sud-américaine dans la deuxième moitié du XX^e siècle : Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, L'Harmattan, 2005. Maggie Ann Bowers, *Magic(al) realism*, Routledge, 2004.

⁶⁷² Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude* (1967), trad. Claude et Carmen Durand, Éditions du Seuil, 1968.

de Macondo en Amérique latine⁶⁷³. Le livre est intéressant dans la mesure où il met en scène la progressive entrée dans la modernité d'un village reculé. Or c'est ce passage à la modernité qui donne lieu à l'occurrence d'évènements ambigus, qui pourraient s'analyser dans la perspective de l'enchantement. Cette dimension du récit n'est pas présentée sous l'angle de l'extraordinaire, elle s'intègre, au contraire, à la vie des personnages. Autrement dit, il n'y a pas d'enchantement, dans le sens d'une surprise ou d'une fascination pour ce qui relève de la magie. Cette dernière apparaît comme naturelle à ceux qui la côtoient. La première explication, pourrait être symbolique. Garcia Marquez laisserait ainsi entendre que les sociétés contemporaines sont sous l'emprise de phénomènes fantastiques, dont la fréquence et la récurrence ont conduit à les naturaliser. Une autre explication, serait que c'est la structure mythique, ou pré-moderne de la société de Macondo qui justifie la présence banale d'évènements magiques⁶⁷⁴. Cette dernière interprétation est cependant nuancée par la recrudescence de la magie, consécutive à la modernisation. C'est par exemple le cas de la mystérieuse maladie, propagée à la suite de la guerre civile, qui amène avec elle l'oubli des massacres perpétrés pendant cette période. Ainsi ce roman pourrait présenter l'hypothèse d'un nouvel avatar dialectique du désenchantement du monde, prolongeant la réflexion entamée ci-dessus. Le désenchantement (ou l'enchantement qui lui correspond) n'est pas propre au mythe ou à la modernité, mais se décline sous différents aspects à l'intérieur de transformations structurelles. Il reste maintenant à voir si ces premières conclusions trouvent un écho dans l'analyse d'une nouvelle problématique, celle du rapport au temps à travers le lien que fait Hartmut Rosa entre modernité et accélération.

⁶⁷³ Annick Seu, *Mythes et solitude dans Cent ans de solitude de Gabriel García Márquez*, ANRT, 1988. Caroline Lepage, « *Cent ans de solitude* » : *voyage en pays macondien*, PUF, 2008.

⁶⁷⁴ On peut d'ailleurs noter que, la seule magie qui est véritablement crainte dans le récit, ce n'est pas celle que recèlent les objets mystérieux apportés par les gitans, mais plutôt l'utilisation déviée qu'en fait le personnage de José Arcadio qui essaye en fait de découvrir les secrets qu'ils renferment sur le mode de l'investigation scientifique.

CHAPITRE 5 : LE ROMAN ET LE TEMPS

- L'accélération : le temps de la modernité en question

Le rapport au temps est au cœur de la réflexion sur la modernité⁶⁷⁵. Ce dernier terme sert d'ailleurs, en premier lieu, de découpage temporel, visant à distinguer une époque par rapport à une autre (les Anciens et les Modernes)⁶⁷⁶. De plus, la modernité définit aussi une représentation particulière du temps. Elle a le regard résolument tourné vers l'avenir et les transformations apportées par le progrès, selon une conception linéaire du temps⁶⁷⁷. À l'opposé, les sociétés traditionnelles s'attachent davantage aux éléments de stabilité forgés dans le passé et sont plus attentives à la dimension cyclique du temps⁶⁷⁸. C'est la nouveauté et le renouvellement qui définissent la modernité⁶⁷⁹, au point que l'accélération devient « l'expérience fondamentale, constitutive de la modernité » pour le sociologue Hartmut Rosa⁶⁸⁰, héritier de l'École de Francfort. Or l'augmentation de la vitesse bouleverse le rapport au temps des individus pris dans ce contexte social.

Hartmut Rosa considère que l'accélération concerne avant tout trois domaines particuliers de l'espace social. D'abord la technique permet d'accroître la vitesse d'exécution des procédés de transport⁶⁸¹, de communication et de production, tout en se perfectionnant elle-même à un rythme de plus en plus soutenu⁶⁸². Il y a ensuite le changement social, très lié

⁶⁷⁵ Philippe Zarifan, *Temps et modernité : le temps comme enjeux du monde moderne*, L'Harmattan, 2001.

⁶⁷⁶ Ce sens date probablement de la querelle des Anciens et des Modernes, à la fin du XVII^e siècle : Marc Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, 2001. Mais le terme serait beaucoup plus ancien : Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité* (1985), trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Gallimard, 1988.

⁶⁷⁷ Jean Chesnaux, « Le temps de la modernité », *L'Homme et la société*, n° 90, 1988, pp. 92-104.

⁶⁷⁸ L'approche comparative entre ancien et moderne est notamment mise en œuvre dans : Hannah Arendt, « La Tradition et l'âge moderne », in *La Crise de la culture*, *op. cit.*, pp. 28-57.

⁶⁷⁹ Jusqu'à interroger son sens même, au risque de s'autodétruire : Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990.

⁶⁸⁰ Hartmut Rosa, *Accélération*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁸¹ L'auteur donne l'exemple des transports que la technique a permis de faire aller beaucoup plus vite. Ceci a pour corollaire un rétrécissement du monde. Entre 1500 et 1800, les navires et voitures cochères allaient à une vitesse maximum de 16km/h, l'avion à réaction qui apparaît dans les années 1960 va entre 800 et 1100 km/h, *ibid.*, p. 129.

⁶⁸² Pour reprendre le même exemple, pendant 340 ans, la vitesse des transports n'a pas évolué (1500 à 1840), puis en 200 ans (de 1840 aux années 1960), la vitesse des transports a augmenté de plus de 1000 km/h.

aux progrès techniques, il s'en distingue cependant. C'est la manière dont l'accélération affecte l'expérience des individus vivant au sein de cette société. Hartmut Rosa le formule ainsi : « On peut définir l'accélération du changement social comme une augmentation du rythme d'obsolescence des expériences et des attentes orientant l'action et comme un raccourcissement des périodes susceptibles d'être définies comme appartenant au présent, pour les diverses sphères des fonctions, des valeurs et des actions »⁶⁸³. Ceci prend en compte un spectre très large de manifestations, ayant pour conséquence de rendre particulièrement instable, l'idée d'une connaissance sociale partagée. Ce qui est en jeu, c'est la possibilité pour l'individu de se représenter de manière durable et cohérente la société dans laquelle il évolue. Enfin, la dernière dimension d'analyse prise en compte par Hartmut Rosa, ce sont les rythmes de vie. Cette catégorie vise à observer « l'augmentation du nombre d'épisodes d'actions ou d'expériences par unité de temps »⁶⁸⁴. Ce que constate l'auteur, c'est que de plus en plus de tâches sont attendues d'un individu dans un espace de temps de plus en plus court, que ce soit dans le domaine professionnel ou le domaine privé⁶⁸⁵.

Hartmut Rosa tire les conclusions de ce constat de l'accélération. Alors que le progrès technique libère du temps et offre de nouvelles opportunités, l'accélération des rythmes de vie et des transformations sociales obligent les êtres humains à effectuer plus de tâches pour ne pas être marginalisés. Il en ressort que paradoxalement, les individus sont de plus en plus occupés et bénéficient de moins en moins de temps libre. L'accélération, qui à première vue pourrait sembler être une variable émancipatrice dans la mesure où elle libère du temps, se révèle la source d'une aliénation, puisqu'elle impose à l'humain le rythme de la machine. Ainsi, le nombre des tâches à effectuer, dans un laps de temps de plus en plus réduit, a explosé. En même temps, les attentes se sont multipliées, imposant un rythme de vie intenable. Pour Hartmut Rosa cette structure de la modernité tend à s'intensifier avec son développement. Il insiste également sur la dualité du phénomène qui est à la fois un plaisir et

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁸⁵ Autrement dit, ce n'est pas le temps de travail qui est en question, mais ce qui est attendu du salarié en une heure de travail et qui tend à augmenter (paramètre objectif). D'autre part, les contenus culturels sont de plus en plus nombreux et accessibles, ce qui tend à réduire le temps qu'il est possible de consacrer à chacun d'eux (paramètre subjectif).

un motif d'aliénation. L'accélération ouvre l'univers des possibles, tout en rendant sa jouissance impossible⁶⁸⁶.

• Les grands romans ont-ils toujours leur place dans le monde de l'accélération ? Réflexions sur le temps de lecture

Le temps est une préoccupation centrale du roman, et les quatre œuvres de notre corpus en présentent différents aspects. *À la recherche du temps perdu* est une réflexion sur la possibilité de se réapproprier le temps à travers le travail de l'écriture⁶⁸⁷. Julia Kristeva médite une conception proustienne du temps sensible, à côté des philosophies de Bergson et Heidegger⁶⁸⁸. Dans l'ultime volume, *Le Temps retrouvé*, le narrateur parvient à donner sens à son parcours en assumant une carrière d'écrivain. De la même manière, *Ulysse*, de James Joyce entame une réflexion sur le temps en centrant son ouvrage sur une journée, décrite exhaustivement⁶⁸⁹. À l'inverse de Marcel Proust qui prend pour sujet le temps long pour lui rendre sa cohérence *a posteriori*, Joyce fait du temps court d'une journée prise au hasard, l'unité temporelle dans laquelle se révèle un ensemble culturel. Il reste que pour l'un et l'autre, le temps est au centre de leur réflexion. De manière moins explicite, le thème n'est pas non plus étranger à Robert Musil qui décrit dans l'épisode de la Cacanie⁶⁹⁰, l'accélération du temps qu'amène la modernité, au moyen de la métaphore du train. C'est encore le cas de Hermann Broch dans son essai sur la dégradation des valeurs, se présentant comme une analyse de la modernité et de ses failles⁶⁹¹.

Sur le plan théorique, la considération du temps dans le roman n'est pas non plus nouvelle. Mikhaïl Bakhtine s'y intéresse dès la fin des années 1930 lorsqu'il fonde la notion

⁶⁸⁶ Ceci n'est pas sans rappeler l'analyse de l'épisode des sirènes dans Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit. Il y a d'un côté ceux qui travaillent et ne peuvent jouir du chant des sirènes, permettant, de l'autre côté, au chef d'en profiter, mais uniquement dans la contrainte, puisqu'il doit être attaché au mât du bateau.

⁶⁸⁷ C'est ainsi que se résume le cycle : Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1971.

⁶⁸⁸ Julia Kristeva, *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994.

⁶⁸⁹ Sur la question de Joyce et du temps : Charito Pizzaro, *Joyce's Vision of Time in « Ulysses »*, Dr. Kovac, 2001. Tony Thwaites, *Joycean Temporalities : Debts, Promises, and Countersignatures*, University press of Florida, 2001.

⁶⁹⁰ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., pp. 38-43.

⁶⁹¹ Le roman s'est encore saisi du phénomène de l'accélération sociale d'une manière très explicite dans Paul Morand, *L'Homme pressé*, Gallimard, 1941.

de chronotope⁶⁹². Ce concept vise à isoler des manières particulières de représenter le temps, dans son rapport à l'espace, au sein du roman, pour en tirer des conclusions plus générales quant à la représentation du monde à une époque donnée⁶⁹³. Le temps n'est pas considéré, comme une structure permanente, mais comme un véritable enjeu de la composition romanesque, traduisant une vision du monde à une époque donnée. Un travail semblable a été entrepris par Erich Auerbach⁶⁹⁴. Il ne fait pas jouer la catégorie du temps dans sa méthodologie d'analyse des œuvres, mais la manipule néanmoins au travers de son ambition comparative sur un intervalle long. Il analyse les représentations de la réalité dans la littérature occidentale de la Bible et l'*Odyssée*, jusqu'à *La Promenade au phare* (1927) de Virginia Woolf. Il y a aussi l'étude de Jean Pouillon, *Temps et roman* (1946)⁶⁹⁵ qui fait date. Dans la perspective de l'existentialisme, il analyse la manière dont le romancier exprime le réel, notamment par la mise en scène du temps à travers la contingence des péripéties⁶⁹⁶. Plus récemment, un ouvrage collectif issu d'un colloque dirigé par Peter Schnyder, s'est consacré à la question du temps dans le roman⁶⁹⁷. Enfin, dans une perspective philosophique la question est abordée dans *Temps et récit* de Paul Ricœur⁶⁹⁸. Cependant ses préoccupations sont plus attachées à élucider une conception du temps abstraite et théorique, détachée des transformations sociales qui nous intéressent. Elle pourra néanmoins être utilisée notamment pour penser l'expérience de lecture et la manière dont elle informe sur les mutations de la représentation du temps.

⁶⁹² Mikhaïl Bakhtine, « Forme du temps et du chronotope dans le roman » (1937-1938), in *Esthétique et théorie du roman*, op.cit.

⁶⁹³ Il étudie par exemple le cas de Rabelais qui introduit une rupture par rapport à la représentation du temps médiéval : « Il fallait un nouveau chronotope permettant de relier la vie réelle (l'Histoire) à la terre réelle », *Ibid.*, p. 350. Il postule une analogie entre représentation romanesque du temps et représentation sociale du temps.

⁶⁹⁴ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. Cornélius Heim, Gallimard, 1968.

⁶⁹⁵ Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1946.

⁶⁹⁶ Bernard Pingaud y voit un précurseur de la narratologie, amenée quelques années plus tard par les structuralistes : Bernard Pingaud, « Temps et roman aujourd'hui », *Homme*, n° 143, 1997, pp. 21-27.

⁶⁹⁷ Peter Schnyder (dir.), *Temps et roman. Évolution de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle*, Orizons, 2007. Actes du colloque international organisé par le Centre de recherche sur l'Europe littéraire, du 23 au 25 mars 2006, à l'Université de Haute-Alsace, Mulhouse-Colmar.

⁶⁹⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, 1984.

C'est ce qui amène à la réflexion suivante, l'expérience de lecture des grands romans n'est-elle pas en contradiction avec la tendance à l'accélération⁶⁹⁹ ? Le paradoxe évoqué plus haut a des conséquences sur la place que peut occuper le roman dans la société. Il se trouve lui aussi soumis, d'une part, à l'augmentation de l'offre, et d'autre part, à la frustration consécutive au manque de temps empêchant d'en jouir. L'individu de la société accélérée semble plus susceptible de se tourner en priorité vers des contenus culturels plus faciles et rapides à assimiler, pour augmenter le nombre des éléments consommés. Dans ce contexte, quelle place reste-t-il pour des romans de plusieurs centaines de pages qui, de plus, mettent en place des procédés narratifs complexes ? L'investissement de temps et de concentration nécessaire à la lecture est-il toujours compatible avec une société de l'accélération ? En plus du temps de lecture important qu'implique la lecture de *L'Homme sans qualités*, ou de *Ulysse*, il faut encore surmonter la difficulté de l'expérience de lecture. L'époque semble plus propice aux 280 signes des Tweets (faisant suite à une évolution qui a fait doubler son nombre de caractères initiaux) ou aux courtes vidéos diffusées sur YouTube. L'accélération semble aller à contre-courant des valeurs de patience et d'implication que requiert la lecture des grands romans⁷⁰⁰. C'est aussi la raison pour laquelle ils pourraient apparaître comme une voie vers la réappropriation de ce temps qui s'échappe. Du moins pourraient-ils permettre de prendre la mesure de cette accélération et de s'armer contre sa dimension aliénante.

- Se réapproprier le temps avec le roman

Pour Hartmut Rosa, l'accélération fait partie intégrante de la modernité. Il serait donc illusoire de vouloir la supprimer. Cependant, il demeure possible de limiter ses effets aliénants. Le livre de Hartmut Rosa relève plus du constat que de la recherche de solutions comme en témoigne la conclusion nuancée qui, sans proposer de véritable alternative, invoque néanmoins la prise en compte de la structure décrite pour la transformer. Ses

⁶⁹⁹ Il semble possible de contourner cette question avec Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Éditions de Minuit, 2007. Il propose de repenser les pratiques de lectures en intégrant tous les discours qui entourent le livre et permettent de les assimiler sans forcément les avoir lus. La réflexion s'inscrit dans l'équation entre accélération et frustration de ne pouvoir jouir de tous les contenus proposés. Or si ces pratiques de lectures rapides, ou à partir de sources secondaires sont certainement très anciennes, on peut se demander s'il ne s'agit pas aussi d'une tentative pour adapter la lecture au contexte de l'accélération avec le risque, à terme, de s'aliéner les livres par le biais de la réduction que comporte toute accumulation de lectures secondaires.

⁷⁰⁰ Claude Poissenot, *Sociologie de la lecture*, Armand Colin, 2019 et Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré, *Sociologie de la lecture*, La Découverte, 2016.

recherches plus récentes sont consacrées aux moyens de se réapproprier le temps et de s'extraire de l'aliénation provoquée par l'accélération. Elles s'articulent autour du concept de résonance qui a fait l'objet de deux publications en 2018⁷⁰¹. Dans un entretien avec Jean Vettrano pour la revue *Projet*⁷⁰², l'auteur évoque son pessimisme au moment de la rédaction de sa thèse sur l'accélération. Elle est pour lui un élément structurel de la modernité qui lui semblait, dans un premier temps, impossible à contrecarrer. Par la suite, le phénomène de résonance lui est apparu comme une modalité de ralentissement, ou plutôt de réappropriation du temps. Il faut garder à l'esprit que l'accélération n'est pas considérée, par l'auteur, comme un problème en elle-même, c'est l'aliénation consécutive d'une montée en puissance de l'accélération qui est problématique. C'est la multiplication des tâches à exécuter en un laps de temps de plus en plus court, ne laissant plus la possibilité à l'être humain de conserver le contrôle de ses réalisations. Dans son entretien, Hartmut Rosa définit la résonance de la manière suivante : « La résonance, c'est quand on est touché par un morceau de musique, un lieu, un ami... qui trouvent un écho en vous »⁷⁰³. Cette résonance pour se produire, implique un rapport au monde, c'est-à-dire une véritable relation avec l'environnement dans lequel l'être humain évolue⁷⁰⁴. Pour Hartmut Rosa, c'est à travers une relation au monde renouvelée, sans aliénation, que l'être humain peut entendre la résonance qui donne une signification au monde. Or le contenu de cette résonance et son rapport à une possible réappropriation du temps demeure vague. En revanche, dans la perspective d'une réappropriation du temps par le roman, le concept de résonance trouve un écho.

L'*Ulysse* de James Joyce peut par exemple se concevoir comme une véritable caisse de résonance de la culture occidentale dans la journée de Leopold Bloom⁷⁰⁵. Nous l'évoquions dans le chapitre précédent, le parcours du personnage principal dans Dublin est imaginé sur le modèle de l'*Odyssée* d'Homère. De son côté, Marcel Proust offre sa propre

⁷⁰¹ Hartmut Rosa, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, trad. Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, La Découverte, 2018, et Hartmut Rosa *Remède à l'accélération : impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Éditions Philosophie magazine, 2018. À quoi s'ajoute plus récemment : Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, trad. Olivier Mannoni, La Découverte, 2020.

⁷⁰² Hartmut Rosa, propos recueillis par Jean Vettrano, « La logique de l'accélération s'empare de notre esprit et de notre corps », *Projet*, n° 355, 2016.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁰⁴ Martin Buber élabore une philosophie de l'altérité qui place au centre de sa réflexion la relation. Il plaide pour une véritable rencontre entre les êtres impliquant une réciprocité permettant à chacun de conserver la totalité de sa présence, contre une conception réificatrice et définitoire de la relation. Or chez Hartmut Rosa, la résonance ne peut provenir que d'une relation préalable au monde qui échappe à l'aliénation : Martin Buber, *Le Je et le Tu* (1923), trad. Robert Misrahi, Aubier, 1969.

⁷⁰⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*

représentation du concept. C'est un stimuli sensoriel qui ressuscite, sur le mode de la résonance, tout un monde dans le célèbre épisode de la madeleine par exemple. Sous un autre angle, c'est également le fondement de la quête initiée par Ulrich dans *L'Homme sans qualités*. Elle consiste à chercher un principe (de résonance) qui donnerait un sens au jubilé de l'empereur, et peut-être plus généralement, à l'humanité perdue. Finalement, la résonance est peut-être un principe fondamental de la composition romanesque qui s'articule de manière plus générale à l'idée de culture. En effet, le roman implique que le lecteur puisse se projeter dans l'univers qu'il crée, ce qui implique des résonances avec la représentation qu'il a du réel. De la même manière la culture dans son acception large, à la fois d'ensemble des productions artistiques et d'institution de la société et de valeurs partagées (*paideia* grecque), implique un système de résonance⁷⁰⁶. Cependant, si la résonance ouvre un espace de réflexion sur la manière dont le roman peut permettre de se réappropriier le temps dans la culture, il n'est pas le seul. Le roman possède aussi sa propre temporalité, correspondant au temps de la lecture qui est en soi une voie pour penser en marge de l'injonction d'accélération. D'autre part, le roman travaille à sa manière la question du temps dans ses rapports à la modernité. Joyce et Proust ont déjà été cités en exemple dans la mesure où la démarche est explicite. C'est aussi le cas de Musil et Broch quoique de façon plus subtile. C'est pourquoi, après la possibilité d'une réappropriation du temps par le roman, il faut aussi montrer que le roman a perçu dans la décélération la possibilité d'une aliénation. Enfin, c'est l'histoire, en tant que temps social partagé qui fera l'objet d'une analyse.

1 – Le roman et la décélération : une voie de réappropriation du temps

La modernité fait face à un phénomène d'accélération aliénant et le roman pourrait apparaître comme un espace de réflexion vers une possible décélération. Musil se saisit de cette thématique dans les premières pages de *L'Homme sans qualités*, à travers une description idéalisée de la ville moderne : « Est apparue, depuis longtemps déjà, une espèce de ville hyper-américaine, où tout marche et s'arrête au chronomètre. L'air et la terre ne sont plus qu'une immense fourmilière sillonnée d'artères en étages. Les transports, de surface,

⁷⁰⁶ Je renvoie ici à la définition de la culture fournie par Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, p. 14. « J'entends ici par culture tout ce qui, dans l'institution d'une société, dépasse la dimension ensembliste-identitaire (fonctionnelle-instrumentale) et que les individus de cette société investissent positivement comme " valeurs " au sens le plus général du terme : en somme, la *paideia* des Grecs ».

aériens et souterrains, les déplacements humains par pneumatique, les files d'automobiles foncent dans l'horizontale tandis que dans la verticale des ascenseurs ultra-rapides pompent des masses humaines d'un palier de circulation à l'autre ; aux points de jonction, l'on saute d'un transport dans l'autre ; leur rythme qui, entre deux vitesse tonnantes, fait une pause, une syncope, un petit gouffre de vingt secondes, vous aspire et vous enlève sans que vous ayez le temps de réfléchir, et dans les intervalles de ce rythme général, on échange hâtivement quelques mots »⁷⁰⁷. La description abonde en référence au temps et à la rapidité. C'est la figure repoussoir, en miroir de laquelle il propose de considérer la Cacanïe, pays imaginaire inspiré de l'Europe centrale, qui est, au contraire, quelque peu arriéré et lent. Or cette méfiance envers l'accélération, semble confirmée par le rapport au temps qu'implique la lecture des œuvres du corpus. Par leur épaisseur et leur mode d'appropriation, elles s'opposent d'emblée à l'impératif de l'accélération⁷⁰⁸. Mais au-delà de la forme, c'est dans sa manière propre de poser son regard rétrospectif sur le monde que le roman engage une réflexivité qui s'oppose à la vitesse, laquelle trouble la vue. Cette démarche implique une prise de recul incompatible avec l'accélération, James Joyce et Marcel Proust représentent deux pôles de cette prise de recul qui caractérise le roman. C'est à partir de là que le roman fait émerger le sens.

1-1 – La réflexivité du roman : la prise de recul comme décélération

Les romans du corpus se caractérisent par leur charge intellectuelle. À l'ambition de raconter une histoire, s'ajoute celle de penser l'environnement et l'actualité dans lesquels ils ont été écrits. C'est particulièrement visible chez Broch et Musil⁷⁰⁹, mais c'est tout autant le

⁷⁰⁷ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., p. 38.

⁷⁰⁸ De nombreux romans ont d'ailleurs fait l'objet d'adaptations, sous la forme de film ou de BD, dont on peut supposer qu'elles permettent de faciliter le processus d'appropriation, à condition de ne pas les vider de leur substance.

⁷⁰⁹ Laurence Dahan-Gaida, *Musil, savoir et fiction*, Presses universitaires de Vincennes, 1994. Hermann Broch, *Littérature et connaissance*, op. cit. Christine Mondon, *Ecritures romanesques et philosophie : Hermann Broch, Hermann Hesse, Thomas Mann, Robert Musil*, op. cit.

cas chez Joyce et Proust⁷¹⁰. Ces romans s'engagent dans une réflexivité⁷¹¹, dans le sens d'une interrogation sur les possibilités de la connaissance, à travers la forme romanesque. Or cette démarche implique d'arrêter le temps pour extraire une analyse des événements, et ainsi comprendre le monde. Mais finalement, en dépit de cette ambition synthétique particulière aux titres du corpus, la narration ne consiste-t-elle pas toujours à choisir un certain nombre d'événements pour donner une cohérence à l'ensemble et donc à se réapproprier par le biais d'une décélération, des moments passés⁷¹² ?

1-1-1 – Le cas des *Somnambules*

En dehors de son « Essai sur la dégradation des valeurs », *Les Somnambules* de Hermann Broch font déjà preuve d'une profonde érudition et d'une importante ambition théorique qui transparaît dès les premières parties du texte. Au début de la première partie, l'auteur fait un véritable arrêt sur image pour présenter la figure de M. von Pasenow en train de marcher dans la rue. Il ne se contente pas d'une description physique de son personnage, il la mêle à des réflexions qui visent à extraire des caractères généraux de l'humanité : « Voilà donc tout ce que l'on peut découvrir en analysant avec une haine affectueuse la démarche de M. von Pasenow. Mais, en fin de compte, on peut en faire autant sur la plupart des hommes, on arrivera toujours à une certaine vérité »⁷¹³. De la même manière, Hermann Broch introduit une réflexion sur l'uniforme un peu plus loin. Elle est l'occasion de penser plus largement la situation de son personnage dans le monde, à travers une méditation historico-religieuse : « Sur le chapitre de l'uniforme, Bertrand pourrait s'exprimer à peu près ainsi : il fut un temps où l'Eglise seule trônait en juge au-dessus de l'homme et où chacun se savait pécheur. Aujourd'hui il est de nécessité que le pécheur juge le pécheur afin d'empêcher que toutes les valeurs sombrent dans l'anarchie et, au lieu de pleurer avec lui, le frère est dans l'obligation

⁷¹⁰ Annick Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Presses universitaires de Strasbourg, 2008. Actes du colloque organisé par l'équipe Littérature, arts et savoirs, de l'université Paris-Est-Marne-la-Vallée. Patrick Hogan, « *Ulysses* » and the Poetics of Cognition, Routledge, 2014.

⁷¹¹ Le terme a déjà été introduit par le biais de Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, op. cit. Voir Partie 1.

⁷¹² C'est une hypothèse de Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, op. cit., qui lui permet de définir le rapport de l'humanité au temps.

⁷¹³ Hermann Broch, *Les Somnambules*, op. cit., p. 13.

de dire à son frère : " Tu as mal agi " »⁷¹⁴. Ce qui est en jeu par le biais de l'uniforme, ce sont deux conceptions du monde opposées, celle de Bertrand et celle de Joachim, ou celle du moderne jouisseur, en contraste du puritain traditionnel. Ces exemples montrent la manière de procéder de Hermann Broch. À partir de détails, il compose de longues digressions théoriques qui ont souvent une portée générale, tout en éclairant la représentation d'un personnage. C'est de cette manière que le récit est arrêté, pour que l'auteur analyse et éclaire ce qui vient de se passer. Cette réflexivité provoque une décélération.

Dans la dernière partie du livre, consacrée au personnage de Hugueueau, il radicalise cette démarche en stoppant le flux du récit pour y insérer les différents épisodes de son essai sur la dégradation des valeurs⁷¹⁵. Ce sont de véritables pauses qui entrecoupent la narration, tout en se référant au récit principal. Le cours du récit est interrompu pour insérer des textes d'une autre nature, non pas romanesque, mais proprement théorique. Hermann Broch introduit son essai de la façon suivante : « Cette vie grimaçante a-t-elle encore de la réalité ? Cette réalité hypertrophique a-t-elle encore de la vie ? Le geste pathétique d'une disposition gigantesque à la mort s'achève en un haussement d'épaules — ils ne savent pas pourquoi ils meurent ; privés de réalité, ils tombent dans le vide, sans cesser d'être environnés et tués par une réalité qui est bien la leur, puisqu'ils conçoivent sa causalité »⁷¹⁶. Ces quelques lignes introductives, en invoquant la mort, et plus généralement la nécessité de se saisir des événements dans une perspective plus large, montrent la volonté de l'auteur d'entreprendre, avec l'essai, une démarche surplombante, rompant le fil du récit qui suit une approche à proximité des personnages⁷¹⁷.

1-1-2 – Le cas de *L'Homme sans qualités*

La démarche de Robert Musil dans *L'Homme sans qualités* est un peu différente dans la mesure où la synthèse intellectuelle s'intègre au récit, sans rupture formelle. L'auteur reprend une trame narrative classique et éprouvée. Il met en scène un héros, aux capacités

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁷¹⁵ Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, op. cit.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 413.

⁷¹⁷ L'essai qu'intègre Hermann Broch n'est pas l'unique rupture formelle de cette dernière partie. Un autre récit qui concerne une femme de l'armée du salut vient interrompre le récit principal, mais aussi des poèmes, quelques articles de presse. Ils donnent un autre regard sur le récit principal en l'éclairant sous une autre face.

intellectuelles hors normes, en l'occurrence Ulrich, qui est chargé d'une quête, celle de trouver une grande idée pour fêter le 70^e anniversaire du règne de François-Joseph en 1918. Le reste du livre peut se résumer en une suite de conversations avec des personnages variés pour parvenir à déterminer cette idée.

La tenue de ces conversations est parfois comique et superficielle, comme le montre par exemple le chapitre 22 dans lequel Ulrich rencontre pour la première fois sa cousine Diotime⁷¹⁸. Elles visent à préciser leurs vues, ou à présenter de nouveaux arguments tout au long du roman. Le rythme est très lent et il n'y a pratiquement aucune action des personnages⁷¹⁹. Toute la trame narrative tourne autour des réflexions des personnages. À quoi s'ajoutent les commentaires réflexifs du narrateur qui peut prendre la parole pour éclaircir une situation. Ces moments, particuliers pourraient s'apparenter à une forme d'essai. Il y a l'exemple, déjà cité, du chapitre 8⁷²⁰ consacré à la Cacanie. Ou encore, plus loin, les deux chapitres sur le Grand-écrivain (95 et 96)⁷²¹. Ce qui distingue Musil de Hermann Broch, c'est qu'il ne détache pas l'essai du récit pour en faire une réflexion abstraite. Les idées qu'il développe sont toujours construites en lien étroit avec l'univers romanesque qu'il a créé et pour étendre la compréhension. L'épisode de la Cacanie, permet en même temps de contextualiser le récit, et de l'agrémenter de quelques digressions. De la même manière, le Grand-écrivain n'est pas qu'une description d'un caractère abstrait, c'est l'une des facettes de la figure d'Arnheim, l'industriel, écrivain à ses heures, dont il tente de faire émerger un type.

L'ambition intellectuelle dont ces romans sont chargés, contribue à une importante décélération dans le soin apporté à méticuleusement décrypter les différentes idées qui caractérisent une époque. Ces romans apparaissent comme des pauses avec focalisation sur des points précis pour essayer de rendre lisible une situation emportée par le temps. Hermann Broch et Robert Musil se concentrent sur le moment qui précède la Première Guerre mondiale, et font un retour réflexif pour essayer de saisir, comment, la société a pu sombrer de l'insouciance dans l'horreur. Mais finalement, il est possible de se demander si c'est une caractéristique du roman de l'entre-deux-guerres et de son ambition intellectuelle, ou si ceci

⁷¹⁸ Ulrich ironise sur le discours pompeux de sa cousine à leur première rencontre : « Une ou deux fois, Ulrich essaya d'interrompre ce discours du trône spirituel ; mais à l'instant même, l'encens de la haute bureaucratie couvrait son interruption d'un nuage dissimulant avec délicatesse son manque de tact », Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., p. 114.

⁷¹⁹ Le roman qui débute en août 1913 devait s'achever avec le déclenchement de la guerre environ un an plus tard.

⁷²⁰ *Ibid.*, pp. 38-43.

⁷²¹ *Ibid.*, pp. 538-546.

ne peut pas être généralisé au roman qui s'arrête sur des moments particuliers pour donner une cohérence d'ensemble à son récit⁷²². Ou comme l'exprime Paul Ricœur : « Il nous est arrivé de dire que raconter, c'est déjà " réfléchir sur " les événements racontés. À ce titre, le " prendre ensemble " narratif comporte la capacité de se distancer de sa propre production, et par là de se redoubler »⁷²³.

1-1-3 – La composition romanesque comme mode de réappropriation du temps

Au-delà de cette catégorie particulière du roman qui, dans l'entre-deux-guerres, veut explicitement s'inscrire dans une réflexion philosophique, il reste à se demander s'il ne serait pas possible de généraliser ce rapport du temps à la narration romanesque. En effet, la composition d'un roman, comme cela a déjà été évoqué plus haut, implique de raconter une histoire et, pour ce faire, l'écrivain doit sélectionner des événements et s'y attarder pour donner forme au récit⁷²⁴. Autrement dit, dans la succession rapide et désordonnée des péripéties qui caractérisent la vie, le romancier va opérer des choix. Il va s'attarder et décrypter les différents épisodes qui l'intéressent et tout faire pour les relier le mieux possible à la trame principale pour en faire émerger une cohérence d'ensemble. Or ce travail de sélection et d'analyse des faits implique une décélération dans la mesure où ils doivent être extraits du flux ininterrompu de la vie. De cette façon, ce qui était inaperçu, parce que pris dans une masse, est rendu visible par l'auteur. C'est aussi la particularité du temps du roman qui est beaucoup plus lent que le temps réel quand il s'agit de décrire les implications d'un événement dans la trame du récit ; mais, à l'inverse, beaucoup plus rapide quand il s'agit de passer sous silence de larges périodes de temps (ellipses narratives). Dans le roman, soit l'instant est finement analysé ou sert la trame narrative, soit il est éliminé du récit. Ainsi, la

⁷²² C'est la thèse narratologique : Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, 1972.

⁷²³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 115. Or pour Paul Ricœur, c'est le récit qui permet la figuration du temps, c'est même la seule manière de le définir.

⁷²⁴ Algirdas Julien Greimas, *Du sens : essai sémiotique*, op. cit. C'est par exemple la manière dont travaille Flaubert dans *Madame Bovary* (1857). Le récit est étalé sur plusieurs années et chaque chapitre fait le récit d'un événement particulier qui contribue à construire, progressivement, l'intrigue. Les faits sont sélectionnés pour donner sens à l'histoire.

narration entretient un lien avec la représentation du temps dans l’histoire de l’humanité⁷²⁵. Il y a bien sûr des cas particuliers, comme l’*Ulysse* de James Joyce.

1-2 – Le monde au microscope d’*Ulysse*

L’univers romanesque créé par James Joyce dans son roman *Ulysse* présente un cas intéressant pour une réflexion sur la décélération. C’est d’abord un roman monumental qui utilise des techniques narratives complexes rendant la lecture ardue. Cette dimension est un premier pas dans une réappropriation du temps, puisque l’œuvre nécessite un certain temps et de la persévérance pour être assimilée. D’autre part, la temporalité est une dimension très importante de la composition du livre. L’unique journée décrite sur plus d’un millier de pages, crée une symétrie entre le temps de lecture et le déroulé des événements. Ceci implique une minutie de la description de l’action qui a peut-être à voir avec la myopie de l’auteur. James Joyce redonne sa valeur au temps en montrant, à travers l’écriture, tout ce qu’il contient.

1-2-1 – Une œuvre en temps réel

Hermann Broch aborde l’œuvre de James Joyce sous l’angle du temps dans son article de 1936, intitulé *James Joyce et le temps présent*⁷²⁶. Il fait notamment un calcul intéressant : « Lorsque dix-huit heures de vie sont décrites sur 1 200 pages, c’est-à-dire 75 pages par heure, plus d’une page pour chaque minute, presque une ligne pour chaque seconde, lorsqu’en outre les besoins naturels de l’homme sont retenus dans la mémoire avec précision, on pourrait penser que le caractère de ce livre serait un grandiose enregistrement naturaliste »⁷²⁷. L’unité de temps de la journée, choisie par James Joyce pour écrire *Ulysse*, est en effet au cœur du réalisme de l’œuvre. D’autre part, le petit calcul de Hermann Broch en dit long sur la propension du roman de Joyce au ralentissement.

D’abord le temps de lecture concorde à peu près, avec l’action du roman. À environ une minute par page ce qui correspond au temps de lecture moyen (qui ne prend pas en

⁷²⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.*

⁷²⁶ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 194.

compte les difficultés spécifiques à l'œuvre de Joyce), il faudra environ 20 heures pour arriver à bout d'*Ulysse*. Ce qui correspond, à deux heures près, au 18 heures qui séparent le départ de Leopold Bloom de chez lui, jusqu'à son retour dans la chambre. En conséquence, le temps de lecture est égal, au temps de la narration. En règle générale, le temps de l'action romanesque est celui d'une vie entière⁷²⁸, ou de plusieurs années de vie. Il est largement supérieur au temps nécessaire pour achever la lecture du livre. Il y a ici un premier élément de la réflexion sur la décélération dans l'*Ulysse*. La similitude qui existe entre l'écoulement du temps réel et celui du roman fait se rencontrer l'expérience de lecture⁷²⁹ et l'expérience du réel, au cœur d'une même temporalité⁷³⁰. Une heure de lecture devient aussi, une heure de la vie de Leopold Bloom le 16 juin 1904. De plus, la journée entière est décomposée, seconde par seconde par James Joyce, permettant au lecteur de se saisir de la valeur du temps, en observant concrètement, ce que contient, dans l'expérience, une minute. De cette manière, le lecteur est coupé de l'accélération sociale.

1-2-2 – La myopie de James Joyce

Il est une caractéristique physique de James Joyce qui n'est peut-être pas un détail anodin dans son processus de création romanesque. L'auteur d'*Ulysse* était myope et plus tard, atteint d'un glaucome pour lequel il subit plusieurs opérations⁷³¹. La myopie est un trouble de la vision qui a pour conséquence une vue floue des éléments les plus lointains, mais qui n'enlève rien à la vue de près. Quant au glaucome, il provoque un rétrécissement du champ de vision. Au premier abord, ces considérations ophtalmologiques n'ont pas de lien avec la création littéraire, et encore moins avec le rapport que celle-ci entretient avec le temps. Cependant, il est indéniable qu'une mauvaise vision conditionne un certain rapport au monde, en l'occurrence, celui de James Joyce. Or son écriture peut être analysée comme étant celle

⁷²⁸ Les exemples ne sont pas si nombreux de romans qui accompagnent leurs personnages de la naissance à la mort. C'est le cas dans *Cent ans de solitude* (1967) de Marquez. Mais le plus souvent le récit se saisit de plusieurs années de vie (*Les Somnambules*, *La Recherche*), voire de quelques mois (*L'Homme sans qualités*).

⁷²⁹ Vincent Jouve (dir.), *L'Expérience de lecture*, L'Improviste, 2005. Actes du colloque organisé par le Centre de recherche sur la lecture littéraire, à l'université Reims-Champagne-Ardenne, en octobre 2002.

⁷³⁰ Dans son roman James Joyce réunit le temps abstrait, à la durée de la conscience dans une expérience singulière. Voir Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Félix Alcan, 1889.

⁷³¹ Notamment mentionné par Richard Ellmann, *James Joyce*, *op. cit.* et Franck Budgen, *James Joyce et la création d'Ulysse*, *op. cit.*

d'une personne voyant mal de loin et possédant un champ de vision réduit. Plusieurs éléments vont dans ce sens. Quand il écrit *Ulysse*, l'auteur choisit de se focaliser sur une temporalité extrêmement restreinte, une seule journée de 18 heures. Chacun des chapitres décrit ce qui se passe pendant une heure durant laquelle chaque détail est décrit avec minutie. À l'opposé des grandes fresques historiques comme *Les Somnambules*, James Joyce pose son regard si proche de son personnage principal, qu'il parvient à décrire l'intérieur de sa tête au moyen des flux de conscience. Il n'y a jamais de plan large dans *Ulysse*. Le chapitre numéro 10 selon le plan fourni par Joyce⁷³², se réfère à l'épisode des rochers errants. Il se situe approximativement au milieu du livre⁷³³. Il reproduit l'ensemble de la dynamique du roman à une plus petite échelle. C'est en fait le trajet en carrosse du comte Dudley qui est suivi à travers les regards successifs de dix-huit personnages différents. Or dix-huit est le nombre de chapitres que contient *Ulysse*. À cet endroit, James Joyce crée une mise en abyme de son propre roman, ou chacun des points de vue des dix-huit personnages fait écho à un chapitre. Mais au lieu d'offrir une vue panoramique, l'épisode donne plutôt l'impression d'un rétrécissement par la multiplication des perceptions renforçant l'effet de fragmentation du réel.

Cette myopie narrative ressort par exemple dans le chapitre 8, consacré au déjeuner de Leopold Bloom. Ce dernier s'arrête dans le restaurant de Davy Byrne pour y manger un sandwich au fromage assorti d'un verre de vin. Il offre au passage une description très détaillée des étagères : « La douce ardeur du vin réchauffait ses veines. J'en avais rudement besoin. Je me sentais défaillir. Ses yeux inaffamés parcouraient les étagères de boîtes de conserve, sardines, pinces de homard criardes. Toutes ces bizarreries que les gens ramassent pour se nourrir. Des coquilles, les bigorneaux qu'on retire avec une épingle, sur les arbres, par terre les escargots que les Français mangent, de la mer avec un appât au bout d'un hameçon »⁷³⁴. S'ensuit une longue description des différents mets, plus ou moins originaux, qu'il est possible de manger. À la fin de son repas, le narrateur ne suit pas des yeux son personnage qui s'éloigne, il reste dans le restaurant à observer la fin de la conversation entre Byrne et un client sur Leopold Bloom.

⁷³² Les plans Linati et Gilbert ont été fournis par James Joyce à ses amis pour en faciliter la lecture. Voir chapitre précédent.

⁷³³ James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, pp. 317-369.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 256-257.

Ulysse peut donc s'insérer dans une réflexion sur la réappropriation du temps, dans la mesure où l'auteur lui redonne toute sa valeur réelle au travers d'une fiction qui va explicitement montrer ce que le temps contient en faisant exister chaque moment de la période narrative choisie. James Joyce opère une décélération en détaillant et en s'arrêtant sur ce qui est habituellement passé sous silence, ou oublié dans la vie courante. À l'inverse d'un James Joyce myope, Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* propose une large fresque sélective qui embrasse plusieurs années d'existence.

1-3 – La mémoire et l'écriture dans le projet proustien

Le projet proustien est imprégné d'une réflexion sur le temps, comme le titre *À la recherche du temps perdu* le suggère. Cependant, il semble être en opposition à la démarche de James Joyce dans la mesure où il embrasse un temps long. Mais au-delà de la coupe large, Marcel Proust se différencie de James Joyce en se saisissant de la question du temps au prisme de la mémoire. Quand Joyce tente de faire exister le présent, Marcel Proust reconstruit le passé à partir de sensations diverses.

1-3-1 – Le projet de Marcel Proust

Dans les années 1960, le philosophe Gilles Deleuze, propose une analyse de *La Recherche* originale⁷³⁵, à contre-courant des lectures focalisées sur le rapport au temps, ou à la mémoire⁷³⁶. C'est sous l'angle de la recherche de la connaissance qu'il s'intéresse au travail de Proust par le biais du signe. Ce n'est pas la reconstitution d'un monde qui serait au cœur du livre, mais la vérité, progressivement découverte par l'apprentissage de la reconnaissance des signes. Or sans réfuter la thèse de la connaissance, Paul Ricœur juge la quête du narrateur démesurément longue pour une révélation tardive qui, d'une certaine manière, annule la pertinence de la recherche qui précède⁷³⁷. C'est dans cet intervalle que Ricœur décèle l'expérience fictive du temps du roman proustien, par la description de la transformation du

⁷³⁵ Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, PUF, 1964.

⁷³⁶ Par exemple Jean-Yves Tadié, *Proust le roman*, *op. cit.*

⁷³⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 2, *op. cit.*, p. 276.

narrateur qui change de nature. L'enjeu du livre est de l'ordre de la création, et non pas juste du souvenir⁷³⁸.

Le projet proustien, à la lecture du roman, est d'abord assez flou⁷³⁹. Le passé ressurgit soudainement, en même temps que l'intuition du sens que sa reconstruction pourrait faire naître : « Mais j'avais beau savoir que je n'étais pas dans les demeures dont l'ignorance du réveil m'avait en un instant sinon présenté l'image distincte, du moins fait croire la présence possible, le branle était donné à ma mémoire ; généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite ; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois »⁷⁴⁰. Un peu plus, loin, juste avant d'en venir au célèbre passage de la madeleine, Marcel Proust précise son projet. Il évoque la réincarnation de l'âme dans des animaux ou des objets, indiquant que leur rencontre et leur reconnaissance provoquent une sorte de résurrection. Et juste après : « Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas »⁷⁴¹. Ainsi, le surgissement de la mémoire apparaît comme un aspect central du roman, mais il demeure de l'ordre de la contingence.

C'est encore une rencontre hasardeuse avec une tasse de thé, agrémentée d'une madeleine, qui amène le souvenir de Combray : « Tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé »⁷⁴². C'est une expérience mystérieuse, qui relève de l'épiphanie⁷⁴³. Mais alors qu'il a reconnu le goût, mais peine à se souvenir de ce qu'il ramène, voici comment le narrateur décrit le processus par lequel le temps doit revenir, par le travail de l'esprit : « Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans la

⁷³⁸ Anne Simon, « Proust et Ricœur : l'herméneutique impossible », *Esprit*, n° 3-4, 2006, pp. 122-137.

⁷³⁹ Marcel Proust cache délibérément au lecteur ses véritables intentions dans la mesure où lui les connaît. C'est avéré par la rédaction contemporaine de *Du côté de chez Swann* et de *Le Temps retrouvé*, les premiers et derniers livres du roman.

⁷⁴⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 91.

⁷⁴³ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.* Hugues Azérad, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner*, *op. cit.*

lumière »⁷⁴⁴. C'est à cet endroit que le projet proustien, dans son rapport au temps, prend véritablement sens. Il ne s'agit pas de retrouver le temps, mais de le recréer, impliquant une différenciation, non seulement entre Marcel Proust l'écrivain et Marcel le narrateur, mais plus encore entre le Marcel dont la vie est retracée, et celui qui raconte ce qui n'est déjà plus sa propre histoire, mais une création fictive à partir de souvenirs⁷⁴⁵.

Ainsi, ce n'est pas l'écriture du roman qui en est le sujet comme le défend Jean-Yves Tadié⁷⁴⁶, mais plutôt la mise en scène de la rupture entre le temps passé vécu, et le temps passé raconté. Or cette démarche implique deux niveaux de réflexivité. Il y a le temps du souvenir et de son analyse, puis celui du travail d'écriture par lequel se fait la création. Il y a une ainsi double prise de recul. Il reste à savoir comment Proust procède dans la composition de son œuvre.

1-3-2 – Digressions et souvenirs épiphaniques : la lenteur dans *La Recherche*

À l'inverse de James Joyce qui détaille une seule journée pour lui donner la portée de toute une culture, l'auteur de *La Recherche* s'engage dans un travail s'échelonnant sur le temps long d'une vie. Marcel Proust utilise notamment l'ellipse narrative. La lenteur, chez Proust, est d'une autre nature qui transparaît dans sa construction interne. Elle s'articule à un art de la digression sur le mode de la révélation, ou de l'épiphanie. Le procédé de la madeleine, souvent mobilisé comme exemple, se répète tout au long de l'œuvre, pour faire émerger de nouveaux souvenirs, de nouvelles révélations de la signification de l'existence du narrateur. La décélération se produit au moyen de longues digressions et de descriptions extrêmement précises des impressions de Marcel, typiques du style de Proust⁷⁴⁷. Les aubépines viennent, par exemple stimuler, de manière récurrente, le souvenir du narrateur Marcel. Il se souvient avoir été saisi de leur odeur alors qu'en se baladant, il avait trouvé la maison des Swann vide. L'odeur mêlée à sa frustration, déclenche alors une longue description de son rapport à ces arbres qui sont liés dans son souvenir à celui de Gilberte

⁷⁴⁴ Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁴⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*

⁷⁴⁶ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*

⁷⁴⁷ Très analysé par Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce*, *op. cit.*

Swann. L'odeur lui permet de reconstituer tout le lieu : « Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessus d'elle, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge »⁷⁴⁸. C'est un procédé poétique d'associations, identifié par Walter Benjamin⁷⁴⁹. Il s'oppose à toute notion d'accélération. Au contraire, il suit le cours des rêveries, avec toujours un point de départ précis, pour perdre le fil et le retrouver. Cette démarche peut s'apparenter à la résonance évoquée par Hartmut Rosa. Marcel Proust va relier des éléments de son environnement à d'autres qui relèvent de sa sensibilité pour se les approprier, leur donner un sens à travers l'écho qu'ils ont en lui.

La dimension de la création est aussi centrale dans le rapport au temps établi par Marcel Proust. Comme c'était évoqué plus haut, il n'y a aucune naïveté de la part du narrateur, comme de l'auteur, sur l'impossibilité de retrouver le temps perdu. Il sait que ce dont il parle n'a qu'une existence littéraire qui participe de la construction de son Moi. Le narrateur n'est pas Marcel Proust, mais il n'est pas non plus vraiment le petit Marcel dont il évoque l'enfance dans *Du côté de chez Swann*. Et cela pour deux raisons, la première étant que le temps passé l'a transformé, la deuxième, c'est que l'écriture en fixant des éléments pour leurs donner un certain sens, contribue aussi à créer un nouveau Marcel dans la fiction. Ainsi, en dehors du principe d'une décélération, Marcel Proust invite à se réapproprier son Moi, à travers la réflexion sur le temps, en faisant l'hypothèse de sa souplesse. Les événements ne sont jamais fixés dans le passé, c'est le travail de la narration qui les fait revivre mais qui va en même temps les créer. Marcel Proust va beaucoup plus loin qu'un travail de décélération, il semble dire que c'est dans ce travail réflexif de recréation que s'érige une personnalité⁷⁵⁰. L'accélération, en négligeant de plus en plus ce moment de pause qui permet de rechercher (ou recréer *a posteriori*), le temps perdu, contribuerait donc à une

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁴⁹ Ce procédé est notamment décrit dans : Walter Benjamin, « L'image proustienne », in *Œuvres III, op. cit.*, pp. 135-155. Il l'analyse comme une prolongation des « Correspondances » (poème des *Fleurs du mal*) de Baudelaire dans notre vie vécue : « C'est le monde en état de ressemblance, là où règnent ces " correspondances " conçues d'abord par les romantiques et, de la manière la plus intime, par Baudelaire, mais que Proust (et lui seul) a su mettre en lumière dans notre vie vécue », *ibid.*, pp. 150-151.

⁷⁵⁰ Les références sont nombreuses sur ce sujet. Monica Jaramillo-Mahut, *E. Husserl et M. Proust : à la recherche du moi perdu*, L'Harmattan, 1997. Annelise Schulte Nordholt, *Le moi créateur dans À la recherche du temps perdu*, L'Harmattan, 2002. Pour une approche comparative avec Joyce : Yves-Michel Ergal, « *Je* » deviens écrivain : essai sur Proust et Joyce, Éditions interuniversitaires, 1996.

forme d'aliénation qui prive l'humanité de sa construction individuelle. Puisque le passé ne peut exister que par le travail de la narration⁷⁵¹, l'accélération de la modernité tend à le faire disparaître. Or il semble que Proust et Joyce aient en commun cette volonté de mettre au jour, par le travail de la création littéraire, certaines modalités inaperçues du temps. Ils partagent cette capacité à faire émerger le sens qui disparaît dans une accélération qui rend impossible tout phénomène de réflexivité.

1-4 – Le sens retrouvé

Ce qu'il y a de commun dans les modes de décélération caractéristiques des œuvres de James Joyce et de Marcel Proust, c'est le sens retrouvé. Dans cette journée anodine décrite dans les moindres détails, ce qui émerge c'est un discours sur la dimension culturelle, voire universelle, du quotidien, qui s'intègre dans le domaine plus large de la création artistique occidentale. En décélérant, James Joyce fait apparaître des phénomènes jusque-là inaperçus. De même que le narrateur de *La Recherche* grâce au travail de la mémoire, allié à la création artistique, fait émerger une signification nouvelle de son passé. Il crée une cohérence *a posteriori* d'une multitude d'expériences éparses qu'il rattache au continuum de sa vocation d'écrivain. Or l'un comme l'autre ont dû s'extraire de la temporalité moderne et des affres de l'accélération, pour se réapproprier un temps qui leur est propre. Contre l'impératif d'aller toujours plus vite, *Ulysse* se focalise sur le quotidien et *La Recherche* explore les possibilités de la mémoire. Ainsi deux modèles distincts émergent de l'analyse de Joyce et de Proust pour s'extraire de l'accélération.

Le modèle joycien précédemment décrit, pourrait se résumer à une attention particulière aux détails du quotidien. Il invite à considérer le présent, non pas comme une étape vers l'avenir, mais comme une valeur en soi. Un monde est à découvrir qui se trouve sous nos yeux, il suffit de ralentir pour le considérer dans toute son étendue. Des moments aussi simples que les repas, une marche dans la ville, ou les divagations de l'esprit (flux de conscience) deviennent des sujets littéraires à part entière. Le modèle proustien de réappropriation du temps peut, de son côté, se résumer un arrêt pour considérer le passé. Non pas pour le regretter, mais parce que c'est au travers de cette attitude réflexive que peut se construire la personnalité individuelle. Le passé n'est pas matière morte, mais un vivier

⁷⁵¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.*

d'expériences vagues à l'origine d'une création nouvelle. Dans les deux modèles, la réappropriation passe par la résonance. Le quotidien résonne d'éléments culturels chez Joyce, et chez Proust, c'est le passé qui résonne dans les sensations du présent. Dans les deux cas, le sens surgit, et le passé, ou le présent, se charge d'une signification nouvelle.

Pour finir, les deux auteurs se seraient rencontrés une fois à Paris en 1922. La date n'est pas anodine puisqu'elle est à la fois l'année de publication d'*Ulysse* et celle où Proust achève *La Recherche*. La légende veut qu'ils aient eu peu de choses à se dire, Proust n'ayant jamais lu Joyce, et ce dernier étant ivre. L'un se serait plaint de ses yeux, l'autre de son ventre. Marcel Proust décède quelques mois plus tard⁷⁵². Si la décélération semble, à première vue, être un moyen efficace pour parer à l'aliénation provoquée par l'accélération, pourrait-elle aussi cacher une forme d'aliénation qui lui est propre ? Se pourrait-il que la lenteur soit aussi vecteur d'une forme d'aliénation ? La lecture de *La Montagne magique*, ou même des *Somnambules* et de *L'Homme sans qualités*, montre qu'il existe certains dangers propres au phénomène de la décélération.

2 – Une décélération aliénante : La distorsion du temps

Dans un contexte propice à l'accélération, la décélération est *a priori* synonyme de réappropriation d'une temporalité fuyante. C'est ce que nous avons précédemment montré à l'appui de l'*Ulysse* de James Joyce et *La Recherche* de Proust. La décélération ne se réduit pourtant pas à cette dimension. Elle peut même se révéler à l'origine d'une forme d'aliénation. Du moins, c'est ce que laisse entendre Thomas Mann dans son célèbre roman, *La Montagne magique*⁷⁵³, paru en 1924. Le jeune ingénieur Hans Castorp quitte sa vie active et dynamique dans la grande ville d'Hambourg, pour rendre visite à son cousin au sanatorium Berghof. Or ce qui devait être un repos de quelques semaines, se transforme en séjour de sept années. La prise de recul avant d'entrer en profession, se transforme en emprise lénifiante, et la décélération se trouve associée à la maladie. Mais au-delà de cet exemple paradigmatique d'une réflexion sur la décélération amollissante, autorisant une ouverture du corpus, Thomas Mann n'est pas le seul à voir pointer d'étonnantes distorsions du temps. Tout d'abord, Proust

⁷⁵² Un roman tente de reconstituer la rencontre : Richard Davenport-Hines, *Proust au Majestic*, trad. André Zavriew, Grasset, 2008. Voir aussi James Joyce, *Lettres*, réunies par Richard Ellmann, trad. Marie Tadié, Gallimard, 1986.

⁷⁵³ Thomas Mann, *La Montagne magique* (1924), trad. Claire de Oliveira, Fayard, 2016.

et Joyce semblent payer leur décélération d'une fuite de la forme dans leurs œuvres. D'autre part, les personnages de Esch dans *Les Somnambules* et de Moosbrugger (voir aussi d'Ulrich et Agathe en deuxième partie) dans *L'Homme sans qualités*, sont chacun atteint de folie qui semble entretenir des liens avec des dérèglements temporels. Ainsi, la décélération semble aussi comporter certains risques.

2-1 – Décélération et aliénation dans *La Montagne magique*

Le temps a une importance primordiale dans la conception de *La Montagne magique*⁷⁵⁴, au point d'en devenir le sujet principal de l'œuvre. Mais le livre de Thomas Mann présente la décélération aussi comme une forme d'aliénation.

2-1-1 – La transposition formelle d'une réflexion sur le temps

La construction de *La Montagne magique*, obéit à une logique particulière devant permettre au lecteur de s'immerger dans la réflexion sur le temps que propose Thomas Mann. Le roman est composé de sept chapitres de longueur croissante, commençant tous par une réflexion sur le temps, à l'exception des chapitres 2 et 3⁷⁵⁵. Ensuite, chaque chapitre contient un nombre variable de sous-parties, visant à influencer l'expérience de lecture⁷⁵⁶. Par exemple, le chapitre 3 avec 66 pages, est composé de 9 sous-parties, d'environ 7 pages chacune. C'est un texte court et découpé, donnant le sentiment d'une lecture rapide. À l'inverse, le chapitre 6, avec ses 202 pages divisées en 8 sous-parties d'environ 25 pages chacune, est beaucoup plus laborieux à parcourir. Cette construction particulière est en

⁷⁵⁴ Une étude est spécifiquement consacrée à *La Montagne magique* dans Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit. Il montre que le livre est une « fable sur le temps ».

⁷⁵⁵ S'il ne débute pas par une réflexion sur le temps, ils les contiennent néanmoins puisque le chapitre 2 raconte le passé de Hans Castorp et le chapitre 3 décrit minutieusement la routine du sanatorium qui va rythmer le temps tout au long du livre.

⁷⁵⁶ Cette structure est analysée par Paul Ricœur dans le texte précédemment cité, mais aussi par Milan Kundera, « œuvres et araignées », in *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993. D'autre part, des indices sont donnés dans ce sens par l'auteur lui-même dans Thomas Mann, « *La Montagne magique* » (1939, conférence donnée à Princeton avant de devenir la préface à l'édition allemande du roman), in *Les Maîtres*, précédé de *Frédéric et la grande coalition*, op. cit., pp. 319-332.

harmonie avec le propos. Elle permet de faire partager au lecteur l'expérience de transition vécue par Hans Castrop, du passage de la temporalité du bas, à celle du sanatorium Berghof.

Dans le chapitre 3 qui, en nombre de pages par sous partie est le plus rapide, Hans Castrop découvre le sanatorium et sa routine. C'est la première journée de son séjour qui est décrite. Tout est nouveau pour lui, ce qui crée un rapport au temps spécifique décrit dans le chapitre 4 : « C'est une impression bizarre, et qui persiste : au début, dans un endroit inconnu, on trouve le temps long »⁷⁵⁷. La nouveauté donne une perception particulière du temps qui s'écoule. Après seulement quelques jours, Hans a l'impression d'être arrivé depuis très longtemps, que le temps s'écoule rapidement. C'est que beaucoup d'évènements notables se sont passés dans un laps de temps réduit. À l'inverse, la répétition d'une routine tend à rendre le temps monotone et répétitif. Chaque journée se ressemble et paradoxalement, cette forme d'ennui fait passer à grande vitesse des intervalles de temps très longs, dans la mesure où ils sont vides d'évènements nouveaux⁷⁵⁸. C'est ce double schéma, insistant sur la différence entre le temps vécu (durée) et le temps théorique que reproduit la structure formelle du roman, en le traduisant dans le découpage et le nombre de pages des chapitres.

Deux parties distinctes émergent de cette analyse. Les quatre premiers chapitres divisés en sous-parties de cinq à dix pages, puis les trois derniers dont les sous-parties font entre 18 et 25 pages. Tout comme Hans Castrop, le lecteur perd progressivement la notion du temps et ses repères physiques. À ceci s'ajoutent des descriptions de l'auteur sur les dérèglements climatiques, vraisemblablement liés à l'altitude, qui affectent le sanatorium. La météo la plus douce succède à de violentes chutes de neige en seulement quelques jours. Le temps, et son ralentissement progressif, est au cœur de l'œuvre. Cependant, il n'est pas synonyme d'une forme d'émancipation et de réappropriation. Son allongement est au contraire lié à l'ennui et la maladie qui caractérisent la vie « en-haut ».

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁵⁸ Ainsi Thomas Mann présente une articulation entre le temps abstrait de la science et la durée de la conscience, très différente de celle de James Joyce. Ce dernier tend à faire se rencontrer les deux dans l'expérience de lecture, au contraire, Thomas Mann joue sur la différence entre ces deux temporalités. Voir Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*

2-1-2 – La décélération comme symptôme d'un mal-être ?

La décélération, ou cette forme particulière de lenteur à laquelle est confronté le personnage principal de *La Montagne magique*, n'a rien du repos salvateur. Dès son arrivée, Hans Castorp est pris de vertiges, d'une grande fatigue⁷⁵⁹. Le jeune ingénieur quitte la plaine⁷⁶⁰, caractérisée par un rythme de vie dense, conditionné par les impératifs de la vie moderne, pour rejoindre un univers d'une abrutissante lenteur, ordonné par les conseils des médecins, qui sont eux-mêmes malades⁷⁶¹. Ce changement d'espace s'accompagne assez rapidement de l'apparition d'étranges symptômes. Le sanatorium semble être la source d'un mal, et il n'est pas possible d'y séjourner sans une certaine contamination⁷⁶². Paradoxalement, c'est la joie de vivre et l'insouciance qui caractérisent les malades. Ils apparaissent détendus, libérés des contraintes sociales. Dès le début du livre, les voisins de chambres de Castorp se livrent à de bruyants ébats nocturnes qui troublent son sommeil⁷⁶³. De la même façon, les dîners en commun sont gais, à l'opposé de l'idée que Hans Castorp se fait de la maladie⁷⁶⁴. Au fur et à mesure que l'ingénieur s'adapte à la vie au sanatorium, il devient lui-même malade et développe une sympathie pour la mort⁷⁶⁵. C'est la raison qui le conduit à rester si longtemps. Cependant, le roman conserve l'ambiguïté sur la réalité de la maladie de Hans Castorp, ainsi que sur celle des autres pensionnaires semblant ne pas si mal se porter, mais

⁷⁵⁹ A la fin du premier chapitre : « Le sommeil le terrassa dès qu'il eut éteint sa lampe de chevet, mais il sursauta une dernière fois, se rappelant que, l'avant-veille, quelqu'un était mort dans ce lit », Thomas Mann, *La Montagne magique*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁶⁰ C'est ainsi que Thomas Mann désigne la vie en dehors du sanatorium Berghof.

⁷⁶¹ Dès son arrivée, Hans Castorp est fasciné par le contraste entre ces deux mondes et interroge son cousin avec avidité : « Néanmoins, malgré l'importance qu'il accordait à la régularisation du cours de l'Elbe, il abandonna aussitôt le sujet pour demander à Joachim de lui parler encore de la vie qu'il menait " en-haut ", et des pensionnaires », *ibid.*, p. 21.

⁷⁶² Dès la fin du chapitre 3, Hans semble contaminé par l'atmosphère du sanatorium. Alors qu'il se refuse à prendre part au rituel, notamment celui du thermomètre, la tête lui chauffe et il est pris de frissons : « Un frisson, suivi de plusieurs autres, par saccades. Hans Castorp se leva d'un bond et courut jusqu'au thermomètre mural, comme s'il tenait à le prendre en flagrant délit », *ibid.*, p. 96. Il y a d'autres symptômes, comme son cigare qui n'a plus de goût. Le chapitre suivant commence par des achats pour se résoudre à suivre le régime du sanatorium.

⁷⁶³ « C'est là que tu es, dit Joachim. Numéro trente-quatre. Moi, je suis à droite et, à gauche, il y a un couple un peu sans-gêne et bruyant, il faut bien le dire, mais on n'a pas trouvé moyen de faire autrement », *ibid.*, p. 17.

⁷⁶⁴ La première impression de Hans Castorp lors du petit-déjeuner est la suivante : « Lui qui avait redouté d'être terrifié par ses impressions se voyait déçu : tout se passait ici dans la bonne humeur, et l'on n'avait pas le sentiment d'être dans un lieu de désolation », *ibid.*, p. 51.

⁷⁶⁵ C'est une idée que Thomas Mann aurait trouvée chez Hans Pfitzner et qui serait le point de départ de sa réflexion, décrite dans : *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.* La Première Guerre mondiale le fait changer d'orientation. Voir Hans Mayer, *Thomas Mann* (1980), trad. Laurent Ferec et Valérie Le Vot, PUF, 1994, p. 138. On trouve encore trace de cette idée dans le rapport de Thomas Mann à Schopenhauer qui a constitué une lecture de jeunesse primordiale, voir Thomas Mann, *Schopenhauer*, trad. J.-A. Cantacuzène, Buchet-Chastel, 2018.

davantage se complaire dans cette atmosphère particulière. D'ailleurs, personne ne guérit jamais complètement, et le peu qui partent, reviennent, parfois pour mourir, comme c'est le cas de Joachim.

Ce dernier est important, parce qu'il est l'un des deux personnages qui vont tenter d'alerter Hans sur les dangers de cette sorte de complaisance l'accrochant à la montagne. Joachim est un jeune homme destiné à la carrière des armes, qu'il a dû interrompre à cause de sa santé fragile. Il se lamente de sa vie au sanatorium et voudrait redescendre au plus vite pour reprendre une activité⁷⁶⁶. Il est l'inverse de son cousin qui aime l'oisiveté sur la montagne, et fait tout pour la prolonger. Le deuxième personnage qui avertit Hans Castrop est Settembrini. C'est un franc-maçon, issu d'une famille de carbonari, portant les idées des Lumières. Il décrit à Hans son dégoût de la maladie, et les dangers qu'il y a à se laisser séduire par des passions morbides dans les longues conversations théoriques qu'ils ont ensemble⁷⁶⁷. À l'inverse, le personnage de Naphta, un jésuite nihiliste, intègre ces discussions pour défendre la dignité du corps souffrant, en référence à la liturgie catholique⁷⁶⁸. Il est le contre-point de Settembrini. La fascination macabre de Hans Castrop est mise en lumière dans le passage où il se rend au chevet des mourants. Ses motifs sont en apparence chargés des meilleures intentions. Il désire charitablement accompagner dans la mort des personnes seules alors que les pensionnaires du sanatorium refusent d'en parler⁷⁶⁹. Mais très vite, se révèle une sorte de curiosité malsaine dans l'attitude de Hans et sa recherche de la proximité des moribonds⁷⁷⁰.

⁷⁶⁶ Après que Joachim a expliqué sagement son état à son cousin Hans il ajoute : « Bah, tu parles d'une belle science, j'aimerais bien l'oublier en suant sous l'uniforme, répliqua Joachim », *ibid.*, p. 14.

⁷⁶⁷ Dès leur deuxième rencontre, au chapitre 4, Settembrini prévient Hans : « Permettez-moi une dernière question, ou plutôt une humble proposition, si vous voulez bien. Puisque ce séjour ne vous semble pas profitable, puisque chez nous, vous ne vous sentez pas bien ni physiquement ni moralement, si je ne m'abuse, que diriez-vous de renoncer à vieillir ici, bref, de faire vos bagages dès ce soir et de prendre vos cliques et vos claques demain, par l'express régulier ? », *ibid.*, p. 93.

⁷⁶⁸ Ce deuxième personnage apparaît tardivement, au chapitre 6. Lors de la seconde rencontre entre Hans et Naphta, voici ce qu'il dit : « La beauté en question est spirituelle, à la différence de celle de la chair, qui est d'une stupidité absolue », *ibid.*, p. 408.

⁷⁶⁹ A chaque décès, ils font mine de ne pas être au courant et évitent à tout prix d'en parler. Celui qui partageait les repas du groupe la veille encore, est immédiatement oublié.

⁷⁷⁰ « Il aurait volontiers assisté en camarade à son enterrement, ne faisant pas mystère de sa prédilection pour ces cérémonies, d'une façon générale », *ibid.*, p. 465. C'est à la suite du décès de Karen Karstedt que Hans se lance dans la visite des moribonds. Or cette action s'articule à son dialogue avec Settembrini et Naphta.

Ainsi, le ralentissement est présenté dans *La Montagne magique* comme un phénomène complexe, ne pouvant se réduire à une réappropriation du temps⁷⁷¹. Cette dimension est bien présente. En effet, Hans Castorp est amené, par le biais des différents personnages qu'il rencontre (Settembrini, Naphta, Mynheer Peeperkorn et d'autres encore), à s'interroger sur le monde et à enrichir, voire à modifier ses conceptions. Auparavant engagé dans un chemin tout tracé, au rythme de la vie dans la plaine, il est indéniable que son séjour sur la montagne, et le ralentissement consécutif, lui ont procuré une ouverture inespérée sur la compréhension du monde. Cependant, ce qui ne devait être qu'une pause, se transforme en prison, dans la mesure où il est dans l'incapacité de redescendre pour continuer sa vie, enrichi des connaissances acquises sur la montagne⁷⁷². Ainsi le roman opère un travail dialectique articulant le ralentissement du temps à la maladie au cœur du sanatorium. La décélération est le temps qui précède la mort, sa proximité amène une forme d'élargissement du temps⁷⁷³. Les angoisses enfouies derrière les multiples tâches du quotidien ressurent, et des questions parfois dangereuses, viennent à se poser. C'est notamment ce que symbolise Naphta, la mauvaise conscience de l'Europe.

La vie d'en bas rattrape finalement Hans Castorp avec l'irruption d'une violence inattendue, dissimulée derrière les innocentes conversations du sanatorium Berghof. Des situations similaires apparaissent dans les romans de Broch et de Musil. Arrivé au bout de l'Action parallèle à la fin du premier tome, Ulrich se retire à Brünn avec sa sœur Agathe et se plonge dans la mystique. Il expérimente aussi une temporalité différente dans cette retraite. Dans *Les Somnambules*, Esch est soumis à d'étranges distorsions du temps et semble devenir fou.

⁷⁷¹ Il existe d'autres interprétations de la maladie dans *La Montagne magique*. Hans Mayer part de la composition sociologique du sanatorium Berghof et remarque qu'il n'est constitué que de riches bourgeois ou d'aristocrates qui même en dehors de la montagne vivent dans l'improductivité, et l'inaction. C'est une maladie des élites européennes, et de leur oisiveté. La maladie apparaît comme une critique sociale. Hans Mayer, « Le sanatorium bourgeois (les malades et leur maladie) », in *Thomas Mann, op. cit.*, pp. 159-174.

⁷⁷² Ce qui forme le schéma classique du *Bildungsroman*, ou roman d'apprentissage, dont *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe, est un modèle auquel Thomas Mann ne manque pas de se confronter. Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et la littérature étrangère*, Kimé, 2007.

⁷⁷³ L'articulation entre culture et pulsion morbide fait l'objet d'une étude de Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, *op. cit.* Concernant la lecture de Freud par Thomas Mann, on peut voir : Hans Mayer, *Thomas Mann, op. cit.*, pp. 168-174. Mais aussi la conférence Freud et l'avenir reprise dans Thomas Mann, *Noblesse de l'esprit*, trad. Fernand Delmas, Albin Michel, 1960.

2-2 – Décélération et aliénation chez Broch et Musil

La question d'une décélération aliénante ne fait pas l'objet d'une réflexion aussi explicite dans les *Somnambules*, ou dans *L'Homme sans qualités*. On peut néanmoins noter une certaine transformation de la temporalité lors du séjour d'Ulrich auprès de sa sœur Agathe, à la suite du décès de son père. Elle est décrite par Ulrich lors de son retour à Vienne : « Puis, il eût tout de même envie de se remémorer les dernières heures qu'il avait passées là ; il lui semblait être resté absent un temps infini, et il voulait comparer. Clarisse, ce n'était rien. Mais avant et après Clarisse : la singulière excitation qui l'avait fait se hâter de rentrer, puis cette longue nuit dans laquelle fondait le monde »⁷⁷⁴. Ce sont les expériences mystiques qu'ils ont tenté de se communiquer, et de saisir dans leurs conversations qui ont provoqué ce ralentissement du temps⁷⁷⁵. Or comme déjà évoqué dans le chapitre précédent, la dimension de l'aliénation réside dans l'ombre de l'inceste que fait peser l'étrange relation entre Ulrich et sa sœur, comme si Musil voulait prévenir de la dangerosité d'une approche qui tente de pénétrer les mystères de l'inexplicable.

Pour ce qui est des *Somnambules*, c'est un passage concernant August Esch, dans la deuxième partie du livre qui permet d'évoquer les liens entre ralentissement et aliénation. C'est le passage dans lequel Esch va tenter d'aller assassiner Bertrand qu'il considère comme le mal incarné, à l'origine de ses propres malheurs, mais plus largement de ceux de la société tout entière. Esch l'identifie ainsi parce que, d'une part, il est un grand patron, et donc la source du mal capitaliste, d'autre part, parce qu'il est homosexuel et donc associé à une certaine déperdition morale. Or le jour de sa tentative, Esch perd toute notion du temps, les idées se mélangent dans sa tête, et il semble au bord de la folie. Il a perdu ses repères : « Sans ça on ne sait plus ce qui est noir et ce qui est blanc. Tout se brouille. Tu ne sais même plus ce qui est du passé et ce qui subsiste encore »⁷⁷⁶ explique Esch à son ami à qui il rend visite en prison. Ce trouble de la situation temporelle de Esch, doit se résoudre par un sacrifice à l'avenir : « C'est pour l'avenir que tu te sacrifies ; tu l'as dit toi-même... c'est la seule chose qui demeure : se sacrifier pour l'avenir et expier ce qui s'est fait. Un honnête homme se

⁷⁷⁴ Robert Musil, *L'Homme sans qualités* (tome 2), *op. cit.*, p. 129.

⁷⁷⁵ Voir les chapitres 11 et 12 du deuxième tome consacrés aux « Conversations sacrées », *ibid.*, pp. 98-128. Pour l'analyse critique de ces scènes, voir Paul Mommaers, *Robert Musil, mystique et réalité : l'énigme de L'Homme sans qualités*, *op. cit.* et William Croke, *Mysticism as Modernity : Nationalism and the Irrational in Hermann Hesse, Robert Musil and Max Frisch*, Peter Lang, 2008.

⁷⁷⁶ Hermann Broch, *Les Somnambules*, *op. cit.*, p. 319.

sacrifie, sinon il n'y a pas d'ordre ! »⁷⁷⁷. Plus qu'une décélération, c'est une perte totale de repère dont Esch est atteint dans un monde dont il ne comprend plus les valeurs. Il pense pouvoir se libérer de cette incertitude en se sacrifiant à l'avenir, pour rétablir une causalité qui lui soit compréhensible⁷⁷⁸. La suite démontre qu'il se trompe. Il renonce à tuer Bertrand et doute de ses propres convictions. Sa journée se mêle au rêve et à l'irréalité par les moyens formels de la narration dans une séquence proche du délire. La distorsion du temps, fait écho, dans l'esprit de Esch, à celle des valeurs. C'est pour récupérer un présent compréhensible qu'il veut se sacrifier à l'avenir. Mais enfin, que signifie cette déformation de l'écriture et de la narration dans le passage sur Esch ? L'analyse du temps de la modernité par le roman se paye-t-elle d'une fuite de la structure de l'œuvre ?

2-3 – Le paradoxe Joyce/Proust : la fuite de la forme

Si les œuvres de Proust et de Joyce sont des objets d'études intéressants pour penser une réappropriation du temps face à la modernité qui tend à l'accélérer, leurs travaux présentent aussi le revers de ce phénomène. Pour le comprendre, il faut s'attarder sur les innovations formelles très ambitieuses dont ils sont à l'origine⁷⁷⁹. Pour le dire très rapidement, les flux de conscience chez Joyce⁷⁸⁰, et les longues phrases composées de métaphores complexes chez Proust⁷⁸¹. Ces innovations, qui relèvent avant tout de l'esthétique littéraire, plus communément, du style, peuvent aussi s'interpréter sur le plan sociologique, en tant que symptôme de l'accélération. C'est comme si la réappropriation du temps analysée

⁷⁷⁷ *Ibid.*, pp. 319-320.

⁷⁷⁸ Le thème du sacrifice revient régulièrement. Comme si le flou et l'incertitude des transformations de la modernité devaient être compensés, ou suspendus au moyen d'un sacrifice. Ceci évoque les sirènes déjà évoquées dans le chapitre précédent, voir Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.* Voir aussi, George Steiner, *Le Château de Barbe-bleue*, *op. cit.* Mais d'un point de vue littéraire ceci rappelle aussi le thème de Faust et son adaptation par Thomas Mann, *Le Docteur Faustus* (1948), trad. Louise Servicen, Albin Michel, 1950.

⁷⁷⁹ La réception critique des deux auteurs témoigne de la dimension de ces innovations. Le refus de Proust à la NRF par Gide est souvent rapporté. Il reçoit le Goncourt en 1919 pour *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Sur le rapport entre les deux hommes, voir Pierre Masson, *André Gide & Marcel Proust*, Presses universitaires de Lyon, 2020. De la même manière, la réception critique de Joyce a été complexe, il a longtemps été censuré dans les pays anglo-saxons, voir Geert Lernout et Wim Van Mierlo (dir.), *The Reception of James Joyce in Europe*, *op. cit.*

⁷⁸⁰ Katie Wales, *The Language of James Joyce*, St. Martin's Press, 1992.

⁷⁸¹ Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce*, *op. cit.* Sur la question spécifique du style dans l'œuvre de Proust voir Jean Milly, *Proust et le style*, Lettres modernes, 1970.

précédemment sur le fond des œuvres, était, d'un autre côté, rattrapée par une fuite de la forme⁷⁸². En effet Proust, mais plus encore Joyce, tirent le langage vers les limites de la compréhensibilité. Ces agencements complexes pourraient être le signe d'une réalité fuyante, de plus en plus difficile à saisir, à cause de l'accélération. L'utilisation de ces écritures particulières, pourrait être comparée à la vision d'un passager à l'intérieur d'une voiture lancée à grande vitesse. Il regarde le paysage sur le côté et ne parvient pas à le reconnaître, parce qu'il est déformé par l'allure du véhicule.

Umberto Eco a longuement étudié, la structure d'*Ulysse*. Pour lui, l'écriture complexe de ce texte, est compensée par la solide armature de l'œuvre, qui reproduit des épisodes de l'*Odyssée* et intègre un mode de pensée dialectique issu de la scolastique médiévale⁷⁸³. Or Umberto Eco juge la prose de Joyce sans cesse à la limite de la décomposition. C'est-à-dire que son jeu avec le langage place l'œuvre toujours à la frontière du chaos et de l'absurdité. C'est la composition de l'ensemble, la résonance de la totalité formelle qui permettent au livre de tenir. Cette fuite du langage est encore plus flagrante dans le dernier roman de Joyce, *Finnegans Wake* (1939), entièrement débarrassé de la logique grammaticale et syntaxique classique. *La Recherche* ne va pas aussi loin dans l'expérimentation langagière. Néanmoins, le style de Proust peut lui aussi s'apparenter à une fuite. Les phrases s'étendent parfois sur plusieurs pages, rendant la lecture aussi difficile. Le style menace de se perdre dans la platitude de l'anecdote, de perdre son sujet et sa cohérence d'ensemble dans une énième digression. Mais Proust parvient à tenir l'ensemble de son œuvre, dans la transition entre le début et la fin qui voit le narrateur se transformer, avec l'histoire qu'il crée. Dans les deux cas, le style tire vers un ailleurs qui menace l'intelligibilité.

Ainsi, si *Ulysse*, tout comme *La Recherche*, offrent des perspectives de réappropriation du temps, ces œuvres mettent aussi en scène la menace que recèle l'accélération, celle d'une réalité inaccessible au langage, indescriptible par le romancier, ou bien engageant un travail sur le langage qui rompt avec l'intelligibilité. Finalement, c'est la possibilité même de se saisir du temps, sous la forme de l'instant, qui est interrogée. Plus le romancier observe de près son objet, plus le réel semble difficile à dire, dans un monde de

⁷⁸² La ligne de fuite, dans la terminologie de Deleuze et Guattari, désigne des vecteurs de sorties du système vers autre chose, menaçant son intégrité. Or ici aussi, le style manipulé par les auteurs, représente le pôle de la décomposition, de la sortie de l'unité : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, 1980.

⁷⁸³ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit.

plus en plus rapide. Reste à analyser ce que le roman dit d'une autre modalité du temps social, à savoir l'Histoire.

3 – L'Histoire : une forme particulière du temps social

Il y a une modalité particulière du temps qui prend en compte sa dimension communautaire d'expérience héritée et partagée par l'ensemble social, c'est l'histoire. Or il semble qu'il y ait un décalage, d'une part, entre le degré élevé d'intellectualité des romans du corpus et la quasi-absence de réflexion sur l'histoire, d'autre part, entre cette absence et la densité des événements historiques majeurs, contemporains de leur rédaction. En effet, James Joyce ne fait qu'évoquer les événements historiques via un système complexe de références mis en évidence par Umberto Eco. Mais celles-ci restent en marge de la narration. Les personnages de *La Recherche* traversent la Première Guerre mondiale à l'arrière, avec d'étonnantes scènes passées par le comte Charlus dans des bordels homosexuels, loin de la rigueur des combats du front⁷⁸⁴, et ceci en dépit d'une connaissance précise de la guerre, récemment mise en évidence par Luc Fraisse⁷⁸⁵. Dans *L'Homme sans qualités*, le lecteur doit faire face à une semblable ambiguïté. Le narrateur se focalise sur les réflexions parfois futiles de grands bourgeois et d'aristocrates dans une relative insouciance, à la veille du cataclysme de la Première Guerre mondiale. Les personnages évoquent rarement l'histoire, alors que le jubilé de l'empereur qu'ils tentent d'organiser doit ironiquement avoir lieu en 1918. Les personnages ne prennent clairement pas la mesure de ce qui est en train de se passer sous leurs yeux⁷⁸⁶. C'est encore plus visible dans *La Montagne magique*, où le temps s'écoule à un rythme qui est loin de l'agitation de la vie d'en bas, avant que le sanatorium Berghof ne soit surpris par le déclenchement de la guerre. En même temps, dans ces deux derniers livres, les grandes tendances qui forment le moteur intellectuel d'une Europe sur le point de s'anéantir

⁷⁸⁴ Cf. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit. Voir aussi : Philippe Berthier, *Charlus*, Éditions de Fallois, 2017 et Christian Gury, *Charlus (1860-1942), Aux sources de la scatologie et de l'obscénité de Proust*, Kimé, 2002.

⁷⁸⁵ Luc Fraisse, *Proust et la stratégie militaire*, Hermann, 2018.

⁷⁸⁶ Ceci comprend le personnage de Hans Sepp, étudiant antisémite, qui n'est jamais pris au sérieux par Ulrich en dépit du danger qu'il représente. Voir, par exemple, « Ulrich, s'entretenant avec Hans Sepp et Gerda, adopte le sabir de la zone frontière entre surrationalité et sous-rationalité », in Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., pp. 692-709.

sont représentées par les personnages⁷⁸⁷. C'est la fameuse « joyeuse apocalypse »⁷⁸⁸ de Hermann Broch, expression qui décrit la période insouciant dans laquelle ont évolué les élites de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, dans une Autriche-Hongrie au sommet de sa créativité culturelle⁷⁸⁹. Pour Hermann Broch, la mise en scène romanesque est néanmoins un peu différente dans la mesure où la vie pendant la guerre est explicitement décrite dans la dernière partie du livre. C'est un moment de suspension de la morale qui permet à Hugueneau de se laisser aller au meurtre avec une simplicité terrifiante. Ces derniers romans partagent cette tension consistant à décrire un monde au bord du gouffre, et finalement voué à disparaître avec le déclenchement du premier conflit mondial, sans pour autant que quiconque ne semble s'en soucier. C'est une dimension qui est beaucoup moins présente dans les œuvres de Joyce et de Proust, notamment parce que leurs œuvres ont été produites plus tôt, mais aussi parce que la guerre les a affectées d'une manière différente⁷⁹⁰. Or n'y a-t-il pas une forme de paradoxe dans le fait que ces romans, dans lesquels l'histoire joue un rôle si important, restent cependant muets sur le plan théorique ? D'autant qu'à la même période, paraissent de manière confidentielle, les premiers textes de Jorge Luis Borges⁷⁹¹, qui adoptent une tout autre attitude envers l'histoire et auront une influence déterminante sur la création littéraire du XX^e siècle. La différence réside dans l'intégration à la fiction, de l'histoire en tant que discours sur le monde.

Pour répondre à ces questions, les travaux de François Hartog sur l'historicité offrent un éclairage intéressant⁷⁹². Il propose la notion de régime d'historicité pour penser la manière de se situer dans le temps à une époque donnée. Chaque période historique se caractérise par

⁷⁸⁷ C'est notamment l'opposition entre Naphta et Settembrini dans *La Montagne magique*.

⁷⁸⁸ Pascal Dethurens, « " La joyeuse apocalypse " selon Hermann Broch : *Les Somnambules, La Mort de Virgile, Les Irresponsables* », *Littérature*, n° 34, 1996. Voir aussi le recueil, Hermann Broch, *Logique d'un monde en ruine : six essais philosophiques* (1931), trad. Christian Bouchindhomme et Pierre Rusch, Éditions de l'Éclat, 2005.

⁷⁸⁹ Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle. Politique et culture, op. cit.*

⁷⁹⁰ Sur ce point, il est important de noter que la France est sortie vainqueur de la guerre, ce qui contraste avec l'Autriche-Hongrie qui non seulement a perdu, mais a été démantelée. L'Irlande a acquis l'indépendance (proclamée en 1916) sur une partie du territoire de l'île consécutivement au conflit. De plus, Marcel Proust termine *La Recherche* en 1922, et décède la même année. Il a beaucoup plus vécu avant le conflit qu'après. *Ulysse* paraît aussi en 1922, avec des préoccupations assez éloignées de la guerre. *L'Homme sans qualités* paraît en 1931-1932, et de même pour *Les Somnambules*. Soit une période où le climat a profondément changé et où les extrémismes sont aux portes du pouvoir dans le monde germanophone.

⁷⁹¹ Jorge Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie* (1935), *Histoire de l'éternité* (1936), trad. Roger Caillois et Laure Bataillon, Christian Bourgois, 1985. La dimension de confidentialité réside dans le fait que cette œuvre ne sera connue en France que dans le milieu des années 1980. Les premiers textes de Borges, dans des traductions de Roger Caillois, arrivent en France dans les années 1950.

⁷⁹² François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Éditions du Seuil, 2003.

une conception particulière de l'histoire et un rapport au temps conséquent. Les romans de Musil et de Broch mettent en scène l'histoire, et tiennent un certain discours sur l'histoire. Il s'agira ici d'essayer de déterminer sous quel régime. Ces deux romans ont pour objectif affiché de décrire des moments historiques, mais paradoxalement, il y a peu de réflexions sur l'histoire en leur sein. À l'inverse, le roman va s'emparer du discours historique jusqu'à, quelques années plus tard, en faire le cœur de sa réflexion⁷⁹³. Or ce saisissement de l'histoire par le roman est contemporain d'une des conséquences de l'accélération décrite par Hartmut Rosa⁷⁹⁴, et que François Hartog décrit comme le présentisme⁷⁹⁵. De cette façon, les différents régimes d'historicité romanesque, s'inscrivent-ils dans une tentative pour se réapproprier le temps de l'histoire qui, par sa dimension communautaire, donne un sens au vivre ensemble et est essentiel dans l'élaboration des significations imaginaires sociales⁷⁹⁶.

3-1 – La place de l'Histoire dans les romans de Broch et de Musil

Dire que l'histoire est absente de *L'Homme sans qualités* ou des *Somnambules*, serait passer à côté d'une des principales clefs de lecture de ces œuvres. L'histoire est au contraire partout présente dans ces livres, mais très rarement évoquée de manière explicite. Elle est sans cesse suggérée, et attendue par le lecteur qui connaît la toile de fond sur laquelle se déroule le récit, ainsi que l'issue fatale qui attend ce monde, en apparence tranquille et insouciant, sur le point de disparaître. Comme le montre Stefan Zweig dans son dernier ouvrage, intitulé *Le*

⁷⁹³ Jorge Luis Borges, mais aussi nous le verrons, Marcel Schwob avec ses *Vies imaginaires* (1896) sont des précurseurs, contemporains de notre corpus. Mais la réflexion sur l'histoire va prendre de l'ampleur à partir des années 1960, on l'observe par exemple avec Carlos Fuentes, dans *Terra Nostra* (1975), ou encore d'un Alejo Carpentier dans *Le siècle des Lumières* (1962).

⁷⁹⁴ Sans invoquer explicitement le « présentisme », Hartmut Rosa fait un double diagnostic. Il observe deux types de discours sur le temps. D'un côté « tout va trop vite », de l'autre le sentiment d'immobilité, de la fin de tout mouvement. Il parle d'identité situative pour définir l'intersection entre ces deux symptômes qui provoquent une redéfinition permanente du rapport au temps en fonction de la situation. Ce qui revient à annuler passé et futur pour une perpétuelle actualisation qui implique de ne vivre que dans le présent. Hartmut Rosa, « Identité situative : des flâneurs et des joueurs », in *Accélération*, *op. cit.*, pp. 275-305.

⁷⁹⁵ « Historien m'efforçant d'être attentif à mon temps, j'ai ainsi, comme beaucoup d'autres, observé la montée rapide de la catégorie du présent jusqu'à ce que s'impose l'évidence d'un présent omniprésent. Ce que je nomme " présentisme " », François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 27. Voir aussi Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent*, Flammarion, 2000. Il parle de présent perpétuel pour définir le présentisme associé à l'idée d'une négation du temps.

⁷⁹⁶ Sur les rapports entre histoire et culture, autour de la réflexion sur la durée, je renvoie à la première partie, et plus particulièrement aux travaux de Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.* et Hannah Arendt, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture*, *op. cit.*

*Monde d'hier. Souvenirs d'un européen*⁷⁹⁷ (1943), c'est tout un univers au sommet de sa gloire, né avec le XIX^e siècle qui s'apprête à être désintégré par deux guerres successives. Cette thématique de l'insouciance d'avant la guerre, se retrouve dans *La Montagne magique*, qui est aussi le roman de la vie bourgeoise, au sein d'une institution iconique de cette classe, le luxueux sanatorium suisse. L'histoire apparaît davantage, dans ces récits, comme le fantôme de la catastrophe à venir.

3-1-1 – L'histoire surprend un monde insouciant

La manière de dramatiser l'histoire est assez semblable dans *L'Homme sans qualités* et dans *La Montagne magique*. À chaque fois, l'auteur imagine un personnage principal, dans un milieu social relativement homogène⁷⁹⁸ et fermé qui se livre à son analyse méticuleuse. Pour Ulrich, il s'agit des couches sociales supérieures de l'Empire austro-hongrois qui évoluent dans la Vienne du début du siècle. C'est la capitale d'une étrange entité aux propriétés particulières que le narrateur décrit comme Cacanité⁷⁹⁹. Le roman commence en août 1913, laissant présager que la grande fête prévue pour l'année 1918, à l'organisation de laquelle est dédiée l'Action parallèle, n'aura pas lieu. Musil a laissé son roman inachevé. Les nombreux fragments qu'il a laissés, montrent qu'il voulait décrire la dernière année d'existence de la monarchie impériale⁸⁰⁰. Or ces deux dates, c'est-à-dire celle de 1913, qui marque le début du livre, et celle de 1918, qui situe l'issue de l'intrigue, sont évoquées dès le début du roman⁸⁰¹. C'est cet intervalle, renvoyant explicitement à la guerre, sans pour autant qu'elle soit citée, ni

⁷⁹⁷ Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un européen*, op. cit.

⁷⁹⁸ Les milieux sociaux dans lesquels Ulrich et Hans Castorp sont plongés se différencient par leur composition. Du côté de Musil, c'est une élite germanophone, exclusivement viennoise. Le sanatorium suisse est, quant à lui, doté d'une clientèle internationale, permettant à Thomas Mann d'intégrer une plus grande diversité de personnages (italiens, russes, néerlandais) qui ne sortent cependant jamais d'Europe. Or cette internationalisation à son importance puisqu'elle donne cours au thème de la dualité entre Orient et Occident. Hans Mayer, *Thomas Mann*, op. cit.

⁷⁹⁹ Elle a déjà fait l'objet d'une description détaillée plus haut. Elle se caractérise par la lenteur et une superposition complexe d'institutions qui offrent finalement beaucoup de liberté aux administrés. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., pp. 38-43.

⁸⁰⁰ Je renvoie à la nouvelle édition : Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, préparée par Jean-Pierre Cometti, d'après l'édition d'Adolf Frisé, Éditions du Seuil, 2011. Elle reprend l'intégralité des fragments laissés inachevés par Musil pour tenter de rendre compte de la fin que Musil aurait désiré. Voir aussi Jean-Pierre Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, PUF, 1985.

⁸⁰¹ La date d'août 1913 est inscrite à la première page du roman, quant au jubilé de 1918, c'est dans le dernier chapitre de la première partie : Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., 19. *Lettre d'exhortation et occasion d'acquiescer des qualités. Concurrence de deux jubilés*, p. 97.

même décrite par l'auteur, qui crée la tension dramatique de l'ouvrage. Le lecteur sait dès le début comment cette histoire doit finir, créant une attente forte, en décalage avec la légèreté de ton du narrateur ironique, et de certaines des discussions entre les personnages.

Dans *La Montagne magique*, la situation d'isolement, dans un microcosme confiné, est au cœur du roman. Tout comme la Cacanerie de Musil, le sanatorium Berghof est un espace régi par des lois particulières, à la fois du point de vue des mœurs relâchées des patients, que du cadre physique dans lequel le temps semble s'écouler différemment⁸⁰². C'est un espace reculé, hors du temps, centré sur la routine imposée par la maladie, dans lequel l'agitation de l'actualité ou les mouvements géopolitiques n'ont pas d'écho. C'est au cœur de cet isolement que Hans Castorp est surpris par la guerre et sort de l'insouciance pour être livré à la violence⁸⁰³. Là encore, Thomas Mann introduit cette tension dramatique dans le « Propos » ouvrant le roman : « Si notre histoire remonte au déluge, c'est qu'elle se déroule AVANT un certain tournant, une limite qui a provoqué des failles dans notre vie et notre conscience... Elle se déroule, ou plutôt, pour éviter à dessein toute forme de présent, elle se déroula, elle s'est déroulée jadis, naguère, dans l'ancien temps, dans le monde d'avant la Grande Guerre »⁸⁰⁴. La Première Guerre mondiale forme ainsi un horizon d'attente pour le lecteur, alors qu'elle n'est jamais mentionnée dans le récit.

Le recul créé par l'introduction de la guerre comme envers du récit, fait apparaître certaines figures, au premier abord inoffensives (ce ne sont que de simples idéologues), comme particulièrement inquiétantes. Du côté de Musil, il y a Hans Sepp, l'étudiant fréquentant les milieux nationalistes et antisémites. Il est le fiancé de Gerda Fischel, dont le père est juif⁸⁰⁵. Du côté de Mann, il y a Naphta dont la polémique avec Settembrini le mène au suicide. Néanmoins, l'histoire n'est pas que l'horizon fantomatique d'une société insouciante, elle fait une apparition dans une approche réflexive au sein de *L'Homme sans*

⁸⁰² Sur ces questions, je renvoie aux paragraphes précédents de ce chapitre.

⁸⁰³ Il faut néanmoins noter que Settembrini tente à plusieurs reprises de prévenir Hans Castorp en l'enjoignant à ne pas se couper complètement du monde en consultant la presse. Ce qu'il ne fera pas : « En somme, M. Settembrini éprouvait des sentiments discordants, comme la calamité qu'il vit s'exacerber à toute allure et qu'il tenta de faire entrevoir à son protégé par sous-entendus », Thomas Mann, *La Montagne magique*, op. cit., p. 737.

⁸⁰⁴ Thomas Mann, *La Montagne magique*, op. cit., p. 7.

⁸⁰⁵ Le personnage va aussi servir de révélateur de l'antisémitisme latent de la femme de Léon Fischel et de sa fille, et plus largement, de la société austro-hongroise du début du XX^e siècle. Voir Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, « La famille Fischel », pp. 255-262, « Gerda Fischel », pp. 386-397, « Guerre et amour dans la famille Fischel », pp. 601-612, « Ulrich s'entretenant avec Hans Sepp et Gerda, adopte le sabir de la zone frontrière entre la surrationalité et la sous-rationalité », pp. 692-709.

qualités, dans un chapitre intitulé « Toujours la même histoire : pourquoi n’invente-t-on pas l’Histoire ? ».

3-1-2 – Inventer l’histoire ou la question de la morale de l’action

Dans ce chapitre au ton explicitement ironique, le personnage d’Ulrich développe sa conception de l’histoire. Le narrateur introduit le chapitre par une contextualisation, à la résonance malicieuse : « Y avait-il, oui ou non, une guerre des Balkans ? Une intervention quelconque avait eu lieu, cela était sûr ; mais il ne savait pas précisément si c’était la guerre »⁸⁰⁶. C’est d’abord une remarque étonnante mise dans l’esprit d’un personnage qui est décrit dès le début du livre comme possédant des connaissances étendues sur une large variété de sujets. Visiblement, l’actualité ne le préoccupe guère, sachant que ce sont des Balkans que viendra l’étincelle qui déclenche la guerre en juin 1914⁸⁰⁷. Quelques lignes plus loin, le narrateur s’amuse : « En un mot, il se passait beaucoup de choses, c’était une époque agitée, fin 1913, début 1914. Mais, deux ou cinq ans auparavant, l’époque avait aussi été une époque agitée, chaque jour avait eu ses émotions, et malgré tout, on ne se rappelait que vaguement, ou pas du tout, ce qui s’était passé »⁸⁰⁸. Six mois seulement avant la Première Guerre mondiale, rien n’annonce son déclenchement, ce qui interroge la nature de l’histoire, si aucun signe avant-coureur de la catastrophe ne peut être observé. Dans le paragraphe qui suit, Ulrich tente de se remémorer les événements qui ont fait l’histoire des dernières années. Il ne trouve que des anecdotes, au point qu’il lui semble difficile de déterminer ce qui fait la nature historique d’un fait⁸⁰⁹.

Dans la suite, le raisonnement d’Ulrich sur l’histoire s’articule à une réflexion sur l’action et la responsabilité qui en découle. Il tente de formuler une réponse à la question que

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 451.

⁸⁰⁷ Les Balkans sont en guerre entre 1912 et 1913, déchirés autour des questions religieuses et des luttes d’influence entre les grandes puissances que sont à l’époque la Russie tsariste, l’Empire ottoman et l’Autriche-Hongrie. Voir Richard C. Hall, *The Balkan Wars 1912-1913 : Prelude to the First World War*, Routledge, 2000.

⁸⁰⁸ Robert Musil, *L’Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 451-452.

⁸⁰⁹ La radicalité de la réflexion d’Ulrich, le mène à interroger la possibilité même de l’histoire, dans la mesure où l’exactitude est difficile à garantir : « Quelle drôle d’histoire que l’Histoire ! On pouvait affirmer avec certitude de tel ou tel événement qu’il avait trouvé, ou trouverait certainement sa place en elle ; mais que cet événement eût véritablement eu lieu, cela n’était pas sûr », *ibid.*, p. 452. Il explique que tout événement peut prendre place dans l’histoire en tant que récit sur le monde, mais que la dimension de sa vérifiabilité pose certains problèmes.

lui a posée Clarisse dans le précédent chapitre⁸¹⁰. Pourquoi ne rien faire alors qu'il est possible d'agir, et quelle est la position morale qui correspond à cette inaction. L'Homme sans qualités ne parvient pas à répondre à Clarisse qui le traite de diable, dans la mesure où, d'après elle, « il est dix fois plus dangereux de laisser faire que de faire »⁸¹¹. Or l'action est perçue différemment, selon la conception de l'histoire adoptée. Soit l'histoire a un sens, et alors l'action doit permettre de le réaliser⁸¹², soit elle n'en a pas⁸¹³, et alors agir, dans un univers livré au hasard, ne permet que de réaliser la volonté de quelques-uns.

Étant du côté de l'inaction, Ulrich adresse trois objections à une conception de l'histoire avançant vers un but. La première c'est que « l'Histoire universelle, indubitablement, ne naît pas autrement que les histoires. Les auteurs incapables d'inventer du nouveau, se copient les uns les autres ». La circularité et la répétition des éléments théoriques fournis par des auteurs peu inspirés cachent l'argument principal qui est ici celui de la dimension narrative de l'histoire. Pour celui qui défend l'utopie de la vie exacte⁸¹⁴, le fait que l'histoire soit un récit, dont il est difficile de déterminer l'exactitude et soumis à la subjectivité, pose problème⁸¹⁵. C'est le rapport de l'histoire à la vérité qui est ici en jeu. Le deuxième élément de réponse fait référence à la dimension de la contingence : « Pour la plus grande part, l'Histoire naît sans auteur. Elle ne vient pas d'un centre, mais de la périphérie, suscitée par des causes mineures »⁸¹⁶. Il critique l'idée d'une histoire faite par les grandes puissances centralisées et remarque à l'inverse, que ce sont souvent de petites causes, venues

⁸¹⁰ « Clarisse réclame une " Année Ulrich " », *ibid.*, pp. 441-449. C'est d'abord l'irresponsabilité d'Ulrich qu'elle interroge, dans la mesure où il se tient toujours dans un retrait prudent de chacune des propositions faites par les différents personnages.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 448.

⁸¹² Ici, il fait référence à des conceptions de l'histoire tournées vers la réalisation d'un but tel que défendu par Georg Wilhelm Hegel, *La Raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'histoire* (1822-1830), trad. Kostas Papaioannou, 10-18, 1993 et Karl Marx et Friedrich Engels, *Le Manifeste du parti communiste* (1848), in Karl Marx, *Œuvre I*, trad. Maximilien Rubel, Gallimard, 1979.

⁸¹³ L'approche d'une histoire déterminée par des causes et avançant vers une fin a été critiquée à la fin du XIX^e siècle par Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), trad. Auguste Burdeau, PUF, 1966 et Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir* (1882), trad. Patrick Wotling, Flammarion, 2020. Ils défendent la contingence, l'absence de sens déterminé dans l'histoire, voire une forme de circularité avec l'éternel retour de Nietzsche.

⁸¹⁴ C'est une attitude de retrait, en dehors des certitudes qui caractérise Ulrich qui n'a pour idéal, de s'en tenir qu'à l'exactitude : « Que l'élément observé soit l'exactitude même, qu'on l'isole et le laisse se développer, qu'on le considère comme une habitude de pensée et une attitude de vie et qu'on laisse agir sa puissance exemplaire sur tout ce qui entre en contact avec lui, on aboutira alors à un homme en qui s'opère une alliance paradoxale de précision et d'indétermination », in Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 311.

⁸¹⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.*

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 453.

d'endroits insoupçonnés. Sa dernière objection synthétise les deux précédentes : « La trajectoire de l'Histoire n'est pas celle d'une bille de billard qui, une fois décollée, parcourt un chemin défini ; elle ressemble plutôt au mouvement des nuages, au trajet d'un homme errant par les rues, dérouté ici par une ombre, là par un groupe de badauds ou une étrange combinaison de façades, et qui finit par échouer dans un endroit inconnu où il ne songeait pas se rendre »⁸¹⁷. Il place l'histoire du côté du hasard et de la contingence, en tout cas de forces sur lesquelles l'être humain n'a que très peu d'influence, contre une approche déterministe, de sorte que l'action est jugée non seulement inutile, mais qu'en plus, elle peut se révéler néfaste et contre-productive.

C'est un dialogue imaginé avec son ami Léon Fischel, le directeur de la Lloyd Bank qui amène Ulrich à sa dernière pensée. Il est finalement prêt à admettre que l'Histoire doit être inventée, qu'il faut s'en saisir, puisqu'elle est avant tout un récit. Mais il imagine la réponse de Léon Fischel qui lui opposerait, d'une part la vie, au sens de la quotidienneté, d'autre part, la culture. L'un et l'autre lui apparaissent comme des remparts aux volontés des hommes politiques et des gens d'Eglise tentant d'imposer leurs idées au reste de la population, mais surtout, comme le meilleur moyen de conserver une distance saine entre les idées et la vie réelle : « On doit s'estimer heureux si on comprend quelque chose aux actions et aux obligations, et si ceux qui prétendent comprendre quelque chose à l'Histoire ne s'en mêlent pas trop »⁸¹⁸. Ainsi, Ulrich semble, en dernière instance, conserver sa méfiance envers l'histoire en tant que discours et force politique en mesure de contraindre les masses, et de changer les vies. La responsabilité occupe aussi une place importante dans le rapport à l'histoire d'Hermann Broch à l'époque de la rédaction des *Somnambules*.

3-1-3 – *Les Somnambules* : la vie saisie par l'Histoire

La forme narrative employée par Hermann Broch entretient un rapport différent à l'histoire en comparaison du relatif mutisme suggestif, de Musil et de Mann. Le premier élément qui témoigne de ce rapport divergent, c'est l'architecture de l'œuvre. *Les Somnambules* sont divisés en trois parties qui renvoient chacune à un moment historique précis, situé par une date et un titre, faisant référence tout à la fois au caractère du personnage

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 454.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 455.

qui va être décrit et à l'époque concernée. La première partie s'intitule Pasenow ou le romantisme, surmontée de la date de 1888. La deuxième partie, Esch ou l'anarchie est datée de 1903. Et enfin, Hugueneau ou le réalisme se passe en 1918. Chaque partie est séparée par quinze années. Tout comme son compatriote, Broch inscrit son roman dans une temporalité qui suggère une attente du lecteur qui comprend assez rapidement que le récit s'articule autour d'une dialectique de la catastrophe et tente de saisir le mouvement qui mène de la fin du XIX^e siècle à la situation de l'entre-deux-guerres. Cependant, la fresque beaucoup plus large qu'il bâtit, s'étendant sur soixante-quinze années, lui impose de fournir de plus amples indications contextuelles, pour différencier les parties et ainsi à véritablement évoquer l'histoire⁸¹⁹. L'ambition historique est d'autant plus forte que l'objectif de Hermann Broch est de lier ces trois époques sur la ligne commune d'un cheminement vers la désintégration des valeurs, trouvant dans la guerre son apogée. L'essai de la troisième partie rend visible le fil directeur de l'auteur. Il intègre l'histoire à sa réflexion dans la mesure où il met en perspective un système de valeurs englobant la société (l'Europe chrétienne), et la fragmentation des valeurs dans le corps social sans référent central (la modernité)⁸²⁰. Au travers des trois parties, Hermann Broch décrit des étapes de cette désintégration progressive, et la perte de lisibilité historique qui s'ensuit⁸²¹.

La trame des *Somnambules* décrit un cheminement inverse à celui de *L'Homme sans qualités* dans son rapport à l'histoire. Il ne montre pas une élite qui cherche à faire l'histoire, mais plutôt des destinées individuelles, rattrapées par les forces anonymes de l'histoire. Le romantisme qui définit Pasenow est issu de la contradiction entre, d'une part, les valeurs traditionnelles de son éducation héritées et, d'autre part, celles de la modernité. De la même

⁸¹⁹ La première partie se déroule à Berlin, métropole, symbole de la modernité qui contraste avec les origines rurales de Pasenow. Le paysage de la deuxième partie est celui, à la fois, industriel et bourgeois de la vallée du Rhin. Or c'est justement dans cette dualité que se perd le personnage de Esch. Enfin, la dernière partie a aussi pour cadre l'Allemagne du sud-ouest, jusqu'à Colmar pour cadrer avec l'éthique commerciale de Hugueneau, toujours entre la France et l'Allemagne, suivant les opportunités.

⁸²⁰ « Le Moyen Age possédait le centre idéal des valeurs qui importent, possédait une valeur suprême à laquelle toutes les autres valeurs étaient assujetties : la croyance dans le Dieu chrétien », Hermann Broch, *Les Somnambules*, *op. cit.*, p. 495. Ce qui contraste avec la condition moderne qui est définie par la radicalisation des systèmes de valeurs particuliers à chaque corps de métier : « La guerre c'est la guerre, l'art pour l'art, en politique pas de scrupules, les affaires sont les affaires tout cela répète la même chose, tout cela est possédé de cette inquiétante brutalité que je serais tenté de qualifier de métaphysique, est possédé de ce cruel esprit logique dirigé vers son objet et rien que vers son objet sans regarder à droite ni à gauche – oh, tout cela c'est le style de pensée de cette époque ! », *ibid.*, p. 494.

⁸²¹ Hermann Broch, dans la première partie de son essai décrit cette situation de perte totale de repères : « Dans la dissolution de toute forme, à la lumière crépusculaire d'une incertitude hébétée, qui éclaire un monde de spectres, l'homme, pareil à un enfant égaré, s'avance à tâtons, en suivant le fil de quelque petite logique au souffle court, s'avance à tâtons dans un paysage de rêve qu'il nomme réalité et qui n'est pourtant que cauchemar pour lui », *ibid.*, p. 413.

manière, l’anarchisme de Esch est issu de la contradiction entre sa conception de la modernité en tant qu’ensemble de valeurs issues des Lumières, et une représentation concurrente qui se restreint à considérer un système économique rationalisé. La dernière partie est synthétique, elle annonce la véritable nature de la modernité, non pas comme émergence d’un nouveau système de valeurs mais comme suspension de la valeur, au profit d’un rationalisme opportuniste. Or à cet endroit, Hermann Broch rejoint Musil dans le rapport qu’il établit à l’action, dans la mesure où chacun des personnages est caractérisé par une forme de somnambulisme. Ils veulent et croient agir dans un certain sens historique, mais se révèlent complètement aveugles aux conséquences et à la dimension de leur agir. Les deux premiers personnages passent à côté de leur existence, le premier à cause d’atavismes culturels, le deuxième obnubilé par son idéal. Le troisième s’en sort pour le mieux, au prix du sacrifice de son âme.

Enfin, les deux auteurs se rejoignent. Ulrich pourrait agir, à condition de trouver un sens satisfaisant à l’histoire. Or le narrateur des *Somnambules* laisse entendre qu’il serait possible de sortir de l’aveuglement, et de récupérer la faculté d’agir, en fondant un système de valeurs suprême. Mais l’un comme l’autre sont incapables de déterminer, soit ce nouveau système de valeurs, soit cette grande idée, en mesure de créer une communauté à même d’avancer ensemble vers un but. Ils tiennent donc un discours sur l’histoire en tant que force qui semble dépasser les individus qui tenteraient de la manipuler. De ces premières analyses émerge un premier régime d’historicité romanesque.

3-1-4 – Un premier régime d’historicité romanesque : un présent éternel rattrapé par les forces de l’Histoire

Un régime d’historicité transparaît des analyses qui précèdent. Sa première caractéristique, c’est l’ambition commune de comprendre le contexte intellectuel dans lequel la Première Guerre mondiale est apparue. La relative contemporanéité des publications, indique aussi de semblables préoccupations pour l’avenir. Ces romans sont rédigés et paraissent dans la période où émerge et se développe le national-socialisme. Le pressentiment de sa violence naissante, fait écho à celle qui a cours entre 1914 et 1918. Ainsi les auteurs tracent une ligne de réflexion qui s’étend de la fin du XIX^e siècle jusqu’aux années 1930. Ce sont de grandes fresques intellectuelles, se saisissant d’un moment passé, pour essayer

d'éclaircir le présent, et prévenir une nouvelle catastrophe. Il y a la même intuition qu'un élément de l'avant-guerre a échappé à l'analyse. Au cœur des romans, on retrouve chaque fois le même climat d'insouciance, et la guerre comme horizon d'attente dont la menace fantomatique pèse sur cette société sur le point de disparaître.

La deuxième caractéristique de ce régime d'historicité, c'est une relative marginalisation du discours sur l'histoire, qui peut étonner au vu de l'importante charge intellectuelle que partagent ces romans. Les auteurs ont en commun une conception de l'histoire considérée comme menace. Elle n'est pas considérée comme le lieu de réalisation du génie de l'humanité, contrairement à ce que les Lumières semblaient suggérer⁸²². C'est au contraire une force aveugle dont la manipulation s'avère dangereuse. Or c'est à cet endroit qu'intervient la question de la responsabilité. Musil résume cette position dans son intervention⁸²³ au Congrès International des écrivains pour la défense de la culture de 1935 à la Mutualité : « Je doute qu'on puisse rendre le monde meilleur en exerçant une influence sur son esprit ; les moteurs de l'histoire sont de nature assez grossière »⁸²⁴. Thomas Mann⁸²⁵ et Hermann Broch⁸²⁶ ont défendu des positions semblables ailleurs, à savoir que c'est par un apolitisme, soutenu par un renouvellement du rapport à l'art, articulé autour de la vérité⁸²⁷ qui leur permet d'agir sur le plan des transformations socio-culturelles, plutôt que par des tentatives pour peser sur l'orientation idéologique du monde, vécu comme une forme de violence⁸²⁸. À ce titre, les auteurs font un premier pas critique, vers une conception de l'histoire comme construction sociale, soumise aux enjeux politiques du débat public.

⁸²² Emmanuel Kant, *Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitisme* (1784), trad. Ferdinand Alquié (dir.), Gallimard, 1989.

⁸²³ Pour contextualiser cette intervention voir Stéphane Gödicke, *Désordre et transgression chez Robert Musil*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006. Robert Musil a été plutôt mal reçu, et son intervention sifflée dans ce congrès, qui a d'abord été une initiative de Moscou, avant de se présenter comme un événement indépendant.

⁸²⁴ Sandra Teroni et Wolfgang Klein, *Pour la défense de la culture, Les textes du congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Éditions universitaires de Dijon, 2005, p. 89.

⁸²⁵ Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.*

⁸²⁶ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

⁸²⁷ Musil intitule sa communication : « La vérité est l'adversaire du fascisme », Sandra Teroni et Wolfgang Klein, *Pour la défense de la culture*, *op. cit.*, pp.456-459. La question du rapport entre littérature et connaissance qu'ont tenté de théoriser ces auteurs dans l'entre-deux-guerres sera spécifiquement traitée dans la dernière partie.

⁸²⁸ A ce titre, Musil cite Nietzsche dans son allocution. Cette citation est au cœur de son argumentation : « La victoire d'un idéal moral se gagne par les mêmes moyens immoraux que se gagne toute victoire : la violence, le mensonge, la diffamation, l'injustice », issue de Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes (Été 1882-Printemps 1884)*, in *Œuvres philosophiques complètes IX*, trad. Anne-Sophie Astrup et Marc B. de Launay, Gallimard, 1997.

Au même moment, mais de manière plus discrète, un autre régime d'historicité romanesque émerge, qui va gagner en importance dans les années à venir à travers, notamment, les œuvres produites dans le cadre du réalisme magique.

3-2 – L'Histoire dans les premières œuvres de Borges

Par contraste, avec le régime d'historicité qui prévaut dans les œuvres de Robert Musil et de Hermann Broch, situant l'histoire à l'arrière-plan, l'œuvre de l'Argentin Jorge Luis Borges offre de nouvelles perspectives d'étude. Il publie en 1935, soit dans la même période que les Autrichiens, un livre dont le titre renvoie explicitement à cette dimension. Son *Histoire universelle de l'infamie*⁸²⁹ (et l'année suivante sur le même thème *Histoire de l'éternité*), figurant dans la catégorie de la fiction, a de quoi surprendre. L'équivoque réside d'abord dans l'association de l'expression « histoire universelle », renvoyant à un ouvrage de sciences sociales, associé à l'infamie, dont les dimensions morales et subjectives font douter de la teneur du livre. Avec ce titre, Borges place l'histoire au cœur de sa réflexion. Il se saisit de l'histoire en tant que discours particulier sur le monde et l'intègre sous cette forme au domaine de la fiction. Or ceci offre un nouvel éclairage sur la nature de l'histoire. Il reste à savoir ce qu'il éclaire, et si ce peut être le point de départ d'un nouveau régime d'historicité romanesque, contemporain de celui de Broch et Musil, et enfin dans quelle mesure il pourrait participer d'une réappropriation du temps historique.

3-2-1 – L'*Histoire universelle de l'infamie* de Borges. Point de départ d'un nouveau régime d'historicité romanesque ?

Le recueil de Borges *Histoire universelle de l'infamie*, qui va retenir ici notre attention, est rédigé une dizaine d'années avant ses ouvrages les plus célèbres, *Fictions* (1944) et *L'Aleph* (1949), à l'origine du succès international de l'auteur⁸³⁰. Néanmoins, ce premier travail entre en résonance avec la réflexion entamée sur l'histoire, tout en ayant l'avantage

⁸²⁹ Jorge Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie*, suivi d'*Histoire de l'éternité*, *op. cit.*

⁸³⁰ C'est Roger Caillois qui fait connaître Borges à la France et lui donne accès à la critique européenne, en traduisant une nouvelle dans le numéro 14 de la revue *Lettres françaises* de 1944, puis en éditant *Fictions* chez Gallimard dans la collection « La Croix du Sud » qu'il dirige en 1951. Une relation notamment décrite dans : Roger Caillois, *Jorge Luis Borges*, Fata Morgana, 2009.

d'être contemporain du reste du corpus⁸³¹. Cependant l'ouvrage de Borges présente certaines spécificités. Tout d'abord, *Histoire universelle de l'infamie* est composé de sept récits, racontant chacun la vie d'un personnage ayant, non seulement véritablement existé, mais de plus, célèbre⁸³². Autrement dit, il s'agit de biographies de personnages historiques. C'est une première rupture avec les romans du corpus. Borges va constamment jouer de cette ambiguïté entre vérité historique et fiction. Nous l'avons déjà évoqué pour le titre, cette mise en scène se prolonge dans le prologue⁸³³. Ce petit texte mentionne les inspirations de l'auteur qui relèvent toutes de la fiction⁸³⁴, sans pourtant lever le doute sur la nature de l'ouvrage. Ce sentiment d'incertitude est encore renforcé, du point de vue formel, par la table des sources fournie par l'auteur à la fin du livre. À chaque texte est associée une ou plusieurs références sur le modèle des productions scientifiques⁸³⁵.

Cette ambivalence entre histoire et fiction⁸³⁶, se retrouve dans le contenu des nouvelles composant l'ouvrage. La première du recueil est à ce titre éclairante, en particulier les trois premiers chapitres intitulés « La cause lointaine », « Le lieu » et « Les hommes ». Le récit des péripéties de la vie de Lazarus Morell commence par la description froide d'un fait historique qui semble, au premier abord, éloigné de la vie du personnage : « En 1517, le Père Bartholomé de Las Casas eut très grande pitié des Indiens qui périssaient dans les laborieux enfers des mines d'or antillaises. Il proposa à l'empereur Charles Quint d'importer des nègres qui peineraient à leur place dans les laborieux enfers des mines d'or antillaises »⁸³⁷. Le narrateur va ensuite énumérer les conséquences de ce fait, pour en venir à son sujet principal, la vie de Lazarus Morell : « On doit à cette curieuse substitution d'un philanthrope une

⁸³¹ Une recherche parue en espagnol, non traduite à ma connaissance, fait dialoguer Borges et Musil (enterrés dans le même cimetière de Genève) : Juan Garcia Ponce, *La Errancia sin fin : Musil, Borges, Klossowski*, Anagrama, 1981. Une étude anglaise confronte de son côté Borges à Joyce : Patricia Novillo-Corvalan, *Borges and Joyce : an Infinite Conversation*, Modern Humanities Research Association and Maney Publication, 2011.

⁸³² C'est la composition originelle, deux textes ont ensuite été ajoutés par l'auteur dans l'édition de 1954, voir le « Prologue à l'édition de 1954 », *Histoire universelle de l'infamie, op. cit.*, pp. 9-11.

⁸³³ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁸³⁴ Il mentionne Stevenson, Chesterton, une biographie d'Evaristo Carriego (probablement celle qu'il a lui-même écrite : Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego* (1930), trad. François Rosset, Éditions du Seuil, 1984), mais aussi Valéry.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 131. Toutes les références n'apparaissent pas dans le catalogue de la BnF, ou parfois avec des modifications. L'objectif est davantage formel, dans la lignée d'une démarche consistant à brouiller les frontières entre ce qui relève de l'histoire et de la fiction, qu'une véritable ambition scientifique.

⁸³⁶ Sur ce thème : Jean-Yves Boriaud, *Borges « Fictions » : mythes et récit*, Éditions interuniversitaires, 1988 et Jean-Pierre Mourey, *Jorge Luis Borges, vérité et univers frictionnel*, Mardaga, 1988.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 13.

infinité d'évènements ». Ce dernier, en quelque sorte, est présenté comme un héritier de las Casas, puisqu'il libère les esclaves pour pouvoir ensuite les revendre et finir par les tuer. L'histoire se répète. Elle est pleinement intégrée à la nouvelle, dans la mesure où elle en forme l'incipit, mais aussi la caisse de résonance du récit à venir. La pratique macabre de Lazarus Morell fait directement écho aux agissements de Las Casas. Or cette utilisation de l'histoire va ajouter à l'ambivalence du récit, puisque c'est le discours historique lui-même qui se trouve inséré dans la fiction, au titre d'une explication possible du dénouement⁸³⁸.

Borges n'est pas le premier auteur à jouer sur les ambiguïtés de la biographie historique, Marcel Schwob s'y est déjà essayé, en France, à la fin du XIX^e siècle, pour composer ses *Vies imaginaires* (1896), qui elles-mêmes, semblent avoir une parenté avec les *Imaginary Portraits* de l'historien de l'art anglais Walter Pater⁸³⁹. Ce dernier s'inscrit dans une démarche un peu différente puisqu'il est historien de métier, quand la démarche de Schwob s'inscrit dans une recherche esthétique. Borges va de son côté radicaliser ces premières tentatives, en faisant de ces quelques vies une histoire universelle. Cette démarche est parfaitement consciente et s'inscrit dans un projet littéraire. La suite de son œuvre témoigne de ce goût pour l'apocryphe⁸⁴⁰. Ainsi l'histoire est explicitement utilisée en tant que discours spécifique sur le monde, et manipulée dans ce sens, pour jouer sur l'ambiguïté des rapports entre fiction et vérité. Là où chez Broch et Musil, et même Mann, elle n'était encore qu'une toile de fond sur laquelle se reflète la narration, elle est au premier plan pour Borges.

3-2-2 – Un deuxième régime d'historicité romanesque ?

Ce qui semble caractériser ce nouveau rapport à l'histoire dans le roman, en contraste avec la manière dont Broch et Musil l'utilisent dans leurs œuvres, c'est la dimension

⁸³⁸ A noter que la première partie de la nouvelle s'intitule « Cause lointaine », signifiant bien que Borges en fait une explication possible.

⁸³⁹ Sur la généalogie de cette forme d'écriture, voir Alexandre Gefen, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Les impressions nouvelles, 2015. Agathe Salha, « Entre histoire et fiction : les Vies imaginaires dans les œuvres de Walter Pater, Marcel Schwob et Jorge Luis Borges », in *Réécritures de l'histoire*, Publication de l'université de Rouen, 2003. Schwob et Borges ont aussi des héritiers avec Danilo Kiš, *Un Tombeau pour Boris Davidovitch* (1976), trad. Pascal Delpech, Gallimard, 1979, Roberto Bolaño, *La Littérature nazie en Amérique* (1996), trad. Robert Amutio, Christian Bourgois, 2003.

⁸⁴⁰ A titre d'exemple, la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » du recueil *Fictions* (1944), a pour point de départ un article d'encyclopédie fictif. Ou encore dans ce même livre, « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » critique un auteur fictif. Ce sont d'autres formes de discours, celui de la critique, ou de l'encyclopédie, qui entretiennent un certain rapport avec la vérité et qui sont instrumentalisées par l'auteur pour créer une ambiguïté dans une œuvre de fiction.

discursive. L'histoire est explicitement considérée comme un discours, qui est intégré à ce titre dans la narration⁸⁴¹. Elle est une vision particulière du monde, avec ses propres codes, qui va être mise en dialogue avec d'autres, et nuancée par le récit fictif. C'est très explicite dans le ton factuel qui amorce la première nouvelle de *l'Histoire universelle de l'infamie*. Jorge Luis Borges imite la manière d'écrire de l'historien. Il superpose deux faits, dans un style froid et objectif et laisse le lecteur en tirer ses propres conclusions. Il met en scène les conséquences dramatiques des actes de l'humanité. Autrement dit, il montre la relativité des points de vue dans le temps par anachronisme, laissant entendre qu'il faut demeurer prudent dans la mesure où la morale semble dépendre de l'époque et que les philanthropes d'aujourd'hui sont peut-être en train de construire l'infamie de demain. Le tout dans une verve parodique et ironique, quand il énumère les conséquences variées qu'il place toutes sur le même plan : de l'apparition du blues, jusqu'au crime de Lazarus Morell, en passant par l'esclavagisme.

Avant Borges, l'histoire, en tant que discours spécifique, et la littérature, avaient déjà été entremêlées. On pense aux grands romans de Walter Scott ou de Victor Hugo. Mais pas dans une dimension polémique mettant en jeu la dualité des interprétations. L'ambiguïté entre vérité et fiction chez Borges vise à montrer la volatilité de l'histoire, sa dimension idéologique et interprétative. Le passé devient ainsi explicitement un enjeu de pouvoir dans la mesure où différentes forces tentent d'imposer des points de vue différents. Ceci a l'avantage, dans la lignée de Broch et de Musil, de dénaturiser l'histoire, c'est-à-dire de l'extraire de son carcan de nécessité, pour l'installer non plus dans la contingence⁸⁴², mais dans le domaine de l'interprétation. C'est à cet endroit que se situe la possibilité d'une réappropriation de l'histoire, en tant que discours sur le monde, susceptible de différer en fonction du lieu, ou de la personne qui l'énonce.

⁸⁴¹ Sur les limites de l'objectivité des sciences humaines, voir : Wilhelm Dilthey, *Introduction à l'étude des sciences humaines : essai sur le fondement qu'on pourrait donner à l'étude de la société et de l'histoire* (1883), trad. Louis Sauzin, PUF, 1942. Le débat épistémologique du début du siècle sur les sciences humaines donnant naissance à la sociologie et à l'histoire forme le contexte intellectuel dans lequel un tel régime d'historicité a pu se développer. Débat qui se prolonge un peu plus tard avec l'herméneutique philosophique qui fait de l'interprétation une catégorie en soi : Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* (1960), trad. Etienne Sacre et Paul Ricœur, Éditions du Seuil, 1976.

⁸⁴² On se souvient que la première opposition que Ulrich fait à Clarisse. Il considère l'histoire comme contingence contre l'idée d'une nécessité. En revanche, il n'a pas encore passé le cap de la considérer comme pur discours.

Conclusion : Prolongation du régime d'historicité borgésien

Les romans du corpus offrent différentes perspectives de réappropriation du temps. Tout d'abord, c'est la dimension proprement réflexive du roman qui le porte à arrêter le temps pour l'analyser et lui donner une cohérence *a posteriori*. Ensuite, James Joyce et Marcel Proust permettent de penser une décélération. Le premier en redonnant toute sa valeur et sa densité au présent, le second en imprimant la marque du temps vécu sur le passé. Mais la décélération peut aussi avoir des effets aliénants. Thomas Mann le montre dans *La Montagne magique*, d'où Hans Castorp ne parvient pas à partir, maintenu par l'atmosphère lénifiante du sanatorium. Enfin, c'est de la réappropriation du temps commun de l'histoire dont il a été question. Il apparaît comme un arrière-plan déterminant dans les œuvres de Broch et de Musil qui se déroulent dans l'insouciance qui précède la catastrophe. En revanche, en dépit de l'intensité des réflexions qui animent ces romans, l'histoire ne fait pas l'objet de théorisation, ou seulement de manière marginale. Or cette démarche s'articule justement à une forme de méfiance envers l'idée d'un sens historique qui impliquerait d'agir. En filigrane se dressent les prémices d'une critique de l'histoire qui s'adosse à une conception de la littérature ancrée dans le rapport à la vérité. Or l'histoire fait l'objet d'un traitement un peu différent, à la même période, qui va s'imposer dans la littérature par la suite. C'est ce qu'il est possible d'observer dès la publication des premiers textes de Jorge Luis Borges. L'histoire est manipulée par l'auteur et intégrée dans le récit, en tant que forme discursive parmi d'autres. Or en tant que discours, l'auteur assume sa dimension interprétative et joue de la variation des points de vue que permet la fiction, pour la nuancer, la critiquer, ou même intensifier l'ambiguïté du rapport entre vérité et fiction⁸⁴³. On peut ainsi voir émerger une forme de réappropriation de l'histoire qui ne s'impose plus à la société comme une force de la nécessité, mais comme un discours sur le monde, soumis à l'interprétation.

Parce qu'enfin, le travail sur l'histoire inauguré par Borges va prendre de l'ampleur et se généraliser dans la littérature des années suivantes. Pour reprendre le cadre du réalisme magique, déjà évoqué en conclusion de la partie précédente, des romans vont se saisir de cette dimension interprétative de l'histoire, pour remettre en cause les versions officielles. C'est par exemple le cas de Carlos Fuentes dans *Terra Nostra* (1975) qui a pour cadre la découverte des

⁸⁴³ Sur cette question, je renvoie à la très intéressante polémique à laquelle a été confronté l'écrivain Danilo Kiš lors de la publication de son livre *Un Tombeau pour Boris Davidovitch*, *op. cit.* Il a été accusé de plagiat et de mensonge, accusations dont il se défend dans *La Leçon d'anatomie* (1978), trad. Pascale Delpech, Gallimard, 1998.

Amériques. Mais aussi *Le Siècle des Lumières* (1977) d'Alejo Carpentier qui place son regard du côté des Antilles pendant la révolution⁸⁴⁴. Comme le défend Carlos Fuentes dans un recueil d'essais⁸⁴⁵, il y a un enjeu de redéfinition du rapport à l'histoire en Amérique latine, et la volonté de s'extraire, ou au moins de nuancer les interprétations dominantes, imposées de l'extérieur⁸⁴⁶. Voyons maintenant si le roman, offre encore quelques voies de réappropriation face à un rationalisme technique qui tend à s'imposer à toutes les strates de la société.

⁸⁴⁴ Nous pourrions encore reprendre l'exemple de *Cent ans de solitude* (1968), roman dans lequel l'histoire a une place centrale, notamment à travers l'oubli.

⁸⁴⁵ Carlos Fuentes, *Géographie du roman* (1993), trad. Céline Zins, Gallimard, 1997.

⁸⁴⁶ Cette manière d'intégrer l'histoire dans le récit n'est pas l'apanage des nouveaux romanciers d'Amérique latine. Milan Kundera, Salman Rushdie, ou encore Danilo Kiš l'ont également pratiquée.

CHAPITRE 6 : LE ROMAN FACE AU RATIONALISME

L'École de Francfort entame une critique de la raison articulée à la modernité dans les années 1940⁸⁴⁷. Déjà *La Dialectique de la raison*⁸⁴⁸ montre les intrications entre raison et progrès, associés dans le projet des Lumières pour en faire un outil de domination. Max Horkheimer, dans la même période, dans un texte intitulé *Eclipse de la raison*⁸⁴⁹, retrace l'histoire de la transformation de la raison, d'un idéal de connaissance universelle, à une conception instrumentale⁸⁵⁰. Ce que parviennent à éclaircir ces premiers essais, c'est la promiscuité entre science, technique et raison dans le projet des Lumières⁸⁵¹, puis l'émergence, dans ce processus, d'une rationalité technique⁸⁵², régie par le principe de l'efficacité qui s'écarte de l'idéal objectif⁸⁵³. Or cette dynamique conduit à une forme d'aliénation, soit sous la forme d'une réification⁸⁵⁴ de l'être humain⁸⁵⁵, soit sous la forme d'une obsolescence de l'être humain prenant conscience de son inutilité, et de son

⁸⁴⁷ La réflexion de l'École de Francfort, avant de s'en distancier, trouve son origine dans les travaux de Marx qui formule une première critique de la technique. À ce titre, voir : Kostas Axelos, *Marx penseur de la technique*, Éditions de Minuit, 1961.

⁸⁴⁸ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

⁸⁴⁹ Max Horkheimer, *Éclipse de la raison*, *op. cit.*

⁸⁵⁰ Plus précisément, il met en parallèle ce qu'il appelle la raison subjective et la raison objective.

⁸⁵¹ Jean-Pierre Sérís donne une première définition du terme technologie à partir du discours qui lie ensemble ces entités : « Nos contemporains ne sont pas éloignés de penser que les techniques accèdent au stade de la technologie lorsqu'un discours savant, et même un discours scientifique leur sert de support, de justification et de caution. Les technologies sont des conduites, des opérations et des fabrications intégrées à un complexe ou à un corps à la fois théorique et pratique, celui de la " techno-science " », in Jean-Pierre Sérís, *La Technique*, PUF, 1994, p. 2.

⁸⁵² Une première critique de la rationalité technique s'exprime chez les romantiques. Voir : Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolution et mélancolie*, *op. cit.*

⁸⁵³ Le texte déjà cité de Horkheimer, *Eclipse de la raison*, *op. cit.* mène une véritable généalogie de cette dégradation, tout en rappelant que les deux formes ont toujours été présentes : « Le rapport entre ces deux concepts de raison n'est pas simplement un rapport d'opposition. Au point de vue historique, l'aspect subjectif et l'aspect objectif de la raison étaient tous deux présents dès les origines et il fallut une longue évolution pour que s'établisse la prédominance du premier », *ibid.*, p. 16-17.

⁸⁵⁴ Karl Marx, *Critique de l'économie politique : manuscrit de 1844*, trad. Kostas Papaioannou, Éditions Allia, 2007. Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, *op. cit.*

⁸⁵⁵ C'est la thèse d'Adorno et Horkheimer, décrivant une machinisation de la société dans laquelle l'être humain est réduit à l'état de marchandise, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

incompréhension face à ses propres créations⁸⁵⁶. Cette réflexion est prolongée par Herbert Marcuse. Son ouvrage *L'Homme unidimensionnel*⁸⁵⁷ permet de comprendre la manière dont cette rationalité technique s'empare des structures sociales et se diffuse, au moyen des médias de masse, sous la forme d'une idéologie légitimante, aboutissant à une pensée unique bloquant toute possibilité de remise en cause⁸⁵⁸. À cet endroit, c'est la négativité dialectique, et de ce fait, la critique, dont la possibilité est interrogée. Enfin, toujours dans la perspective de la Théorie critique, Jürgen Habermas⁸⁵⁹ reprend l'idée de la rationalité technique comme idéologie permettant de légitimer la domination des sociétés⁸⁶⁰, et fait l'hypothèse qu'elle porte atteinte au langage⁸⁶¹. Or, au même titre que pour le désenchantement du monde, ou le phénomène de l'accélération, le roman peut-il être le point de départ d'une réappropriation de la raison, ou du moins, une force critique en mesure de s'extraire de l'unidimensionnalité évoquée par Marcuse ?

Ce dernier évoque la dimension critique de la littérature dans la préface à *Raison et révolution*, lors de la réédition de 1960 : « On entrevoit ici le lien interne qui unit la pensée dialectique et l'effort de la littérature d'avant-garde : la tentative commune de briser le pouvoir que les faits ont sur le monde, et de parler un langage qui ne soit pas le langage de ceux qui établissent les faits, les invoquent sans cesse, et en profitent » et un peu plus loin : « Cet élément commun est la recherche d'un " langage authentique ", le langage de la négation en tant que le Grand Refus d'accepter les règles d'un jeu dans lequel les dés sont pipés. L'absent doit être rendu présent, parce que la plus grande part de la vérité est en cette

⁸⁵⁶ C'est la thèse de la honte prométhéenne développée par Günther Anders, « Sur la honte prométhéenne », in *L'Obsolescence de l'homme, Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, op. cit., pp. 37-115. Anders prend le contre-pied de Marcuse. Pour lui, l'être humain est frustré de ne pouvoir être réifié par ses nouvelles créations, dans la mesure où elles sont trop perfectionnées pour assimiler l'humain à une marchandise.

⁸⁵⁷ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, op. cit.

⁸⁵⁸ Herbert Marcuse entreprend une critique de la raison à travers la dialectique hégélienne dans un ouvrage plus précoce où il écrit : « Un scepticisme étonnement conformiste a ainsi accompagné le développement du rationalisme moderne : plus la Raison triomphait dans le domaine des techniques et des sciences de la nature, et plus elle répugnait à en appeler à la liberté dans la vie sociale. Il s'ensuit que les éléments critiques et idéaux disparaissent lentement de la philosophie en place pour trouver refuge dans des doctrines hérétiques et contestataires », Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, op. cit., p. 302.

⁸⁵⁹ Jürgen Habermas, *La Technique et la science comme idéologie*, op. cit.

⁸⁶⁰ « Ce sont à leur tour la science et la technique qui aujourd'hui assument aussi la fonction de donner à la domination ses légitimations », *ibid.*, p. 37.

⁸⁶¹ « La nouvelle idéologie porte par conséquent préjudice à un intérêt qui est lié à l'une des deux conditions fondamentales de notre existence culturelle — autrement dit au langage, ou plus exactement à la forme de socialisation et d'individuation telle qu'elle est déterminée par la communication établie dans le langage courant », *ibid.*, p. 58. Cette contamination idéologique de la langue trouve une issue chez Habermas dans sa théorie de l'agir communicationnel. Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, op. cit.

absence »⁸⁶². Dans son rapport au langage, une certaine littérature semble porter une force dialectique en mesure de nier le réel. La critique de Habermas semble s'orienter dans la même direction, dans la mesure où le langage est le médium par lequel le roman s'exprime. Reste à montrer s'il est capable de s'extraire de l'idéologie ambiante⁸⁶³. Ce qui est en jeu, c'est non seulement la portée critique du roman, mais aussi sa faculté à réintroduire de la pluralité⁸⁶⁴ dans un monde unidimensionnel pour qu'émerge un monde pour l'homme⁸⁶⁵.

Le développement de la rationalité technique a une conséquence structurelle majeure sur la société qui nécessite d'être prise en compte, puisqu'elle est liée aux productions culturelles dont le roman fait partie. C'est l'apparition et le développement de la culture de masse⁸⁶⁶. D'une part, elle influe à la fois sur les modes de consommation et de diffusion, à travers des outils techniques renouvelés⁸⁶⁷. D'autre part, elle permet la reproduction de la rationalité technique en promouvant sa diffusion⁸⁶⁸, mais réduit de ce fait les artefacts culturels au conformisme et à la consommation⁸⁶⁹. Ainsi, une étude du rapport préalable entre le roman et ce complexe économique doit permettre de définir sa position ambiguë, à la fois produit et négation dialectique de cette structure. Tout d'abord la reproductibilité technique du livre émerge avec l'invention de l'imprimerie dès la fin du XV^e siècle. Ainsi, par rapport à

⁸⁶² Herbert Marcuse, « Note sur la dialectique », in *Raison et révolution*, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁶³ Hypothèse sur laquelle Marcuse se montre très pessimiste à cause de la désublimation qu'il analyse dans les sociétés industrielles avancées, voir Herbert Marcuse, « La conquête de la conscience malheureuse : une désublimation répressive », in *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*, pp. 81-107. Mais aussi Herbert Marcuse, *Eros et civilisation : contribution à Freud* (1955), trad. Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, revue par l'auteur, Éditions de Minuit, 1963.

⁸⁶⁴ Pluralité que Günther Anders juge néfaste dans sa dimension intériorisée (opposée à sa version simple qui est une tolérance autorisant encore une hiérarchisation) puisqu'il s'apparente à une réification massive des valeurs. Günther Anders, *L'Homme sans monde*, *op. cit.*

⁸⁶⁵ Pour la manière dont la culture participe de l'édification d'un monde pour l'être humain voir : Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*

⁸⁶⁶ La rationalité technique a tendance à s'étendre à tous les domaines de la société (et pas seulement à celui de la culture), et à s'imposer comme le critère dominant de la légitimation. C'est notamment ce que montre le débat entamé avec Charles Percy Snow, *The Two Cultures*, *op. cit.*, puis *The Two Cultures and A Second Look*, *op. cit.* Auquel répond notamment Jacques Ellul en déniaut à la technique la possibilité de fonder une culture. Voir : Jacques Ellul, « Peut-il exister une culture technicienne », in *Le Bluff technologique*, *op. cit.* Paul Feyerabend tente de son côté d'analyser et de critiquer les conséquences politiques de cet accroissement de la rationalité technique, voir : Paul Feyerabend, *Adieu la raison*, *op. cit.*

⁸⁶⁷ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvre III*, *op. cit.*

⁸⁶⁸ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*

⁸⁶⁹ Les études sur les liens entre culture de masse et consommation sont étudiées par Hannah Arendt, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture*, *op. cit.* Sur la dimension du conformisme voir : Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, *op. cit.*

d'autres arts qui ne connaissent que très tardivement la possibilité de la reproduction⁸⁷⁰, le livre entretient un lien ancien avec cette dimension technique. Or la reproductibilité amenée par l'invention de l'imprimerie permet la conservation et la diffusion des savoirs. Elle ne s'inscrit donc pas uniquement dans l'histoire d'un asservissement⁸⁷¹. De plus, le roman a partie liée avec la culture de masse dès son apparition au XIX^e siècle⁸⁷², avec par exemple le feuilleton⁸⁷³. Il consiste à publier un roman au rythme d'une publication périodique, chapitre par chapitre, dans la presse. Le procédé a l'avantage de favoriser la vente de journaux, tout en assurant aux auteurs des revenus réguliers. Un autre exemple de cette intrication du roman à la culture de masse est le développement du livre de poche dès le milieu du XIX^e siècle⁸⁷⁴. Ceci montre qu'en dépit de sa faculté critique, le roman ne peut être détaché du progrès technique, ni de la rationalité technique sous la forme de la culture de masse, est-ce à dire cependant qu'il en est un vecteur privilégié ?

À ceci s'ajoute la profusion des nouveaux romans publiés annuellement, qui implique à la fois une forte pression économique sur la création et une opacité sur un univers vaste dont il est difficile de prendre la mesure. Avec 68 000 nouveaux livres publiés en France en 2017, dont environ 25% de romans (soit, à peu près, 17 000 titres)⁸⁷⁵, il y a une très forte concurrence qui pèse sur le marché de l'édition, tout autant que sur la création⁸⁷⁶. De plus, il est difficile de savoir véritablement de quoi est composé l'univers romanesque dans la mesure où il est impossible pour un critique, ne serait-ce que de lire le tiers de la production annuelle. Le roman est donc tributaire de logiques économiques et techniques, extérieures à sa dimension proprement esthétique⁸⁷⁷. Ceci ne signifie pas pour autant que l'économie et la rationalité technique se sont entièrement emparées d'un art qui continue au contraire

⁸⁷⁰ Les études de Walter Benjamin, ou Theodor W. Adorno précédemment cités, associent la culture de masse au développement de la société industrielle du XIX^e et XX^e siècle.

⁸⁷¹ Déjà évoqué plus haut. Ce n'est pas la technique en soi qui est en cause, c'est l'association entre la raison et la technique, au sein d'un projet de domination de la nature. Au contraire, l'invention de l'imprimerie permet de faciliter la diffusion des savoirs. Voir : Roger Chartier, *Culture écrite et société, L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e)*, Albin Michel, 1996.

⁸⁷² Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France, op. cit.*

⁸⁷³ Lise Queffelec, *Le Roman-feuilleton en France au XIX^e siècle*, PUF, 1989.

⁸⁷⁴ Yvonne Johannot, *Quand le livre devient poche*, Presses universitaires de Grenoble, 1978.

⁸⁷⁵ Ministère de la Culture, Observatoire de l'économie du livre, *Économie du livre. Le secteur du livre : chiffres-clés 2017-2018*, mars 2019.

⁸⁷⁶ Bernard Lahire, *La Condition littéraire, op. cit.*

⁸⁷⁷ *Ibid.*

d'essayer de s'extraire de ces déterminismes. C'est du moins, ce que nous allons essayer de démontrer au moyen des œuvres du corpus.

Tout d'abord, les romans du corpus contiennent une critique, plus ou moins explicite de la rationalité technique. Proust et Joyce, créent un monde à l'échelle de l'humain, et donc, un monde pour ce dernier. *Ulysse*, comme *La Recherche*, présente des modalités d'appropriation, parfois complexes, de son environnement. Quant à Musil et Broch, ils partagent une formation scientifique et technique préalable à leur travail d'écrivain. Or ce passage semble conditionner leur œuvre et la réflexion qu'ils entament sur la rationalité technique. En revanche, la critique de la rationalité technique qu'on peut extraire de ces œuvres, ne peut s'apparenter à un refus de la raison. Au contraire, l'irrationalisme est pourchassé jusque derrière son masque de rationalité. Ce qui n'empêche pas ces romans d'aborder notamment la question de la mystique. Finalement, Musil en vient à différencier deux domaines de l'être, chacun susceptible de connaissance, qui peuvent être explorés de manière rationnelle. Enfin, contre la rationalité technique, se pose la question d'une rationalité proprement romanesque, ou plutôt, pour ne pas superposer un dévoilement de la raison à un autre, un mode de pensée romanesque, ou une méthodologie critique propre au roman, lui permettant de débusquer les illusions du monde, voire de formuler ses propres connaissances.

1 – Le roman critique de la rationalité technique

Les deux écrivains viennois que sont Hermann Broch et Robert Musil se sont trouvés au cœur de la dynamique d'un dévoilement de la raison vers la rationalité technique. Le premier étudie l'ingénierie textile à Mulhouse en vue de prendre la direction de l'industrie familiale⁸⁷⁸. Le second est élève de l'école polytechnique de Brno et obtient son diplôme d'ingénieur en 1899⁸⁷⁹. Il rédige ensuite un mémoire de thèse de doctorat sur le physicien Ernst Mach⁸⁸⁰. Cependant, ils ont aussi l'un et l'autre précocement pris un certain recul sur cette tradition. C'est ce dont témoignent, d'une part, la volonté de Broch de compléter son apprentissage avec celui d'autres disciplines (parmi lesquelles la philosophie et la

⁸⁷⁸ Hermann Broch, *Autobiographie psychique*, trad. Laurent Cassagnau, L'Arche, 2001.

⁸⁷⁹ Marie-Louise Roth, *Robert Musil, biographie et écriture*, Éditions Recherches, 1980.

⁸⁸⁰ Robert Musil, *Pour une évaluation des doctrines de Mach* (soutenue en 1908), trad. Michel-François Demet, PUF, 1985.

psychologie), puis de se consacrer exclusivement à la carrière des lettres, abandonnant l'affaire familiale. D'autre part, le contenu de la thèse de Robert Musil sur Ernst Mach indique déjà une orientation critique. Elle traite de l'épistémologie des sciences et pointe les apories des fondements de la doctrine de Mach⁸⁸¹. Elle témoigne d'un désir précoce d'exactitude qui n'accepte pas le dévoiement⁸⁸². Il abandonne peu après la carrière universitaire pour se consacrer à l'écriture, à la suite du succès de son premier roman, *Les Désarrois de l'élève Törless*⁸⁸³. À ceci s'ajoute le contexte viennois de l'entre-deux-guerres dans lequel le Cercle de Vienne développe sa réflexion positiviste⁸⁸⁴. Ainsi, l'un comme l'autre ont bénéficié de formations scientifiques poussées, leur permettant de prendre la mesure de l'importance grandissante de la rationalité technique dans la société viennoise du premier XX^e siècle. Or cet enseignement commun va donner lieu à deux formes de critiques différentes. Celle de Broch est fondée sur une théorie de la valeur et du lien social, alors que celle de Musil va plutôt dans le sens de l'exactitude, pour retrouver un rapport à la raison épurée de sa dimension technique⁸⁸⁵.

Pour ce qui est de James Joyce et de Marcel Proust, la réflexion sur la rationalité technique est moins explicite, mais néanmoins présente. C'est d'abord à travers la présentation d'un monde de plus en plus complexe que l'individu parvient néanmoins à pénétrer. À quoi s'ajoute une méditation sur l'influence qu'ont pu avoir les évolutions de la science et des techniques, sur leurs œuvres. Ceci permettra d'interroger la validité d'une analogie entre la composition de *La Recherche* et d'*Ulysse*, avec la théorie de la relativité d'Einstein. Enfin les perspectives d'une réappropriation du monde, en se distançant de la rationalité technique seront évoquées.

⁸⁸¹ Ernst Mach fut très commenté en son temps et eut une grande influence sur l'évolution des sciences. Voir : Xavier Verley, *Mach. Un physicien philosophe*, PUF, 1998.

⁸⁸² Jean-Pierre Cometti, *L'Homme exact. Essai sur Robert Musil*, Éditions du Seuil, 1997.

⁸⁸³ Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless* (1906), trad. Philippe Jaccottet, Éditions du Seuil, 1960.

⁸⁸⁴ Jan Sebestik et Antonia Soulez, *Le Cercle de Vienne. Doctrines et controverses*, op. cit. et François Schmitz, *Le Cercle de Vienne*, op.cit. Pour une critique générale du positivisme, je renvoie à Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, op. cit.

⁸⁸⁵ A noter que les deux auteurs vont accompagner leur production romanesque d'une réflexion sur les rapports entre le roman et la connaissance sur laquelle nous reviendrons à la fin de ce chapitre. Voir : Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit. et Robert Musil, *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions, textes choisis*, trad. Philippe Jaccottet, Éditions du Seuil, 1984.

1-1 – James Joyce et Marcel Proust : le monde à l'échelle de l'être humain

La science et les techniques n'étaient étrangères ni à Marcel Proust, ni à James Joyce. À défaut d'y avoir été spécifiquement formés, l'un et l'autre sont bien avertis des évolutions de leur époque dans le domaine scientifique. Différents ouvrages témoignent de cette connaissance⁸⁸⁶. Mais qu'en est-il de leur rapport à la rationalité technique dans *Ulysse* et *La Recherche* ? Les transformations de la rationalité ne font pas l'objet d'une réflexion explicite dans ces ouvrages. En revanche, les œuvres sont imprégnées de l'esprit du temps, de l'ensemble des idées qui circulent dans l'entre-deux-guerres et dont les auteurs ont connaissance⁸⁸⁷. C'est dans ce cadre que l'on peut s'interroger sur une influence de la rationalité technique sur ces œuvres au travers de ses symptômes⁸⁸⁸, c'est-à-dire des manifestations dérivées indiquant sa présence. À ce titre, des critiques ont fait l'hypothèse d'une analogie possible entre la composition de ces œuvres, et les développements de la science qui leurs étaient contemporains. C'est notamment ce que fait Jean-Christophe Valtat à partir de la théorie de la relativité d'Einstein⁸⁸⁹, à la suite de ce qu'avait fait Umberto Eco au sujet de Joyce⁸⁹⁰. À défaut de montrer un lien direct avec la rationalité technique, ceci témoigne néanmoins de l'emprise des sciences et des techniques modernes qui imprègnent les produits de la culture. Ceci justifie également d'évoquer des stratégies éventuelles de distanciation par rapport à la rationalité technique que ces romans permettent de penser.

Ainsi, dans un premier temps il faudra analyser dans *La Recherche* et *Ulysse* les indices d'une analogie possible entre leur composition et le développement des sciences modernes. Ce qui sera possible à partir d'un parallèle avec certains présupposés de la théorie de la relativité d'Einstein. Ceci permettra d'évoquer ensuite les éléments de ces œuvres qui

⁸⁸⁶ François Vannucci, *Marcel Proust à la recherche des sciences*, Éditions du Rocher, 2005. Jean-Pierre Ollivier, *Proust et les sciences*, Honoré Champion, 2018 et Donald Theall, *James Joyce's Techno-poetics*, University of Toronto Press, 1997.

⁸⁸⁷ Wilhelm Dilthey, *Introduction à l'étude des sciences humaines : essai sur le fondement qu'on pourrait donner à l'étude de la société et de l'histoire*, *op. cit.* Pour les rapports entre roman et vision du monde du point de vue de la sociologie voir : Leo Löwenthal, « Social Meaning in Literature », in *Littérature and the Image of Man*, Transaction book, 1986. Le terme est amplement repris par Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

⁸⁸⁸ L'œuvre de James Joyce a déjà été étudiée sous l'angle du symptôme : Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXIII, Le Sinthome* (1975-1976), Éditions du Seuil, 2005.

⁸⁸⁹ Jean-Christophe Valtat, *Culture et figures de la relativité : Le Temps retrouvé*, *Finnegans Wake*, Honoré Champion, 2004.

⁸⁹⁰ Umberto Eco, « L'Épiphanie comme métaphore épistémologique », in *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, pp. 273-278.

permettent de construire des stratégies d'émancipation de la rationalité technique, notamment par l'édification d'un monde pour l'humain⁸⁹¹.

1-1-1 – Proust, Joyce et la relativité d'Einstein

Dans *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco tente d'analyser les écrits de James Joyce comme des univers relativistes dans leur dimension interprétative : « On a pu voir également dans *Finnegans Wake*, plus encore que dans *Ulysse*, un univers relativiste, où chaque mot devient un événement spatio-temporel, dont les relations avec les autres événements se modifient selon la position de l'observateur »⁸⁹². L'analogie entre la relativité et l'œuvre de Joyce vise la composition. L'ouverture du roman implique une distorsion de la causalité, médiatisée par l'interprétation. Là où dans un roman classique, les événements se suivent d'après une chaîne causale chronologique, Eco considère que, chez Joyce, seule l'interprétation permet de reconstruire cette chaîne qui se modifie en fonction de la position de l'observateur. Il compare cette situation à celle de la relativité d'Einstein postulant la variabilité du temps. Cela dit, Umberto Eco s'empresse de préciser « qu'il ne faut pas chercher, chez Joyce, la transposition figurée d'une science »⁸⁹³. Cependant, l'analogie n'est pas vaine, elle permet de déceler la manière dont les sciences pénètrent l'univers émotionnel : « L'œuvre de Joyce démontre qu'une vision du monde exprimable selon les seules hypothèses de la raison [...] peut néanmoins s'accompagner d'une expérience émotive et trouve, en fait, une sorte de réceptacle dans un autre type de structure »⁸⁹⁴.

Pour ce qui est de Proust, l'analogie trouve un fondement plus aisé encore que pour Joyce dans la mesure où il est indéniable qu'Albert Einstein et lui partageaient une semblable préoccupation « celle de la nature d'un Temps qui pour l'un comme pour l'autre n'est pas celui des horloges »⁸⁹⁵. Or pour Jean-Christophe Valtat, l'analogie avec la relativité se prolonge avec *La Recherche* de Proust. Encore une fois, il ne s'agit pas de montrer une équivalence, mais plutôt la manière dont « les conceptions nouvelles de l'espace et du temps

⁸⁹¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit. Günther Anders, *L'Homme sans monde*, op. cit.

⁸⁹² Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 275.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 276.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁸⁹⁵ Jean-Pierre Ollivier, *Proust et les sciences*, op. cit., p. 83.

nées à l'époque des études secondaires de Proust, puis à compter de 1915, les modèles cosmologiques tributaires de la Relativité générale diffusent un air du temps auquel n'échappent ni la littérature ni la peinture »⁸⁹⁶. Chez Proust, c'est avant tout à travers une fragmentation des points de vue en constante évolution et l'idée d'un temps télescopé, dans lequel passé et présent entrent en confrontation, que se fait l'analogie. Or ceci crée un achronisme, c'est-à-dire une confusion entre les différents temps du récit qui semblent parfois se superposer. À ceci s'ajoute la dimension stratégique d'un rapprochement de Proust à Einstein dans le cadre de la remise en cause des travaux de Bergson⁸⁹⁷. En effet, Jean-Christophe Valtat suggère que l'auteur se serait servi des quelques ressemblances avec la théorie de la relativité, pour appuyer la modernité de son œuvre dans un contexte de forte popularité d'Einstein.

Enfin, on peut s'interroger sur les techniques d'écriture mises en place par ces auteurs, en parallèle de cette analogie avec la théorie de la relativité. Par exemple, le courant de conscience joycien, ou la métaphore proustienne, déjà évoqués dans les chapitres précédents, participent-ils de cette stratégie de rapprochement avec la théorie de la relativité ? Or dans le chapitre qui précède nous avons justement montré le lien entre la métaphore proustienne et sa conception du temps, autant que la manière dont le courant de conscience participait d'une projection dans le présent. Sans établir une stratégie consciente de technicisation de l'écriture imitant systématiquement l'emprise croissante de la rationalité technique sur la société, on peut néanmoins faire l'hypothèse que le style de ces écrivains participe d'une tentative plus globale de représentation d'un monde dans lequel la rationalité technique a de plus en plus d'importance. C'est notamment ce qui pourrait justifier de la complexité de ces romans, dont le style même traduirait l'incompréhensibilité grandissante du monde. Reste à savoir si, en marge de cette représentation, ces romans présentent des horizons d'émancipation.

1-1-2 – Joyce, Proust et l'émancipation de la rationalité technique

Les différentes voies d'émancipation proposées par ces romans, pour s'extraire de la rationalité technique sont, pour l'essentiel, communes avec les perspectives présentées dans

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁹⁷ « Einstein est arrivé trop tard pour que l'œuvre de Proust bénéficie véritablement du Temps de la Relativité, mais suffisamment tôt pour que la célébrité de l'écrivain tire avantage de rapprochements flatteurs », *ibid.*, p. 94.

les chapitres précédents, concernant l'accélération et le désenchantement du monde. Elles pourraient se résumer à un élément central. La contribution de ces romans à l'édification d'un monde à la mesure de l'être humain, dans la période d'intense transformation politique et sociale de l'entre-deux-guerres. *La Recherche*, tout comme *Ulysse*, tente de répondre à l'inquiétude exprimée par Günther Anders de voir se développer un homme sans monde⁸⁹⁸. La rupture avec la rationalité technique, réside ainsi dans l'application de ces romans à renouer à la fois avec une temporalité qui ne soit pas celle de la machine, et un monde qui ne soit pas complètement désenchanté par les impératifs de la bureaucratie. Cette démarche transparaît dans la dernière phrase du *Temps retrouvé* : « Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes — entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le Temps »⁸⁹⁹. Ici s'exprime tout le projet proustien qui vise au travers de la rédaction, à se réapproprier le monde, en le recréant à son image⁹⁰⁰. De la même façon que Joyce ridiculise le présomptueux journal pour le ramener à sa dimension proprement humaine, libéré des idées qui l'entourent : « Etrange qu'il n'est jamais vu son vrai pays. Irlande mon pays. Député de College Green. Un battage à n'en plus finir sur son image d'ouvrier de base. C'est la réclame et les à-côtés qui font vendre un hebdomadaire pas les nouvelles rancies de la gazette officielle. Le pape est mort. Publié par autorisation officielle en l'année mille et. Domaine situé dans la commune de Rosenallis, baronnie de Tinnachinch. À tous les ayants droit inventaire conforme aux statuts mentionnant retour du nombre de mules et genets exportés de Ballina. Pensées sur la nature. Dessins humoristiques. Phil Blake et son Coq-à-l'âne hebdomadaire. La page de l'oncle Toby pour les tout-petits. Questions du naïf campagnard. Monsieur le Rédacteur en chef, quel serait le remède approprié pour les flatulences ? »⁹⁰¹. Inutile de revenir sur ces points précis, déjà amplement développés dans les chapitres précédents.

⁸⁹⁸ Günther Anders, *Un Homme sans monde*, op. cit.

⁸⁹⁹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927), Gallimard, 1989, p. 353.

⁹⁰⁰ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit.

⁹⁰¹ James Joyce, *Ulysse*, op. cit., p. 176.

Néanmoins, un élément mérite d'être ajouté dans la perspective de la critique de la rationalité technique, c'est la dimension d'une dialectique qui serait propre à *La Recherche*, et peut-être à *Ulysse*, permettant de s'émanciper d'une approche purement instrumentale. Plus précisément, ces romans disposent-ils d'une force critique particulière, ou d'une modalité de connaissance, leur permettant de faire un certain usage de la raison qui ne serait cependant pas celui de la rationalité technique ? Sans prétendre à l'exhaustivité, nous pouvons néanmoins présenter quelques indices allant dans ce sens. Gilles Deleuze développe par exemple l'idée d'un Anti-logos de Proust⁹⁰². Au début du chapitre qu'il y consacre, il évoque « la dialectique comme Conversation entre amis »⁹⁰³ pour décrire la spécificité de l'œuvre de Proust. À la fin du texte, il explicite cette dimension : « L'ordre du cosmos s'est effondré, émietté dans des chaînes associatives et des points de vue non communicants. Le langage des signes se met à parler pour lui-même, réduit aux ressources du malheur et du mensonge ; il ne s'appuie plus sur un Logos subsistant : seule la structure formelle de l'œuvre d'art sera capable de déchiffrer le matériau fragmentaire qu'elle utilise, sans référence extérieure, sans grille allégorique ou analogique »⁹⁰⁴. Or ceci laisse entendre que *La Recherche* disposerait de sa propre modalité d'élucidation du monde, éventuellement, sa propre rationalité, fondée dans l'œuvre elle-même, et de ce fait détachée d'une rationalité technique. Ceci ouvre la question d'une dialectique de la conscience en action chez Joyce, qui s'articulerait à l'univers culturel créé par l'auteur, auquel se confrontent les personnages tout au long du livre. De manière plus générale, cette discussion ouvre la possibilité d'une connaissance proprement romanesque.

Si Proust et Joyce présentent des influences de la science et de la technique dans leur œuvre, qui ont permis de penser leur rapport à la rationalité technique, Robert Musil et Hermann Broch ont l'avantage de chacun présenter des réflexions explicites sur cette question. Cependant, leurs approches du problème sont différentes.

⁹⁰² Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., pp. 127-139.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 137.

1-2 – La rationalité technique et la dégradation des valeurs chez Hermann Broch

Dans *Les Somnambules*, la réflexion sur la rationalité est adossée à une théorie sociale de la valeur. Hermann Broch envisage un retournement, à travers la dégradation des valeurs, de la signification et de l'usage de la rationalité. Nous avons déjà décrit à plusieurs reprises ce processus dans ses grandes lignes, tel qu'il se déploie tout au long du roman via les trois phases successives que sont le romantisme, l'anarchie et le réalisme⁹⁰⁵. L'idéalisme s'érode dans la première partie, dans la confrontation entre la tradition et la modernité. Dans la deuxième partie, la modernité a transformé les valeurs et changé les repères, brisant le lien qui pouvait exister entre l'idée et l'action. Le dernier mouvement décrit la morale d'une société régie par la rationalité technique.

Venons-en à présent au détail de cette mutation, telle qu'elle est décrite du point de vue théorique dans la dernière partie des *Somnambules*, dans l'essai sur la dégradation des valeurs⁹⁰⁶, pour essayer de reconstituer l'argumentation de Hermann Broch⁹⁰⁷. Le point de départ de sa réflexion est le constat suivant : « Le fantastique devient réalité logique, mais la réalité se dissout dans la plus illogique des fantasmagories »⁹⁰⁸. Il diagnostique une tension dysfonctionnelle entre logique et réalité, instituant un rapport au monde dégradé. Ainsi la question d'une rationalité défaillante est prégnante dès le constat de départ, sous la forme d'une inversion.

Il va d'abord chercher la cause de cette situation dans son aversion pour les produits de l'architecture de son temps, qu'il étend ensuite à l'art. Il observe une absence de style, dont il déduit une absence de valeurs dans la mesure où l'art est l'expression des valeurs d'une société à une époque donnée. Et cette absence de valeurs est pour lui la conséquence d'un processus historique, engrangé avec l'avènement du monothéisme, qui a réduit le concept de Dieu à un infini abstrait : « La raison première fut transportée de l'infinité " finie " d'un Dieu, dans tous les cas encore anthropomorphiques, vers le véritable infini abstrait »⁹⁰⁹. Cette

⁹⁰⁵ Voir chapitre 1 et 2 de cette même partie.

⁹⁰⁶ Essai en dix sections qui s'étend sur toute la troisième partie des *Somnambules* et vise à éclairer la trame romanesque, voir : Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel*, *op. cit.*, mais aussi Milan Kundera, « Notes inspirées par *Les Somnambules* », in *L'Art du roman*, *op. cit.*

⁹⁰⁷ Sur ce point les essais et conférences publiés à la même époque sont très utiles, voir : Hermann Broch, *Littérature et connaissance*, *op. cit.* et *La Logique d'un monde en ruine*, *op. cit.*

⁹⁰⁸ Hermann Broch, *Les Somnambules*, *op. cit.*, p. 413.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 471.

transformation⁹¹⁰ a une importance primordiale, elle distingue deux situations : « Le Moyen Age possédait le centre idéal des valeurs qui importent, possédait une valeur suprême à laquelle toutes les autres valeurs étaient assujetties »⁹¹¹. C'est cette valeur suprême qui définit le style d'une époque⁹¹². L'absence de cette valeur, autrefois la figure de Dieu, devenue ensuite abstraite jusqu'à disparaître⁹¹³, donne lieu à une situation particulière, dans laquelle la société n'est pas unifiée par un centre idéal, mais fragmentée, en autant de groupes obéissant à leur propre système de valeurs, dirigé vers la réalisation de leur but propre. C'est à partir de cette distinction historique entre deux rapports aux valeurs (centralisé ou fragmenté), que l'on peut comprendre la réflexion de Hermann Broch sur la rationalité.

Chacun des deux systèmes de valeurs précédemment décrits (centralisé ou fragmenté), donne lieu à des rapports différents à la raison, ayant des conséquences majeures sur la société. Dans le premier cas, la raison est la modalité de découverte d'un absolu inatteignable vers lequel tend l'ensemble de la société, de sorte que chaque groupe socio-professionnel⁹¹⁴ est en dernière instance soumis à ses exigences : « Il n'y a pas de système théologique du monde qui ne soit déductif, c'est-à-dire qui ne cherche à déduire rationnellement tous les phénomènes à partir d'un principe suprême »⁹¹⁵. Dans le cadre de la société fragmentée, il n'y a pas de but suprême qui médiatise les réalisations des différents groupes, de sorte qu'ils sont

⁹¹⁰ Il faut noter que pour Hermann Broch, c'est un très long processus, prenant en compte plusieurs étapes. Il évoque par exemple le rôle joué par le protestantisme dans cette réduction progressive de la figure divine à une abstraction. Le dernier stade est celui de l'idéalisme kantien qui réalise cette transition en remplaçant Dieu par la Raison. L'étape majeure qui a constitué l'avènement du protestantisme est décrite dans le détail dans la partie 7 de l'essai (Hermann Broch, *Les Somnambules*, op. cit., pp. 532-540), la suite de la généalogie est décrite dans la partie 8 (*ibid.*, pp. 581-587). Ce développement historique rappelle évidemment le livre de Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, op. cit.

⁹¹¹ Hermann Broch, *Les Somnambules*, op. cit., p. 495.

⁹¹² Dans la mesure où par leurs créations, les artistes vont tenter d'exprimer cette valeur qui est par ailleurs indéfinissable et infinie. Voir Hermann Broch, « Le Mal dans le système de valeurs de l'art », in *Création littéraire et connaissance*, op. cit., pp. 327-366. C'est aussi le point de départ de sa théorie du kitsch qui peut être défini comme une tentative de donner une forme finie à la valeur suprême et indéfinissable.

⁹¹³ La disparition, selon Hermann Broch, est à imputer à la logique interne du protestantisme qui remplace progressivement le catholicisme (dont Kant est le dernier avatar : « La rénovation kantienne, en tant que théologie protestante tardive et subsidiaire, a sans doute assumé la tâche de conférer à un contenu scientifico-positiviste une teneur religieuse et platonique, mais elle est bien loin d'avoir eu l'ambition de créer un édifice complet de valeurs sur le modèle catholique », Hermann Broch, *Les Somnambules*, op. cit., p. 582). Ce qui a manqué au protestantisme, c'est « la théologie nouvelle, qui amalgame une nouvelle cosmogonie à la nouvelle expérience de Dieu pour en faire un nouvel univers total. Mais le protestantisme, en vertu de son essence même, non déductif, et non théologique, a refusé de quitter le domaine de l'expérience interne et autonome de Dieu », *ibid.*

⁹¹⁴ Hermann Broch ne définit pas précisément ces groupes, ce qui est important pour lui, c'est qu'ils ont tous leurs propres objectifs : « Il appartient à la logique du soldat de flanquer une grenade entre les jambes de l'ennemi », ou « Il appartient à la logique du potentat de l'économie d'exploiter les agents économiques avec la conséquence la plus extrême », *ibid.*, pp. 493-494. Je renvoie à la sixième partie de l'essai, *ibid.*, pp. 493-497.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 534.

tous uniquement dirigés vers la réalisation directe de leurs propres buts : « Avec ce passage de l'édifice platonicien de la théorie du Moyen Age aux coups d'œil positivistes sur un monde donné empiriquement et en perpétuelle agitation⁹¹⁶, avec cette atomisation de l'ancienne totalité, il fallait nécessairement que se produisit une atomisation parallèle des domaines de valeurs »⁹¹⁷. Dans ce contexte, la raison n'est plus tournée vers la recherche de l'absolu. Elle n'est plus qu'une modalité instrumentale, destinée à optimiser des techniques participant de la réalisation d'un but immanent. D'un but inatteignable situé dans l'infini autour duquel se construit le système de valeurs, la raison devient variable et relative au système de valeurs atomisées dans lequel elle est manipulée, sans orientation générale. À titre d'exemple, la rationalité qui habite le système de valeurs économiques n'est pas la même que celle qui régit les actions du militaire. De ce fait, la rationalité est purement technique, dirigée vers la réalisation d'un but concret, défini dans le réel.

Dans ce cadre, Hermann Broch décrit une situation dans laquelle, en dernière instance, la rationalité pure se trouve livrée à elle-même et au mécanisme de sa propre destruction, conduisant à l'émergence de l'irrationnel : « Et au fond du dicton populaire : " Un homme sans cœur n'est pas un homme ", on retrouve un peu de la même idée qu'il subsiste un reliquat indissoluble d'irrationnel⁹¹⁸ sans lequel aucun système de valeurs ne peut exister et grâce auquel le rationnel demeure préservé d'une autonomie véritablement funeste, d'une " ultra-rationalité ", sous l'angle du système est, du point de vue éthique, encore plus condamnable, si possible, encore plus " entaché de péché " que l'irrationnel : c'est la raison pure, la raison dialectique et déductive, la raison devenue autonome, qui, à l'opposé de l'irrationnel, susceptible de recevoir une forme, ne tolère plus aucune mise en forme et qui, dans sa rigidité abolissant sa propre logique, se heurte à la barrière de l'infinité logique ; la raison devenue autonome est radicalement perverse, elle abolit la logique du système et s'abolit ainsi elle-même : elle est l'artisan de sa dégradation et de son éclatement

⁹¹⁶ Pour Hermann Broch, le positivisme se développe dans le déplacement du regard que provoque la transition entre un monde à valeur centralisée et fragmentée, de Dieu et de l'absolu, vers l'empirisme : « On peut donc maintenant reconnaître distinctement au terme du Moyen Age ces deux phases de la révolution intellectuelle : la déclaration de faillite de la dialectique scolastique, immédiatement suivie d'un changement d'orientation véritablement copernicien, vers l'objet immédiat. Ou, en d'autres termes, c'est un changement d'orientation qui va du Platonisme au Positivisme, du langage de Dieu au langage des choses », *ibid.*, p. 536.

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ Pour bien comprendre cette dialectique entre rationnel et irrationnel, il faut préciser que Hermann Broch considère que tout système de valeurs est fondé sur de l'irrationnel qu'il va justement tenter de mettre en forme, de rationaliser : « Tout système de valeurs procède de tendances irrationnelles et la tâche de refondre la perception irrationnelle du monde, sans valeur éthique, pour lui donner une forme rationnelle absolue, cette tâche spécifique et radicale de " formation " devient le but éthique de tout système de valeurs supra-personnel », *ibid.*, p. 701.

définitif »⁹¹⁹. Ainsi la rationalité, privée de sa dimension idéale, est amenée à produire de l'irrationnel et de la destruction, en abolissant toute éthique, toute valeur humaine. De ce point de vue, *Les Somnambules* de Hermann Broch, sont une condamnation de la rationalité technique dans l'ordre des valeurs et de l'éthique. Il démontre de plus que l'apparente rationalisation de la société par abolition du système de valeurs centralisé et le développement du positivisme, est en fait une modalité de surgissement de l'irrationnel.

À cet endroit, Robert Musil semble se différencier de Broch dans la mesure où son personnage principal paraît adopter une démarche positiviste. En fait, Robert Musil maintient une tension critique en différenciant sens du réel et sens du possible, lui permettant de se distancier de la rationalité technique.

1-3 – La rationalité technique entre sens du réel et sens du possible

Les rapports de *L'Homme sans qualités* avec la rationalité technique sont complexes et les modalités d'une émancipation, par la réappropriation d'un certain concept de raison qu'il propose, le sont tout autant. À première vue, Ulrich, le héros du roman, est proche des thèses du positivisme logique du Cercle de Vienne, sans pour autant en faire directement mention⁹²⁰. Il a d'abord été ingénieur, puis mathématicien⁹²¹. Il est séduit par la conception scientifique du monde : « Ulrich avait considéré la science comme un préliminaire, un endurcissement, une sorte d'entraînement. S'il en ressortait que la pensée scientifique fût trop sèche, trop aiguë, trop étroite, sans échappée, il fallait l'accepter comme on accepte l'expression de tension et de privation qui s'inscrit sur le visage lorsque le corps ou la volonté, fournissent un gros travail »⁹²², et ceci dans la mesure où la science laisse présager d'une spiritualité à venir : « La vérité est que la science a favorisé l'idée d'une force intellectuelle rude et sobre qui rend franchement insupportables toutes les vieilles représentations métaphysiques et morales de la race humaine, bien qu'elle ne puisse leur substituer qu'une espérance : celle qu'un jour

⁹¹⁹ Hermann Broch, *Les Somnambules*, *op. cit.*, p. 701.

⁹²⁰ Jacques Bouveresse, *Robert Musil. L'homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, L'Eclat, 1993. L'auteur défend une interprétation positiviste de *L'Homme sans qualités*. Il défend également la technique, voir Jacques Bouveresse, « Les Philosophes et la technique », in *Essai IV*, Agone, 2004. Cependant, sa conception de la technique ne prend pas en compte les implications de son amalgame avec la raison ainsi que les conséquences sociales qui en découlent.

⁹²¹ On remarque que sa trajectoire suit, en partie, celle de l'auteur qui a lui aussi été ingénieur.

⁹²² Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 57.

lointain viendra où une race de conquérants intellectuels pourra enfin s'établir dans les vallées de l'abondance spirituelle »⁹²³. C'est dans cette perspective qu'Ulrich, dans le premier tome de *L'Homme sans qualités*, affronte avec succès l'idéalisme allemand sous ses différentes formes au sein de l'Action parallèle⁹²⁴. Or le positivisme logique du Cercle de Vienne, se définit justement comme une pensée de l'accompagnement de la science. Plus exactement, c'est une perspective analytique, visant à la vérification de la fondation des énoncés dans le réel, dans le but affiché d'accompagner le progrès et le développement de la science⁹²⁵. Ceci fait apparaître un utilitarisme de cette pensée qui se réduit, dans une acceptation positive des réalités, à accroître l'efficacité des sciences⁹²⁶. Dès lors, la pensée est aliénée aux évolutions du complexe techno-scientifique. Peut-on pour autant en conclure que *L'Homme sans qualités* de Musil promeut la rationalité technique ? Plusieurs éléments viennent contrebalancer ce premier constat.

Une première remarque s'attache à la comparaison entre la démarche du positivisme logique et celle d'Ulrich. Il est indéniable que ce dernier est habité par des conceptions scientifiques de son temps. Il s'en distingue cependant. C'est perceptible dans la différenciation qui est faite dès le début du roman entre le sens du réel et le sens du possible, induisant un conflit sur la nature objective du monde. Voici de quelle manière le narrateur présente le sens du possible⁹²⁷ : « L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire telle ou telle chose ; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait tout aussi bien être autre »⁹²⁸. Autrement dit, il s'agit de la faculté à appréhender le réel, non seulement d'après ce qu'il est, mais aussi d'après ce qu'il pourrait

⁹²³ *Ibid.*, p. 58.

⁹²⁴ Succès relatif étant donné la situation de l'Action parallèle qui est dans une impasse à la fin du premier tome. Néanmoins l'attitude critique d'Ulrich s'est montrée efficace à remettre en cause les points de vue des différents protagonistes.

⁹²⁵ Antonia Soulez (dir.), « La Conception scientifique du monde », in *Le Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, *op. cit.*

⁹²⁶ Sur la critique du positivisme dans la perspective sociale, je renvoie à Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, *op. cit.* Il existe aussi une critique analytique du positivisme logique qui s'est notamment attaquée au critère de la vérifiabilité, voir : Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique* (1934), trad. Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux, Payot, 1973.

⁹²⁷ Pour ce qui est du sens du réel, il faut s'en tenir à la phrase suivante : « Quand on veut enfoncer les portes ouvertes avec succès, il ne faut pas oublier qu'elles ont un solide chambranle : ce principe, d'après lequel le vieux professeur avait toujours vécu, n'est pas autre chose qu'une exigence du sens du réel », Robert Musil, *L'Homme sans qualité*, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 20.

être. Par opposition, le sens du réel ne prend en compte que ce qui est. Or, voici la manière dont Herbert Marcuse décrit justement le positivisme : « En dernier ressort, la philosophie positiviste encourage l'abdication de la pensée devant tout ce qui existe et a la force de se maintenir dans l'expérience »⁹²⁹. C'est un renoncement à la critique du donné, consistant à se satisfaire du sens du réel. Ulrich se distingue de cette attitude, en envisageant le réel du point de vue du possible, de sorte qu'il conserve sa faculté critique de négation du réel, au nom de ce qui pourrait être. C'est une forme d'imagination permettant à Ulrich d'aller au-delà du réel objectif, pour le confronter à l'ensemble du possible.

Ceci ouvre la voie à une réflexion sur l'utopie, en tant que possible non encore advenu, qui accompagne un développement sur l'essayisme : « Un peu comme un essai, dans la succession de ses paragraphes, considère de nombreux aspects d'un objet sans vouloir le saisir dans son ensemble (car un objet saisi dans son ensemble en perd d'un coup son étendue et se change en concept), il pensait pouvoir considérer et traiter le monde, ainsi que sa propre vie, avec plus de justesse qu'autrement »⁹³⁰. Le réel se présente comme une mosaïque de possibilités qu'il semble cependant impossible de faire accéder à l'unité⁹³¹. C'est tout le problème d'Ulrich il conserve sa faculté critique, sans pour autant être en mesure de donner un contenu spirituel à l'idée de Raison. Ulrich semble réduit à la perpétuelle négation⁹³², le sens du possible situant chaque hypothèse à la même distance morale. Cette conception de la rationalité critique n'est cependant ni instrumentale, ni utilitaire, puisqu'elle ne sert pas ses propres fins mais, par la critique, pointe les limites de la pensée positive. De plus, elle ouvre certaines voies vers des horizons nouveaux. Par le biais de l'imagination et de l'utopie, elle offre des possibilités d'émancipation, à la différence de la rationalité instrumentale. C'est justement son attachement à la dimension de la négation qui la protège de l'enfermement idéologique unidimensionnel, autant que de l'affirmation d'une vérité positive finie. De ce point de vue, Ulrich, tout en s'extrayant de la rationalité technique, n'offre pas de solution définitive, mais ouvre la voie à l'imagination.

Cependant, la critique de la rationalité technique qui se déploie, comme le laisse d'ailleurs déjà entendre l'argumentation qui précède, n'est en aucun cas un plaidoyer pour l'irrationalité. Il s'agit de démasquer l'irrationnel dissimulé derrière la rationalité technique,

⁹²⁹ Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, op. cit., p. 376.

⁹³⁰ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., p. 316.

⁹³¹ Ce serait réduire certains possibles.

⁹³² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit.

afin de renouer une relation avec une rationalité qui est en phase avec l'émancipation de l'humanité.

2 – Le roman critique de l'irrationalisme

La partie précédente pourrait laisser entendre que la méfiance à l'égard du rationalisme, et la critique de la rationalité technique qui s'ensuit, aurait pour envers un cheminement vers l'irrationnel. Or cette tentation est abordée sous différents angles dans les romans du corpus. Elle est incarnée, dans *L'Homme sans qualités*, d'une part, par le couple d'amis d'enfance d'Ulrich, Walter et Clarisse. Leur relation est construite autour d'un piano qui représente le courant irrationnel de la musique, emportant l'âme sans résistance, et la passion de Clarisse pour la philosophie de Nietzsche, alimentant sa réflexion sur le criminel Moosbrugger⁹³³. D'autre part, Ulrich, arrivé au terme de ses discussions mondaines avec l'aristocratie viennoise, va se livrer à des expériences mystiques avec sa sœur Agathe. Cette idée d'une tentation de l'irrationnel est encore très présente dans *La Montagne magique*. C'est à la fois l'enjeu de la discussion entre Settembrini et Naphta, et de la perpétuelle prolongation du séjour de Hans Castorp au sanatorium. À ce titre on peut déjà noter que comme chez Musil, la thématique de la musique comme élément d'une dérive irrationnelle est aussi présente⁹³⁴. Cependant, dans *L'Homme sans qualités*, Ulrich ne cesse de tenter de conjurer cette tentation de l'irrationnel, en discutant avec Clarisse, dont les dissociations finiront par se confondre avec sa folie, et en menant ses expériences mystiques dans le cadre méthodologique de l'empirisme scientifique. Il aboutit à une séparation de l'expérience en deux domaines distincts qui doivent être investigués selon des modalités différentes, dont il restera à dire si elles se soumettent à des procédures rationnelles. Le dénouement de l'affrontement qui oppose les tendances rationnelles et irrationnelles est plus incertain du côté de Thomas Mann. L'apparition d'un mystérieux personnage muet, Mynheer Peeperkorn, puis

⁹³³ Les deux sont liés dans la mesure où cette conception de la musique renvoie à sa théorisation romantique reprise par Nietzsche, voir : Jean-François Candoni, *Penser la musique au siècle du romantisme. Discours esthétique dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*, Sorbonne Université Presses, 2012.

⁹³⁴ Cette fois, plus directement associée à la politique, mais dans une problématisation semblable à Musil, voir : Jean-Marie Donegani, « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », *Raisons politiques*, n° 14, 2004, pp. 5-19. Cependant, dans les deux cas, les textes d'Adorno ne s'appliquent pas dans la mesure où ils renvoient à une autre conception de la musique, plus récente, amenée par l'atonalisme : Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (1948), trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Gallimard, 1962.

le suicide de Naphta, vont désamorcer l'irruption de l'irrationnel, sans pour autant supprimer la tension. En effet, le soupçon⁹³⁵ envers la rationalité technique semble s'être étendu à la raison transcendante⁹³⁶. La critique de la rationalité technique, se prolonge par une critique de l'irrationalisme, sans pour autant trancher sur le devenir de la raison transcendante⁹³⁷.

Pour ce qui est de Hermann Broch, l'irrationnel est présent dans son roman, mais pas sous la forme d'une tentation. Il s'est emparé de la direction des conduites humaines, sans que ses victimes ne s'en soient aperçues. C'est à ce niveau que se situe le somnambulisme évoqué dans le titre. C'est particulièrement prégnant dans le comportement de Esch. Il pense agir de manière rationnelle, mais le lecteur se rend progressivement compte, que la rationalité s'est transformée. Mise au service de ses propres fins, privant ainsi de contenu l'idée d'une raison transcendante telle qu'imaginée par les Lumières, elle ne permet plus une interprétation morale de l'action. De ce point de vue, l'irrationnel est le sujet des *Somnambules*, sans pour autant être aucunement défendu par l'auteur, qui cherche au contraire à démasquer les faux-avatars de la raison qui se sont insinués dans la société.

2-1 – L'irrationnel dans *L'Homme sans qualités*

Dans *L'Homme sans qualités*, l'irrationnel fait surface selon trois modalités. Celles de la musique et de la folie ont en commun de mobiliser le personnage de Clarisse, enfin celle de l'expérimentation mystique qui s'attache davantage à Ulrich et Agathe.

2-1-1 – La musique : suspecte sur le plan politique

La relation conflictuelle entre Ulrich et son couple d'amis Clarisse et Walter, a déjà été précédemment évoquée. Walter est l'inverse d'Ulrich. Le premier est émotif et sentimental, il

⁹³⁵ Sur la question du soupçon conduisant à transformer les enjeux dans les termes de l'idéologie voir : Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.*

⁹³⁶ J'emploie ce terme dans le sens où le fait Herbert Marcuse dans *Raison et révolution*, *op. cit.*

⁹³⁷ C'est la question que pose *La Dialectique de la raison*, *op. cit.* Si c'est avant tout la dynamique des Lumières, en tant que processus historique, qui est visée, les auteurs vont faire peser le doute plus largement sur l'idée même de raison et sur la possibilité d'un biais culturel qui s'inscrit dans le sillage dans la *Kulturkritik* : Aurélien Berlan, « La *Kulturkritik* et la constitution de la sociologie allemande : Ferdinand Tönnies, Georg Simmel et Max Weber », *Labyrinthe*, n° 23, 2006, pp. 101-105.

valorise cet aspect de sa personnalité, alors que le second se présente comme un intellectuel froid et rationnel. Ulrich définit cette dualité de la façon suivante : « Il y a de cela un temps infini, nous nous sommes mutuellement admirés, et maintenant, nous nous connaissant intimement, nous nous méfions l'un de l'autre. Chacun de nous voudrait se défaire de l'impression pénible qu'il a jadis pris l'autre pour lui-même, de sorte que nous nous rendons les mêmes services qu'un incorruptible miroir déformant ! »⁹³⁸. Ce miroir déformant placé entre Ulrich et Walter, prend la forme d'un piano⁹³⁹. Nous avons déjà fait allusion à la représentation romantique de la musique que Walter véhicule⁹⁴⁰ à travers l'expression d'une subjectivité sans limite et d'un contact direct avec l'âme. Or ce rapport à la musique semble avoir des conséquences d'ordre politique. Ulrich le juge suspect. Il compare l'instrument à un « mégaphone »⁹⁴¹, signifiant ainsi sa dimension d'amplification, ou peut-être, de massification. La musique apparaît à Ulrich comme l'élément d'entraînement, au sein duquel une multitude de subjectivités viennent se perdre et s'oublier⁹⁴². Il reproche, en effet, à la musique de diluer le réel, de donner le sentiment de la toute-puissance, perturbant ainsi les facultés critiques.

Thomas Mann fait une analyse semblable de la musique dans *La Montagne magique*⁹⁴³. C'est une intuition de Settembrini qui met en garde Hans Catorp. Ce dernier se laisserait bien aller à une écoute enivrante, libérant sa sentimentalité. Tout en étant amateur de musique, Settembrini se méfie néanmoins de son pouvoir. Voici ce qu'il dit : « L'art est moral dans la mesure où il éveille. Mais que dire s'il fait le contraire ? S'il engourdit, endort, va à l'encontre de l'activité et du progrès ? La musique en est aussi capable, elle sait parfaitement

⁹³⁸ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 62.

⁹³⁹ Cet élément musical marquant l'opposition entre les deux personnages dès leur première rencontre a déjà été mis en avant précédemment à travers la citation suivante : « Ulrich n'avait jamais pu souffrir ce piano aux dents grinçantes, toujours ouvert, cette idole basse sur pattes, à large gueule, croisée de bouledogue et de basset, qui avait rangé sous sa loi la vie de ses amis, jusqu'aux reproductions sur les murs, jusqu'aux lignes fuselées de l'ameublement d'art », *ibid.*, p. 60.

⁹⁴⁰ Jean-François Candoni, *Penser la musique au siècle du romantisme*, *op. cit.* Cette conception est précisément décrite par Musil au moment où Ulrich pénètre chez ses amis : « Les hommes, les millions d'hommes s'abattaient en frémissant dans la poussière, ainsi que Nietzsche le décrit ; les délimitations hostiles éclataient, l'évangile de l'Harmonie universelle réconciliait, réunissant les séparés ; ils avaient désappris de marcher et de parler, ils étaient en train de s'élever en dansant dans les airs », *ibid.*

⁹⁴¹ Il est indéniable que l'idée d'une subjectivité sans limite est en contradiction avec le rationalisme d'Ulrich, même dans la mesure où il implique un sens du possible. Il reste attaché à l'élucidation des limites du possible. Voir : Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁴² Luis Velasco-Pufleau, « Introduction. Son, musique, violence », *Transposition*, Hors-série n° 2, 2020.

⁹⁴³ Ce n'est cependant pas absent de l'œuvre de Musil. Dans le chapitre 120. « L'Action parallèle provoque des troubles », *ibid.*, pp. 785-796, les comportements d'Ulrich et de Walter sont placés en miroir l'un de l'autre lors d'une manifestation populaire. D'un côté, Walter est parmi le peuple, tenté de se laisser emporter par le flot de la foule. D'un autre côté, Ulrich est, au même moment, dans le château du comte Leinsdorf, méprisant la foule hurlante qu'il observe derrière une fenêtre.

avoir l'effet des opiacés – un effet diabolique, messieurs ! L'opiacé émane du diable, car il provoque l'abrutissement, l'inertie, l'inaction, la stagnation servile... La musique a de quoi inquiéter, messieurs, et elle est de nature ambiguë, je n'en démordrai pas. Ce n'est pas aller trop loin que de la déclarer suspecte sur le plan politique »⁹⁴⁴. Il estime que la musique⁹⁴⁵ affaiblit les capacités cognitives, mais semble-t-il, plutôt dans le sens d'un endormissement. Or ce pouvoir lénifiant, se distingue du subjectivisme qu'Ulrich lui attribue. Ainsi, l'irrationalisme pourrait surgir, à travers la musique, de deux manières différentes : sous la forme d'un gonflement du sentiment individuel, ou sous celui d'un amollissement des facultés cognitives. Ce qui demeure commun, c'est la dimension d'une perte de la capacité critique⁹⁴⁶, présentant un risque politique. Celui de se laisser emporter par le flux déraisonné de la masse⁹⁴⁷. C'est une préoccupation que l'on retrouve dans les travaux théoriques plus tardifs de Hermann Broch⁹⁴⁸ et Elias Canetti⁹⁴⁹. L'irrationalisme qui touche Clarisse est d'une autre nature puisqu'elle va peu à peu sombrer dans la folie.

2-1-2 – Clarisse et les fous⁹⁵⁰

Dès sa première rencontre avec Clarisse, le lecteur est informé de sa fascination pour Nietzsche⁹⁵¹. Elle aborde Ulrich par ces mots : « Nietzsche affirme qu'un artiste fait preuve de

⁹⁴⁴ Thomas Mann, *La Montagne magique*, *op. cit.*, p. 122. On peut aussi y voir un indice de la poétique de l'auteur, dont la dimension morale le rapproche de Hermann Broch, voir *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

⁹⁴⁵ Au-delà de la musique, on peut y voir une mise en garde plus générale sur la double nature de l'art, qui peut être à la fois source d'émancipation et de domination, comme le suggère d'ailleurs le début de la citation.

⁹⁴⁶ On peut se demander si la musique, telle que pensée par Musil et Mann n'est pas à rapprocher du concept d'idéologie régionale qui « dénote une plage aveugle au plan psychologique, non pas délibérée, toutefois, comme dans le mensonge, mais comme un effet mécanique inéluctable », in Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.*, p. 53. La musique a aussi la capacité de dissimuler des pans du réel, soit sur un mode lénifiant, soit sur le mode de l'exaltation du moi.

⁹⁴⁷ C'est notamment l'approche proposée par : Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), Payot & Rivages, 2020. Largement critiquée par la sociologie des mouvements sociaux, depuis les années 1960 : Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, PUF, 2019.

⁹⁴⁸ Hermann Broch, *Théorie de la folie des masses* (1959, posthume), trad. Pierre Rusch et Didier Renault, L'Éclat, 2008.

⁹⁴⁹ Elias Canetti, *Masse et puissance* (1960), trad. Robert Rovini, Gallimard, 1966.

⁹⁵⁰ L'hypothèse de Clarisse sombrant dans la folie est avérée par les ébauches rédigées par Musil qu'il n'a pas eu le temps de terminer. Un chapitre de ces travaux préparatoires est consacré à l'internement de Clarisse : « Après l'internement. Clarisse en Prométhée effondré », in Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, tome 2, pp. 1050-1055.

⁹⁵¹ A laquelle Ulrich n'est pas innocent puisque c'est lui qui lui a offert son œuvre en cadeau de mariage.

faiblesse s'il se préoccupe trop de la morale de son art... »⁹⁵². Or Nietzsche abhorre la philosophie rationaliste fondée par Socrate⁹⁵³ qu'il considère comme une modalité de domination⁹⁵⁴. Ce penseur qui tente de s'extraire des cadres de la philosophie occidentale traditionnelle⁹⁵⁵ va mener Clarisse à opérer des raccourcis.

Mais avant d'aller plus loin, il faut encore préciser que Clarisse semble avoir quelques prédispositions aux « dissociations schizoïdes »⁹⁵⁶. Au fur et à mesure que se développe le récit, elle sombre dans la folie. C'est le deuxième motif de son irrationalisme dans la composition romanesque de Musil. Le narrateur prévient le lecteur explicitement dans le chapitre intitulé « Clarisse et ses démons »⁹⁵⁷ : « Le génie maudit de Clarisse, la caverne secrète où quelque chose de sinistre tirait sur des chaînes qui pourraient bien se rompre un jour »⁹⁵⁸. L'état de Clarisse va considérablement se dégrader dans le deuxième tome de *L'Homme sans qualités*, lorsque s'insinue dans sa vie le charlatan Meingast, contribuant à accentuer sa confusion entre la réalité et l'idéalité qu'elle projette. Ce dernier lui tient un discours sur le destin, lequel la mène à considérer l'agression d'un exhibitionniste comme un événement symbolique : « Elle était fermement persuadée que tout ce qui s'était passé avait une signification particulière pour elle ; et si étrange que cela puisse paraître, le répugnant incident lui donna l'impression qu'elle était une fiancée à qui l'on a donné une sérénade »⁹⁵⁹. La conjugaison entre sa fascination pour Nietzsche et sa propre folie, la poussant dans l'irrationnel, trouve son apogée dans le chapitre de la visite dans un asile d'aliénés⁹⁶⁰ pour essayer de les comprendre. C'est là qu'elle a une révélation, marquant un tournant décisif. Face aux réactions condescendantes des autres visiteurs à la vue des fous : « On doit prendre

⁹⁵² Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., p. 61.

⁹⁵³ Cette idée est présente dès ses premiers textes : Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1827), trad. Geneviève Bianquis, Gallimard, 1940.

⁹⁵⁴ Sur ce thème : Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, op. cit.

⁹⁵⁵ Approche à nuancer, le projet nietzschéen peut être rattaché à une certaine rationalité voir : Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op.cit. et Alain Lagarde, « Nietzsche et le rationalisme », *Raison présente*, n° 42, 1977, pp. 35-46.

⁹⁵⁶ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », in *Création littéraire et connaissance*, op. cit. C'est un terme qu'il utilise pour définir la confusion des domaines de l'existence dans le cadre d'une théorie du kitsch.

⁹⁵⁷ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., pp. 178-185.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 184-185.

⁹⁵⁹ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., tome 2, p. 153.

⁹⁶⁰ Robert Musil, « Les fous saluent Clarisse », in *L'Homme sans qualités*, op. cit., tome 2, pp. 369-388.

les malades au sérieux ! »⁹⁶¹ pense-t-elle. Ce qui la pousse à avoir la réflexion suivante : « Il y avait là quelque chose qui ne marche pas. Il lui paraissait complètement faux d'enfermer des êtres aussi doués, les médecins comprenaient sans doute les maladies, se disait-elle, mais probablement ne voyaient-ils pas toute la portée de l'art »⁹⁶². Finalement, dans un monde relativiste, quelle différence y a-t-il entre le fou et l'artiste ? Ou encore, quelle hiérarchie entre rationnel et irrationnel ? « Quelque chose d'étrange se passait dans son esprit » nous dit le narrateur, « la possibilité s'y formait de donner raison aux fous »⁹⁶³.

Cette tentation que représente Clarisse, n'est pas acceptable pour Ulrich : « La pensée vide d'un châtement et d'un tourment infinis, inimaginables et partant inévitables, l'hypothèse d'une transformation en mal absolument indifférente à tous les efforts contraires, sont attirantes comme l'abîme. Telles sont les maisons de fous »⁹⁶⁴. Pour lui les maisons de fous « évoquent le manque d'imagination de l'enfer »⁹⁶⁵. Néanmoins, cette séquence a le mérite de montrer comment s'articule l'irruption de l'irrationnel, au relativisme moral et à une tendance à la dissociation schizoïde. L'un et l'autre se surajoutent pour favoriser le dévoilement de la pensée, représentant un danger politique patent à l'aube de l'émergence des régimes totalitaires. En parallèle du couple que forment Walter et Clarisse, Robert Musil présente un autre couple, lui aussi tenté par la dimension de l'irrationalité, c'est celui que forme Ulrich et sa sœur Agathe.

2-1-3 – L'expérimentation mystique : un autre rapport au monde

Les investigations d'ordre mystique entreprises par Ulrich et sa sœur dans la troisième partie de l'ouvrage intitulé « Vers le règne millénaire ou les criminels », ont déjà été abordées dans les chapitres précédents. Plutôt que de revenir sur l'ensemble, je voudrais aborder ici plus spécifiquement la question de la méthodologie employée par Ulrich pour montrer qu'il

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 374.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 376.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 381. Ces considérations trouvent un certain écho dans l'avant-gardisme de la fin des années 1920. Clarisse n'est pas sans évoquer Nadja, l'éponyme du roman d'André Breton paru en 1928, et les discours qu'elle tient, rappellent certaines propositions figurants dans *Le Manifeste du surréalisme* de 1924. Notamment cette idée d'une proximité entre l'artiste et le fou.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 378-379.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 379.

ne s'agit pas d'une fuite dans l'irrationnel, sans pour autant évacuer les risques qu'il prend. C'est ce qui permet de distinguer sa recherche de la confusion de Clarisse. À l'issue de ces investigations, Ulrich fait le bilan de sa dernière année et tente une synthèse de ses multiples expériences le menant à distinguer différents domaines du savoir, reconnaissant ainsi explicitement une place à ce qui relève de l'irrationnel⁹⁶⁶.

La dimension méthodologique de l'investigation d'Ulrich et d'Agathe transparait dans le chapitre précédent ceux des « Conversations sacrées »⁹⁶⁷ qui sont au cœur de la démarche mystique. Dans ce préliminaire, les deux protagonistes procèdent à un bilan du premier tome. Ulrich arrive à la conclusion qu'il n'est aucun principe lui permettant de fonder une morale. Ceci lui donne un sentiment d'irréalité : « Chaque fois que j'ai dû participer à une entreprise commune, à quelque aventure bien humaine, je me suis trouvé comme celui qui sort du théâtre avant le dernier acte, pour prendre un peu l'air, et apercevant le grand vide obscur avec toutes ses étoiles, abandonne chapeau, pardessus et tragédie pour s'en aller »⁹⁶⁸. Le monde semble irrémédiablement fragmenté. De ce fait, à l'inverse de ce qui se passe pour Clarisse, la parenthèse mystique, en tant que regard jeté sur l'irrationnel, pourrait être salvatrice. Elle permet, en effet, à Ulrich de faire l'hypothèse de la morale du pas suivant⁹⁶⁹, pour tenter de retrouver l'unité perdue. C'est cependant ouvrir la voie à un relativisme dangereux : « Il m'arrive de penser qu'un homme pourrait trouver le bonheur même à travers un crime, parce que ce crime lui donnerait du lest, c'est-à-dire, peut-être, une navigation plus régulière »⁹⁷⁰. C'est sa propre rationalité critique qui l'amène à faire une hypothèse irrationnelle dans l'absolu, puisqu'elle conduit à la destruction de l'humanité⁹⁷¹. Ce qui amène à la mise en garde suivante, établie par le narrateur, mais qu'Ulrich semble faire sienne : « Toutes les propositions de la morale européenne aboutissent à un point analogue, au-delà duquel on ne

⁹⁶⁶ Il ne faut cependant pas oublier que Wittgenstein, dans le *Tractatus logico-philosophicus* (1921), reconnaît déjà l'existence de la mystique que le Cercle de Vienne va éluder au prétexte de la vérifiabilité.

⁹⁶⁷ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 2, *op. cit.*, pp. 98-128.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁶⁹ L'expression est employée par Ulrich lui-même : « J'ai dit que ce qui comptait, ce n'était pas un faux pas, le pas qui suit ce faux pas. Mais qu'est-ce qui compte après le pas suivant ? Sans doute, bien sûr, celui qui suit ? Et après le n ème pas, le pas $n+1$? Cet homme devrait donc vivre privé de fin et de décision, privé même, somme toute, de réalité. Pourtant, il est bien vrai que c'est toujours le pas suivant qui compte. La vérité est que nous ne disposons d'aucune méthode pour traiter comme il faudrait cette série infatigable », *ibid.*, p. 86.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁷¹ C'est une définition de la rationalité faisant référence à la Raison transcendante dans la perspective critique de Herbert Marcuse, *Raison et révolution*, *op. cit.*

peut aller »⁹⁷². Enfin, Ulrich précise encore dans le chapitre suivant : « Je ne suis pas pieux ; j'examine la voie de la sainteté en me demandant si l'on pourrait y circuler en automobile ! »⁹⁷³. Il insiste ainsi sur sa distanciation par rapport à ses expériences et sa volonté d'y pénétrer avec méthode.

Les chapitres des « Conversations sacrées » consistent en une tentative pour mettre des mots sur des expériences sans référent dans le réel⁹⁷⁴, pour tenter de dépasser l'aporie précédente⁹⁷⁵. Si Ulrich conclut en leur vanité : « Je suis même persuadé qu'un homme qui cède à cette autre morale est perdu. Il entre dans le monde crépusculaire. Dans le brouillard et le gâchis »⁹⁷⁶, il reconnaît néanmoins leur intérêt et en vient à diviser le savoir en deux entités distinctes. Elles renvoient chacune à leur propre modalité d'investigation du réel : « Je crois peut-être que les hommes, dans quelques temps, seront les uns très intelligents, les autres des mystiques. Il se peut que notre morale dès aujourd'hui se divise en ces deux composantes. Je pourrais dire aussi : les mathématiques et la mystique. L'amélioration pratique et l'aventure inconnue ! »⁹⁷⁷. Autrement dit, il divise rationnellement le savoir en deux catégories, leur reconnaissant chacune un certain accès à la connaissance. De cette manière, Ulrich désamorce l'irrationnel, en le circonscrivant dans un domaine précis, lui permettant d'identifier des types d'énoncés relevant de l'une ou l'autre des catégories. Ainsi, la petite excursion d'Ulrich dans les parages de l'irrationnel n'est en aucun cas une fuite, mais plutôt une tentative pour le neutraliser rationnellement. La démarche de Broch est différente puisqu'il présente des

⁹⁷² Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 2, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁷⁴ Cette distinction entre des expériences fondées, ou non, dans le réel renvoie directement aux réflexions épistémologiques menées par le Cercle de Vienne et Wittgenstein qui ont aussi tenté de circonscrire ce domaine de l'existence, voir : Ludwig Wittgenstein, *Conférence sur l'éthique*, prononcée en 1929 devant l'Heretics Society à Cambridge, trad. Jean-Pierre Cometti, Gérard Granel et Elisabeth Rigal, Éditions TER, 2001, mais aussi Bertrand Russel, *Mysticism and Logic and Other Essays*, Longmans Green and Cie, 1918.

⁹⁷⁵ Voici un exemple de cette tentative de verbalisation de l'expérience mystique par Ulrich : « Je dirais, poursuit Ulrich avec animation, que c'est comme quand on laisse le regard errer sur une grande étendue d'eau miroitante : tout est si lumineux que l'œil ne croit saisir que l'obscurité, et sur la rive, de l'autre côté, les choses paraissent n'être plus sur terre, mais flotter dans l'air avec une netteté exceptionnelle et subtile, presque douloureuse, presque troublante. On s'exalte et on sombre à la fois dans cette impression. On est lié à tout et on ne peut rien approcher. Tu es de ce côté-ci, le monde de ce côté-là, toi plus que subjectif, lui plus qu'objectif, mais tous deux presque péniblement nets ; et ce qui sépare et lie ces deux éléments d'ordinaire entremêlés, c'est une sombre scintillation, un débordement et une extinction, un échange de vibrations. Vous flottez comme le poisson dans l'eau ou l'oiseau dans l'air, mais il n'y a ni rive ni rameau, plus rien que ce flottement ! », in Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 2, pp. 104-105.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 127-128.

personnages plongés dans l'irrationnel, sans le recul dont dispose Ulrich grâce à son sens du possible.

2-2 – Esch sombre dans la folie

Dans *Les Somnambules*, la dimension d'une irrationalité que l'on pourrait qualifier de structurelle, tant elle immerge le monde dans lequel se développe l'intrigue, est particulièrement visible dans la deuxième partie, consacrée au personnage de August Esch. En effet, dans la première partie, la tension entre tradition et modernité conserve intacte la rationalité des modèles concurrents. La dernière partie sur Huguenau, rend au contraire si prégnante l'irruption de l'irrationnel, qu'elle perd l'aspect trouble et opaque de l'incertitude qui commande à la deuxième partie. Contrairement à Huguenau, qui est parfaitement à l'aise dans le monde irrationnel qu'il a fait sien, Esch est perdu, mais il essaye malgré tout. Cette situation inextricable va le pousser aux frontières de la folie.

2-2-1 – Esch dans un monde incertain

L'intrigue de la deuxième partie est assez simple. Elle met en contraste le caractère de Esch, profondément épris de justice, avec un monde dense et chaotique dans lequel la justice est introuvable. Contrairement à Ulrich, Esch n'a pas les outils critiques à sa disposition pour démêler sa situation. Il est comptable dans une entreprise et perd son emploi pour une faute qu'il n'a pas commise. C'est dans le principe de cette injustice que va se développer le récit. Il hésite à dénoncer ses supérieurs, avant de décider de partir retrouver du travail ailleurs, à Cologne. Émergent peu à peu en lui l'idée de son propre sacrifice et la possibilité de la rédemption pour rééquilibrer le monde. Ceci fait naître des fantasmes, le poussant à construire une certaine image du réel, dans laquelle il analyse toutes ces actions dans les termes d'une dialectique de la mission, entre sacrifice et rédemption. Il va par exemple acheter un théâtre pour sauver une jeune fille, elle est la victime d'un lanceur de couteaux. Il séduit aussi la mère Hentjen, pour essayer de l'extraire de sa situation de pauvre tenancière de bistrot. Mais dans

un monde privé de sens, il n'y a pas de rédemption possible. Le théâtre fait faillite et Esch y perd tout son argent, il parvient à épouser Mme Hentjen mais se met à la battre⁹⁷⁸.

C'est dans le drame qui se noue entre Esch et le personnage de Bertrand⁹⁷⁹ que cette situation parvient à son apogée. Il voit en lui la figure du patron, du coupable, et plus largement du mal. Il le juge responsable de l'emprisonnement de son ami Martin et projette son assassinat, toujours dans une optique rédemptrice de rééquilibrage. Or l'évidence causale menant irrémédiablement du crime jusqu'à Bertrand, va peu à peu vaciller. D'abord c'est Martin lui-même qui la met en doute. Lors d'une visite en prison, il dit à Esch : « Un homme très bien, ce Bertrand »⁹⁸⁰. Alors Esch révèle le fond de son trouble et l'insoutenable incertitude dans laquelle il vit : « Ça veut dire que, tout bien considéré, il est indifférent que tel ou tel soit honnête ou non ; il ne l'est jamais que par un côté ; ce n'est pas lui qui importe mais uniquement ce qu'il a fait, et il ajoute avec véhémence : sinon il n'y a plus moyen de s'y reconnaître »⁹⁸¹. L'idéal de justice auquel s'accroche Esch ne trouve pas de résonance dans le réel. De ce fait sa définition de la situation est faussée, et son analyse incorrecte. Plus il s'en aperçoit, plus son sentiment d'injustice s'accroît.

2-2-2 – Vers une explication sociologique

L'interlude du basculement de Esch dans la folie a lieu dans l'expédition punitive qui suit. Tout le voyage qu'il effectue, a lieu dans une atmosphère onirique, proche du délire dans laquelle la réalité elle-même semble vaciller. Il se comporte littéralement comme un somnambule. Il ne sait plus très bien ce qu'il fait ni pourquoi. Les trois chapitres qui racontent le voyage de Esch jusqu'à Bertrand sont tous précédés de quelques phrases en italiques. Ainsi débute son bref séjour : « L'homme qui d'un lointain pays aspire à revoir sa femme ou même

⁹⁷⁸ « Lorsque le théâtre de Duisbourg fit faillite et que Teltscher et Ilona faillirent retomber dans l'indigence, Esch et sa femme engagèrent tout le reste de leur fortune dans cette entreprise théâtrale et cet argent fut bientôt perdu », quant à sa femme : « Il la battait encore quelque fois mais de plus en plus rarement et finalement plus du tout », Hermann Broch, *Les Somnambules*, *op. cit.*, p. 375.

⁹⁷⁹ Il est l'ami de Pasenow dans la première partie, celui qui représente le trouble amené par une certaine modernité sur le plan morale. La même qui provoque des troubles dans la rationalité que Esch ne parvient pas à éclairer.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 318.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 319.

la terre de son enfance est au seuil du somnambulisme »⁹⁸². Il devient difficile pour le lecteur de démêler le vrai du faux, et de savoir si Esch a effectivement rencontré Bertrand, ou s'il n'a fait que délirer et rêver ce moment. Lors de leur rencontre, Bertrand révèle à Esch l'ambiguïté et l'incertitude qui règnent sur le monde : « Dans les ténèbres nul ne voit autrui, Esch, et les flots de clarté n'existent que dans ton rêve. Tu sais que je ne peux te garder auprès de moi, si fort que tu redoutes la solitude. Nous sommes une génération perdue, moi aussi, je ne peux que vaquer à mes affaires »⁹⁸³. Il n'y a plus de clarté dans laquelle existe une justice fiable et la lutte est vaine, c'est la réalité même qui est remise en question dans le délire de Esch.

L'entretien s'achève par ces paroles de Bertrand : « Dès lors peuvent se répandre ces ténèbres où il faut que se défasse le monde pour renaître à la lumière et à l'inconnu, ces ténèbres où le chemin de chacun ne trouve celui d'aucun autre – et même si nous allons côte à côte, nous ne nous entendons pas et nous nous oublions l'un l'autre, tout de même que toi, mon cher et dernier ami, tu oublieras ce que je t'ai dit, tu l'oublieras comme un rêve »⁹⁸⁴. L'irrationnel, chez Hermann Broch est structurel en ce sens qu'il n'est ni une tentation, ni un surgissement, mais l'état d'une société relativiste, sans pôle de centralisation d'une valeur suprême. Or la question que pose cette immersion, c'est celle de la possibilité de s'en extraire sans point d'appui. C'est le cas de Esch qui se trouve dans l'incapacité de sortir de ses fausses interprétations. C'est finalement le projet même du roman de proposer, par son analyse, une échappatoire au lecteur en démêlant la situation.

Pour comprendre la particularité de la situation dans laquelle se trouve Esch, Karl Mannheim fournit une modélisation adéquate dans sa théorie sociologique de la connaissance⁹⁸⁵. Ce que Hermann Broch saisit comme avènement du relativisme consécutif à la suppression d'un système de valeurs centralisé, Karl Mannheim le comprend comme situation épistémologique historique⁹⁸⁶ particulière, dans laquelle la pensée est considérée par rapport à la position du groupe qui la produit. Le concept d'idéologie permet de définir l'inféodation de l'être à un contexte socio-historique. Il permet aussi de saisir sociologiquement la structure incertaine du monde dans lequel se développe *Les*

⁹⁸² *Ibid.*, p. 321.

⁹⁸³ *Ibid.*, pp. 321-322.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 332.

⁹⁸⁵ Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.*

⁹⁸⁶ Sur la dimension historique et épistémologique du concept d'idéologie : « Comment la diffusion du concept d'idéologie engendre une situation dialectiquement nouvelle », *ibid.*, pp. 64-70.

Somnambules. Cependant cette modélisation, en objectivant un état de fait, ne permet plus de le saisir dans les termes de l'irrationalité et coupe ainsi la perspective critique⁹⁸⁷. Pour dénouer de l'intérieur, la position d'immersion problématique de Esch, les réflexions de Marcuse dans *L'Homme unidimensionnel*⁹⁸⁸ sont plus pertinentes⁹⁸⁹, dans la mesure où elles permettent de définir la structure du monde comme problématique, dans un rapport dialectique avec la Raison transcendante, et ainsi d'intégrer l'élément d'irrationalité structurelle⁹⁹⁰. Marcuse décrit notamment un système parvenant à intégrer la critique, en faisant en sorte que l'irrationnel devienne rationnel⁹⁹¹.

Ainsi Karl Mannheim permet, indirectement, de décrire le trouble et l'incertitude, voire l'état de confusion de Esch en perte de repères, et Marcuse explique pourquoi, en dépit de son esprit critique, il ne parvient pas à s'extraire de cette situation. De son côté Thomas Mann ne propose pas une issue beaucoup plus optimiste à l'affrontement entre Naphta et Settembrini. Sans annoncer le triomphe de l'irrationalisme, il n'en est pas moins pessimiste quant à l'avenir de la raison.

2-3 – Qui de Naphta ou de Settembrini a raison ?

Dans *La Montagne magique*, l'irrationnel est présent à plusieurs niveaux. Il émane du sanatorium qui agit comme une puissance mystérieuse provoquant les dérèglements du temps dont est victime Hans Castorp. Mais sous sa forme discursive, l'irrationalisme prend aussi les traits de Naphta, dans le duel qui l'oppose à Settembrini. S'il finit par se donner la mort, semblant ainsi signifier l'impasse de sa démarche, le dénouement de ce conflit demeure incertain.

⁹⁸⁷ C'est notamment la critique adressée à Karl Mannheim par Hannah Arendt et l'École de Francfort voir : Anne Kupiec, *Karl Mannheim, Idéologie, utopie et connaissance*, Éditions du Félin, 2006.

⁹⁸⁸ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*

⁹⁸⁹ A condition de faire abstraction de la situation qui, notamment du point de vue des médias de masse, n'est pas tout à fait la même des années 1930 (années de publications des *Somnambules*), aux années 1960 (années de publication de *L'Homme unidimensionnel* de Marcuse). On peut néanmoins objecter une continuité, par intensification, d'une période à l'autre.

⁹⁹⁰ L'auteur postule notamment « un monde où l'irrationnel même est Raison », *ibid.*, p. 250.

⁹⁹¹ Le passage de l'un à l'autre est aussi décrit par Hermann Broch dans l'essai sur la dégradation des valeurs de la troisième partie.

2-3-1 – Deux pôles opposés ?

L'opposition entre Naphta et Settembrini a déjà été évoquée dans ses grandes lignes dans les chapitres précédents. Nous avons déjà mentionné que dans ce duel, c'est Naphta, le jésuite, qui représente l'irrationalité⁹⁹², alors que Settembrini est un rationaliste défenseur des Lumières. À priori clair et tranché, le conflit va progressivement s'obscurcir au fur et à mesure des joutes verbales. Plusieurs éléments vont semer le doute et faire apparaître la confusion. Tout d'abord, si le parcours atypique de Naphta, de sa naissance dans un *shtetl* d'Europe centrale, jusqu'à sa conversion à la compagnie de Jésus, est bien connue⁹⁹³, la vie de Settembrini est peu développée. C'est Naphta qui va apprendre à Hans Castorp qu'il est franc-maçon⁹⁹⁴. Cependant, le jésuite va insister sur la dimension hermétique de cette tradition, pour en dénoter la dimension irrationnelle⁹⁹⁵. Il retrace les liens historiques entre la franc-maçonnerie et certains courants appartenant notamment au catholicisme et à l'occultisme pour conclure à « l'irruption de ferments irrationnels dans un univers d'idées rationnelles et utilitaires visant à l'amélioration de la société »⁹⁹⁶. Évidemment, les arguments de Naphta sont à nuancer dans la mesure où ils s'inscrivent dans une stratégie d'élimination de l'adversaire.

Naphta joue encore sur un autre argument pour tenter de démontrer la présence d'éléments irrationnels dans le mode de penser de Settembrini. Il reproche une forme d'hypocrisie, un point aveugle dans son humanisme progressiste. Lorsque Settembrini évoque les massacres de l'Église dans l'histoire, Naphta retourne l'argument en mentionnant les massacres commis au nom de la philanthropie : « C'est au service de cette dernière, déclara Naphta, qu'aura œuvré la machine grâce à laquelle la Convention a débarrassé le monde des

⁹⁹² Settembrini présente Naphta ainsi : « Toutes ses pensées sont de nature luxurieuse et placées sous l'égide de la mort », Thomas Mann, *La Montagne magique*, *op. cit.*, p. 427. Cette référence directe à la mort, qui contraste avec l'intérêt pour le corps et la vie de Settembrini, rappelle l'opposition entre Eros et Thanatos que Freud considère au cœur de la civilisation, voir Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*

⁹⁹³ La biographie de Naphta est développée dans le chapitre « Operationes spirituales », *ibid.*, pp. 455-484.

⁹⁹⁴ « Il avait appris par Naphta que Settembrini était franc-maçon, ce qui ne l'impressionnait pas moins que les révélations de l'Italien sur Naphta, formé et entretenu par les jésuites », *ibid.*, p. 524.

⁹⁹⁵ Pour être plus précis, Naphta rattache la franc-maçonnerie à la société secrète des illuminés et à son fondateur jésuite Adam Weishaupt, à la Rose-Croix et aux templiers, et enfin à l'alchimie. Finalement, son argumentation sombre dans le délire complotiste : « Les loges ont la haute main sur le manège mondial, c'est incontestable, de même qu'il faut voir dans notre aimable Settembrini davantage que lui seul, à savoir les puissances qui se trouvent derrière lui et dont il est l'affilié, l'émissaire », *ibid.*, p. 531. Voir Alain Bauer et Roger Dachez, *La Franc-maçonnerie*, PUF, 2013.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 527-528.

mauvais citoyens. Tous les châtiments de l’Eglise, même le bûcher et l’excommunication, ont été infligés afin de sauver l’âme de la damnation éternelle ; on ne saurait en dire autant de l’ardeur exterminatrice des Jacobins »⁹⁹⁷. L’argument est répété à plusieurs reprises⁹⁹⁸ sans que Settembrini ne le réfute. Finalement, la démarche de Naphta peut se résumer ainsi : « La méchanceté de Naphta guettait les occasions de déceler les faiblesses du progrès dominant la nature, et de démontrer que les champions et les pionniers de ce progrès retombaient dans l’irrationalité, ce qui était bien humain »⁹⁹⁹. Il insinue le doute en pourchassant l’irrationalité dans le mode de pensée de Settembrini¹⁰⁰⁰.

D’autre part, les échanges entre les deux protagonistes atteignent la situation de la saturation, jusqu’à l’inaudible et à l’incohérence : « Tout cela n’était clarifié par aucun ordre, qu’il fût dualiste ou militant ; car il y avait autant de discorde que de désordre, et les antagonistes se contredisaient l’un l’autre tout en s’empêtrant dans leurs propres contradictions »¹⁰⁰¹. Leur interminable controverse culmine de manière tragiquement absurde. Dans un duel au pistolet au cours duquel Settembrini refuse de tirer, fidèle à son idéal humaniste, quand Naphta retourne l’arme contre lui, pour ne pas devenir le faire-valoir de Settembrini, tout en demeurant cohérent avec ses thèses nihilistes. Faut-il y voir l’inéluctable dénouement dans la violence du malaise de la civilisation¹⁰⁰² occidentale opposant le progressisme libéral à la réaction religieuse ? Ce que parvient à démontrer Thomas Mann, c’est la complémentarité des deux points de vue qui semble noués par une relation dialectique¹⁰⁰³. Dans le chapitre intitulé « Neige »¹⁰⁰⁴, Hans Castorp se perd dans une tempête de neige lors d’une balade à ski et en profite pour essayer de faire une synthèse de sa pensée,

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 411.

⁹⁹⁸ « La philanthropie de son contradicteur tendait, selon lui à enlever à la vie tous ses accents cruels, d’une gravité à mourir. Elle visait à châtrer la vie, même par le déterminisme de sa prétendue science. Or, à la vérité, ce déterminisme, non content de supprimer le concept de faute, lui donnait encore plus de poids et le rendait plus effroyable », *ibid.*, p. 477. « Le soi-disant réformateur de l’être humain avait beau se payer de mot en parlant de purification et de sanctification, son véritable dessein était de châtrer la vie, de la saigner à blanc », *ibid.*, p. 543. Les citations témoignent en même temps de la progressive montée en violence de la confrontation verbale.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 718-719.

¹⁰⁰⁰ On retrouve dans la stratégie de Naphta, l’idée de doute, et plus haut, de point aveugle qui rappelle la sociologie de la connaissance de Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.* Ceci laisse penser qu’une interprétation en termes de concept d’idéologie serait possible. Or ceci démontre plus généralement, par le point de vue adopté par Thomas Mann, une mise en question de la sphère noologique de la conscience.

¹⁰⁰¹ Thomas Mann, *La Montagne magique*, *op. cit.*, p. 482.

¹⁰⁰² Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*

¹⁰⁰³ Max Horkheimer Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

¹⁰⁰⁴ Thomas Mann, *La Montagne magique*, *op. cit.*, pp. 484-515.

entre Naphta et Settembrini : « Je veux rester fidèle à la mort, dans mon cœur, tout en me rappelant, l'esprit lucide, que, si elle détermine notre pensée et notre règne, la fidélité à la mort et aux choses d'antan n'est que méchanceté, volupté sinistre et misanthropie. AU NOM DE LA BONTÉ ET DE L'AMOUR, L'HOMME NE DOIT PAS ACCORDER À LA MORT LA MOINDRE EMPRISE SUR SES PENSÉES »¹⁰⁰⁵. Cette dernière citation semble clairement condamner Naphta, et donc l'irrationnel, sans pour autant que Settembrini n'emporte totalement l'assentiment de Hans.

2-3-2 – La dialectique des Lumières

Le dilemme entre ces deux entités inconciliables à une résonance dans la vie personnelle de Thomas Mann¹⁰⁰⁶. C'est qu'à l'origine, il semble qu'il ait été du côté de l'irrationalisme de Naphta. C'est du moins ce que laisse entendre, la publication en 1918 de ses *Considérations d'un apolitique*¹⁰⁰⁷. Dans ce texte rédigé pendant la guerre, il défend une conception idéaliste de la culture imprégnée des idées du XIX^e siècle¹⁰⁰⁸. À cette époque, il est lui-même en opposition avec son frère, Heinrich Mann, notoirement du côté d'un humanisme progressiste et universaliste¹⁰⁰⁹. Or il commence la rédaction de *La Montagne magique* en 1913. Il y a un parallèle entre ces deux textes qui prennent cependant des orientations très différentes. Ce revirement est expliqué par l'auteur dans une conférence donnée à Princeton ayant pour sujet son roman de 1924¹⁰¹⁰. Il s'est rendu compte du danger que représentait sa position d'une négation de la politique et a jugé le progressisme libéral préférable. Cependant, il ne renie pas ses textes de jeunesse, et ne semble pas définitivement satisfait par cette position. Autrement dit, *La Montagne magique* se présente comme une synthèse de l'évolution intellectuel de Thomas Mann, tendant à condamner l'irrationalisme.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 514.

¹⁰⁰⁶ Hans Mayer, *Thomas Mann, op. cit.* Il revient dans son livre sur ce moment de la vie de l'auteur, primordial en ce qu'il passe, en quelque sorte, du camp de Naphta à celui de Settembrini.

¹⁰⁰⁷ Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique, op. cit.*

¹⁰⁰⁸ Pour une analyse philosophique de la montée de l'irrationalisme : Georg Lukács, *La Destruction de la raison : le chemin de l'irrationalisme de Schelling à Hitler, op. cit.*

¹⁰⁰⁹ Heinrich Mann, *Le Sujet de l'empereur* (1918), trad. Paul Burdy, Grasset, 2014. Publié la même année que les *Considérations* de son frère, ce roman critique un certain nationalisme allemand.

¹⁰¹⁰ Thomas Mann, *Conférence de Princeton* (1939), in *Les Maîtres, précédé de Frédéric et la grande coalition, op. cit.*

Cependant, Settembrini est présenté aussi dans ses faiblesses. Le roman ne s'arrête pas à cette opposition. À la fin du livre, un nouveau personnage, Mynheer Peperkorn arrive au sanatorium. Il contraste avec les deux polémistes dans la mesure où il a la plus grande peine à s'exprimer avec les mots, et préfère d'ailleurs le plus souvent s'abstenir de parler. Néanmoins un charisme émane de sa personne, il est présenté comme un jouisseur. Il représente peut-être une voie alternative, celle de l'hédonisme. Sa fin tragique dans le suicide laisse cependant penser qu'elle est vouée à l'échec.

Tout comme Robert Musil, et Hermann Broch, Thomas Mann est critique d'une certaine forme de rationalisme, sans pour autant ouvrir la voie à l'irrationalisme. Cette orientation est d'autant plus prégnante dans *La Montagne magique* qu'elle est présentée sous la forme d'un couple. Cette condamnation de l'irrationalisme, doublée d'une méfiance à l'égard du rationalisme, doit-elle porter à conclure à la victoire du relativisme ? Par quelle modalité l'être humain est-il supposé s'orienter dans la connaissance et poursuivre la vérité ? La raison, en tant que telle, n'est jamais remise en cause. Ces romans observent davantage la difficulté grandissante à s'en saisir, dans la mesure où l'irrationalisme se dissimule derrière un masque de rationalisme, bouleversant les repères des individus¹⁰¹¹. Or au sein de cette dialectique, le roman a son propre rôle à jouer. On le voit par exemple dans *L'Homme sans qualités*, l'utopie de l'essayisme¹⁰¹² évoquée par Ulrich se réalise dans le roman, ouvrant la voie à l'impossible synthèse de la réalité fragmentée. De la même façon, dans *Les Somnambules*, c'est le roman qui donne au lecteur la distanciation nécessaire pour remettre en cause un monde entièrement plongé dans l'irrationalité¹⁰¹³. *La Recherche*, en se clôturant sur la découverte de la vocation d'écrivain du narrateur, suggère que c'est le roman lui-même qui permet son propre dénouement. De même *l'Ulysse*, notamment par sa dimension encyclopédique, dépasse le plan de l'esthétique. Tout ceci tend à montrer, que les romans du corpus, permettent de s'extraire de la dialectique de la raison, qu'ils ouvrent d'autres

¹⁰¹¹ Tout comme dans la critique de Husserl, c'est le dévoilement de la raison qui est visé. Hermann Broch observe des phénomènes de confusion qu'il décrypte, et Robert Musil, à travers son personnage de Ulrich, va lui aussi percer à jour l'irrationnel dans les discours de ces compatriotes. Voir Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, op. cit.

¹⁰¹² « La terre même, mais Ulrich en particulier, rend hommage à l'utopie de l'essayisme », in Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 1, op. cit., pp. 312-325.

¹⁰¹³ D'autant qu'en parallèle de la rédaction et de la publication des *Somnambules*, l'auteur travaille à une œuvre théorique qui tente de déterminer les liens entre roman et connaissance, voir : Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit.

voies¹⁰¹⁴, et disposent, peut-être, de leur propre mode de pensée critique, voire de leur propre mode d'élucidation du monde.

3 – Au-delà du rationalisme et de l'irrationalisme : le roman comme mode d'élucidation du monde

Les romans de notre corpus, contiennent, à différentes échelles, une critique de la rationalité technique. Elle est explicite dans l'œuvre de Musil et de Broch, laissant ainsi émerger son corollaire, qui est une suspicion plus générale s'attachant à la rationalité, sans que pour autant, les auteurs ne cèdent à la tentation de l'irrationalisme. D'une part, nous avons montré qu'au contraire, l'irrationalisme est pourchassé sous ses différents avatars, dissimulés sous l'apparence du rationalisme technique. Cette propension critique du roman, réactive la citation de Marcuse introduisant ce chapitre¹⁰¹⁵, elle associe la littérature à la pensée dialectique¹⁰¹⁶. D'autre part, avec Joyce et Proust, à la marge d'une critique consciente et explicite, le roman fournit, dans le rapport au monde qu'il construit, une opposition de fait à la rationalité technique¹⁰¹⁷. Or cette inclination des romans du corpus, d'un côté à la critique, et de l'autre à poser un rapport au monde en contradiction avec la rationalité technique, interroge de manière plus générale sa modalité d'élucidation du monde. Autrement dit, les romans du corpus détiennent-ils leur propre modalité dialectique d'exploration du monde social, permettant de se prémunir, à la fois des dérives de la rationalité et de la tentation de l'irrationalisme ? Quelques pistes vont être développées dans ce sens, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité.

¹⁰¹⁴ Je renvoie ici à la possibilité d'une évasion déjà évoquée à la fin de la première partie.

¹⁰¹⁵ « On entrevoit ici le lien interne qui unit la pensée dialectique et l'effort de la littérature d'avant-garde : la tentative commune de briser le pouvoir que les faits ont sur le monde, et de parler un langage qui ne soit pas le langage de ceux qui établissent les faits, les invoquent sans cesse, et en profitent », in Herbert Marcuse, *Raison et révolution, op. cit.*, p. 45.

¹⁰¹⁶ Marcuse va développer ailleurs ses conceptions de l'art. Il différencie ainsi deux caractères de l'art, sa dimension dialectique et sa dimension utopique : « Toute œuvre d'art digne de ce nom serait révolutionnaire, du fait qu'elle subvertit la perception et la compréhension du monde, qu'elle témoigne contre la réalité établie et dessine l'image extérieure de la libération », in Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique, op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹⁷ On retrouve une idée semblable dans les écrits de Walter Benjamin sur Baudelaire. L'esthétique du choc donne naissance à une écriture s'opposant de fait à un ordre établi : « Baudelaire a situé l'expérience de choc au cœur de son travail d'artiste », ce faisant, il contribue cependant à réifier l'art en participant à la destruction de l'aura, in Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940), in *Œuvres III, op. cit.* C'est un peu moins vrai pour Proust, voir Walter Benjamin, « L'image proustienne », in *Œuvres II, op. cit.*

Il y a une dimension utopique des romans du corpus¹⁰¹⁸, dans le sens où ils ouvrent vers l'ailleurs¹⁰¹⁹. On y perçoit « le bruissement de l'avenir »¹⁰²⁰ comme l'écrit Hermann Broch. S'il est difficile d'aller plus loin dans la description de ce domaine que les diverses indications déjà fournies¹⁰²¹, nous pouvons néanmoins donner quelques caractéristiques le laissant transparaître sous la forme d'un mode d'élucidation du monde particulier. Tout d'abord, à différentes occasions, le roman se propose lui-même comme modalité de résolution de son intrigue. Comme déjà évoqué précédemment, c'est le cas de *La Recherche*, mais aussi de *L'Homme sans qualités*. Il y a deux manières de le considérer. Soit que le protagoniste parvienne à résoudre les contradictions de sa situation par l'écriture d'un roman, soit que l'auteur suggère, de l'extérieur, son processus de création comme permettant répondre aux interrogations d'ordre socio-historiques qu'il pose. Or ceci n'est pas une tautologie, mais laisse entendre que, dans le cheminement de la création romanesque, ou dans celui de la lecture, une certaine transformation s'opère. Autrement dit, il y aurait un peu plus, dans le roman, que ce qui est écrit, comme une forme d'expérience acquise dans le travail de l'écriture ou de la lecture, contribuant à résoudre le problème initial.

On peut encore inférer une modalité particulière d'élucidation du monde, de la contradiction que représente les romans du corpus. Ils maintiennent en tension leur totalité formelle et l'infini du monde qu'ils tentent de représenter, la réalité fragmentée et le surgissement de l'unité du sens¹⁰²². C'est au cœur de cette contradiction, n'ayant pas vocation à être résolue, que se situe leur propension à l'évasion, leur appel vers l'ailleurs. C'est un écho à l'affirmation que Martin Jay prête à la conception esthétique de l'École de Francfort, selon laquelle « l'art authentique représente le dernier rempart des aspirations humaines à une société " autre ", par-delà la société actuelle »¹⁰²³.

¹⁰¹⁸ Nous nous concentrons ici sur les romans de notre corpus, ce qui ne signifie pas que cette dimension, comme le suggère Martin Jay, à la suite d'Adorno, ne soit pas un caractère plus général de l'art. Voir notamment : Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique op. cit.* En contrepoint, voir aussi la critique de la musique chez Musil et Mann évoquée précédemment.

¹⁰¹⁹ Je renvoie au développement sur l'évasion à la fin du chapitre 3 de la première partie, et pour l'utopie, voir : Ernst Bloch, *L'Esprit utopique, op. cit.* et Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société, op. cit.*

¹⁰²⁰ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 243.

¹⁰²¹ Je renvoie ici au débat évoqué en introduction concernant Benjamin et les limites de la pensée utopique.

¹⁰²² Georg Lukács, *La Théorie du roman, op. cit.*

¹⁰²³ Martin Jay, *L'Imagination dialectique, op. cit.*

3-1 – L'écriture romanesque comme modalité de résolution de l'intrigue : Proust et Musil

L'enjeu de *La Recherche*, de Marcel Proust, peut être ramené à l'écriture romanesque elle-même¹⁰²⁴. Le roman décrit le cheminement du personnage principal, Marcel, vers l'écriture dans laquelle il pense pouvoir se saisir de son existence au prisme du temps, à la suite de la découverte de sa vocation. Cette dimension est explicitement évoquée dans *Le Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas " développés ". Notre vie, et aussi la vie des autres, car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial »¹⁰²⁵. Or à cette dimension, s'ajoute celle de l'apprentissage¹⁰²⁶, au moyen des signes, et donc de la connaissance qui jalonne l'œuvre¹⁰²⁷. Ainsi, tout à la fois, le roman apparaît comme la résolution de l'intrigue, et se présente comme un parcours d'apprentissage¹⁰²⁸. C'est ce qui fonde à penser, que dans le cheminement de Marcel, au sein de l'apprentissage effectué sur plusieurs milliers de pages du roman, quelque

¹⁰²⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*

¹⁰²⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu III, Le Temps retrouvé*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 891.

¹⁰²⁶ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*

¹⁰²⁷ Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, *op. cit.*

¹⁰²⁸ Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et la littérature étrangère*, *op. cit.*

chose a eu lieu qui est le roman même. C'est dans le parcours de cet espace que la transformation se fait, et la fin du livre n'est qu'un appel à lire ou à écrire pour la prolonger.

Dans *L'Homme sans qualités* de Musil, il n'y a pas de révélation finale donnant à voir explicitement cette dynamique. L'ouvrage, comme précédemment mentionné, est resté inachevé. En revanche, certains indices, relevant de la biographie de Musil, ou contenus dans le roman, peuvent laisser imaginer une semblable résolution de l'action. D'abord un élément d'ordre biographique. Musil, tout comme son personnage d'Ulrich, abandonne l'ingénierie et la recherche scientifique pour se consacrer entièrement au roman¹⁰²⁹. Ceci peut laisser penser qu'il a trouvé dans le roman un mode d'expression plus adapté à ses besoins pour interroger le monde. Pour ce qui est d'Ulrich, le roman, dans sa partie publiée¹⁰³⁰, s'achève au terme d'une division méthodologique entre ce qui relève des mathématiques et ce qui relève de la mystique, chacun possédant son propre domaine d'expérience et son propre mode d'investigation du réel¹⁰³¹. Plus que jamais, Ulrich se trouve dans une impasse par rapport à son intention initiale, celle de trouver un sens à sa vie. Or il est possible d'imaginer, que c'est dans l'écriture romanesque qu'Ulrich pourrait trouver un moyen d'y parvenir¹⁰³², lui permettant à la fois (comme l'a fait Musil) de faire la synthèse de modes de pensée de son temps, tout en trouvant un sens à son existence, celui de mettre son monde en question¹⁰³³. C'est peut-être la tentative qui se rapprocherait le plus de l'utopie de l'essayisme qu'il considère comme son idéal de pensée : « Un homme qui cherche la vérité se fait savant ; un homme qui veut laisser sa subjectivité s'épanouir devient, peut-être, écrivain ; mais que doit faire un homme qui cherche quelque chose de situé entre deux ? »¹⁰³⁴. La réponse à cette question est peut-être justement le roman, au carrefour de l'esthétique et de l'essayisme. Ainsi, tout au long de la recherche d'Ulrich, le roman, dans son développement, apparaît en filigrane comme un aboutissement possible de sa recherche. Ici encore, l'ambition

¹⁰²⁹ Marie-Louise Roth, *Robert Musil, biographie et écriture, op. cit.*

¹⁰³⁰ Pour une vision globale des textes inachevés et une compréhension de l'histoire de leur édition, voir la préface à la nouvelle édition : Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, nouvelle édition préparée par Jean-Pierre Cometti, d'après celle d'Adolf Frisé, 2 tomes, trad. Philippe Jaccottet, Jean-Pierre Cometti et Marianne Rocher-Jacquin, Seuil, 2011.

¹⁰³¹ Voir la deuxième sous-partie de ce chapitre de la thèse.

¹⁰³² Jean-Pierre Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, PUF, 1985.

¹⁰³³ Pour supporter cette hypothèse on peut mobiliser les chapitres inachevés dans lesquels on découvre qu'Ulrich écrit un journal : « Une feuille de papier. Journal d'Ulrich », in Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 2, pp. 632-637 et « Agathe découvre le journal d'Ulrich », *ibid.*, pp. 671-680.

¹⁰³⁴ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 1, *op. cit.*, pp. 320-321.

intellectuelle dont Musil charge son œuvre, doublée du parcours du protagoniste, congruent pour donner à penser que le roman pourrait constituer un cadre de réflexion permettant sa propre élucidation.

Quoique dans une moindre mesure, puisque le roman n'apparaît pas à l'intérieur de l'intrigue comme une possibilité de résolution, il est indéniable que les romans de Broch¹⁰³⁵ et de Joyce¹⁰³⁶ sont aussi chargés d'une forte ambition intellectuelle et que leurs œuvres servent des fins cognitives de compréhension et d'analyse de leur environnement socio-historique. Le roman apparaît comme une force dialectique de mise en problème des enjeux de son temps à travers le parcours qu'il propose, dans lequel une transformation s'opère. Enfin, l'achèvement formel des romans du corpus donne naissance à une tension entre la totalité esthétique qu'ils forment, et la fragmentation du monde qu'ils décrivent. Dans cet entrelacs s'entr'aperçoit la possibilité d'une totalité à venir, d'un ailleurs justifiant une modalité particulière d'élucidation du monde par le roman.

3-2 – Dialectique de la totalité : une ouverture vers l'ailleurs

Les romans du corpus forment chacun, hormis *L'Homme sans qualités* qui est inachevé, des totalités esthétiques et formelles finies. Or cette dimension achevée des livres, entre en tension avec l'infini du monde qu'ils visent à représenter¹⁰³⁷, au sein d'une dialectique de la totalité¹⁰³⁸. Une des causes est la fragmentation du monde moderne qui résiste à une représentation holistique¹⁰³⁹.

C'est particulièrement visible avec *l'Ulysse* de James Joyce qui se présente comme « une œuvre-cosmos, dont le point de référence n'est pas la subjectivité du poète isolé dans sa

¹⁰³⁵ Jacques Pelletier, *Que faire de la littérature ? L'exemple de Hermann Broch*, Nota Bene, 2005.

¹⁰³⁶ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit. Il évoque notamment l'encyclopédisme de James Joyce.

¹⁰³⁷ Cette ambition exhaustive existe pour les romans du corpus, qui tentent de représenter un monde morcelé, voir, Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999.

¹⁰³⁸ Je renvoie ici au livre déjà évoqué de Georg Lukács, *La Théorie du roman*, op. cit., ainsi qu'à Sami Naïr et Michael Löwy, *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*, Seghers, 1973.

¹⁰³⁹ Sur l'idée d'un monde fragmenté, du point de vue sociologique, je renvoie à Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, op. cit. qui décrit dans les termes de l'idéologie, le passage d'un monde unifié à un monde multiple. À noter que Lukács invoque explicitement cette fragmentation, lui permettant de distinguer l'épopée, du roman, chaque genre relevant d'une configuration du monde différente, fermée ou ouverte, voir : Georg Lukács, *La Théorie du roman*, op. cit.

tour d'ivoire, mais la communauté humaine, l'histoire et la culture »¹⁰⁴⁰. Or cette dimension cosmologique de l'œuvre s'incarne notamment dans sa structure rigoureuse, déjà évoquée précédemment¹⁰⁴¹. Cependant, cette ambition entre en contradiction avec la réalité infinie du monde, qui « dissout l'image de la réalité dans un cadre infiniment complexe »¹⁰⁴². L'œuvre est au cœur d'une tension indépassable entre sa volonté de représenter le tout, et le réel s'y opposant. Ici se dessine le schéma dialectique entre la totalité du livre, et la réalité d'un infini du monde. C'est dans cette articulation problématique, qui n'a pas vocation à être résolue, que s'ouvre la possibilité d'un ailleurs¹⁰⁴³. Mais retrouve-t-on une semblable dialectique dans les autres romans du corpus ?

La problématique de la totalité est bien présente dans *Les Somnambules* de Hermann Broch. Elle peut se saisir sous différents aspects. D'une part, elle est l'objet d'un développement théorique dans l'essai sur la dégradation des valeurs. Nous l'avons déjà explicité précédemment, ce qui forme le fil rouge de cet essai, c'est la décomposition d'un monde unifié autour d'un système de valeurs commun. Ainsi, la tension entre un monde fragmenté et la représentation qu'il tente de construire dans le roman, sont sans cesse mises en perspective. D'autre part, cette idée se répercute sur la structure du livre, entre la première partie dans laquelle le romantisme de Pasenow présente des survivances de cette unité, jusqu'à Huguenau qui évolue dans un univers fragmenté. La dialectique de la totalité est historicisée par Broch. Ce qui est moins évident que pour Joyce, c'est de retrouver chez Broch, l'intention de représenter la totalité dans son roman. Elle transparaît néanmoins dans la multiplication des styles manipulés par l'auteur. Chaque partie possède son propre style, et la dernière partie multiplie l'emploi de formes extérieures au roman, allant de la poésie, au théâtre, en passant par l'essai. Enfin, on peut se référer à l'œuvre théorique de Hermann Broch, témoignant de cette ambition de totalité¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴⁰ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 216.

¹⁰⁴¹ Je renvoie notamment aux différentes évocations du schéma de Linati.

¹⁰⁴² Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 217.

¹⁰⁴³ Ici étudié à l'échelle macroscopique du roman, le mouvement se répercute à tous les niveaux de l'analyse. Par exemple, Dublin est mis en perspective de l'Irlande, mais aussi plus largement du monde, dans la comparaison avec Jérusalem.

¹⁰⁴⁴ Par exemple : « Toute œuvre [...] si elle doit s'élever vers une sphère valable, supérieure à elle, doit être enracinée dans la totalité de l'être », in Hermann Broch, *Création Littéraire et connaissance*, op. cit., p. 212. Cette question sera plus amplement développée dans la partie suivante. On peut également se référer à son dernier roman dans lequel cette ambition est plus explicite, notamment dans sa référence à Joyce : Hermann Broch, *La Mort de Virgile* (1945), trad. Albert Kohn, Gallimard, 1969.

De son côté, *La Recherche* met en scène cette tension par l'expression d'une subjectivité qui s'assume comme le point de départ de l'exploration du monde, avant de se retrouver elle-même objectivée par l'écriture du roman. Walter Benjamin dans son essai sur Proust évoque son ambition de totalité à travers la correction des épreuves de *La Recherche* : « Son éditeur, Gallimard, a raconté comment les habitudes de Proust, lorsqu'il corrigeait ses épreuves, faisaient le désespoir des protes. Les placards revenaient toujours les marges pleines. En revanche, aucune faute d'impression n'avait été corrigée ; tout l'espace disponible était couvert de texte supplémentaire »¹⁰⁴⁵. De cette anecdote, Benjamin offre le commentaire suivant : « Un évènement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un évènement remémoré est sans limite »¹⁰⁴⁶. Il ajoute que le rêve de Proust aurait été de voir son œuvre imprimée en un seul bloc et sans alinéa. Ceci témoigne du combat que représente son roman pour Proust, entre son intention de retrouver l'ensemble du temps perdu, et l'image insaisissable qui fuit devant¹⁰⁴⁷.

Le dernier roman, mais sans doute ici le plus problématique, *L'Homme sans qualités*, est demeuré inachevé. Il ne forme pas de totalité finie en mesure d'entrer en contradiction avec l'infini du monde. En revanche, la trame du roman est construite autour de l'opposition entre un monde de plus en plus fragmenté sur le plan idéologique, et la recherche d'un universalisme moral, soit individuellement dans la quête d'Ulrich, soit collectivement au sein de l'Action parallèle. De plus, il a déjà été mentionné que plusieurs commentateurs, se sont interrogés sur la possibilité même de terminer l'œuvre¹⁰⁴⁸. Or c'est justement parce que Robert Musil tente explicitement de placer au cœur de son roman, cette dialectique entre un monde fragmenté et la possibilité de sa totalisation que le roman ne peut être terminé. C'est la raison pour laquelle, nous faisons précédemment l'hypothèse que le roman (comme chez Proust), aurait pu être la solution, en réfléchissant la problématique sur la forme¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁵ Walter Benjamin, « L'image proustienne », in *Œuvres II, op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ On retrouve encore cette tension dans l'écriture proustienne mêlant digression et métaphore dans de longues phrases. Pour plus de détails concernant le style de Proust, voir le chapitre précédent de la même partie et l'essai de Vladimir Nabokov, *Proust, Kafka, Joyce, op. cit.*

¹⁰⁴⁸ Jean-Pierre Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque, op. cit.* Marie-Louise Roth, Robert Musil, *Biographie et écriture, op. cit.*

¹⁰⁴⁹ C'est encore sans évoquer la manipulation par Musil, dans *L'Homme sans qualités* de la terminologie d'utopie, à plusieurs reprises pour évoquer un ailleurs de la réflexion. Voir Robert Musil, « L'idéal des trois traités, ou l'utopie de la vie exacte » et « La terre même, mais Ulrich en particulier, rend hommage à l'utopie de l'essayisme », in *L'Homme sans qualités*, tome 1, *op. cit.*, pp. 308-325.

La forme romanesque finie, offre, d'une part, une contradiction à l'impossible totalisation du monde, en se présentant comme une représentation de celui-ci, d'autre part, chacun des romans du corpus, met en scène cette contraction entre un monde fragmenté et la tentative de sa totalisation dans l'œuvre d'art. Georg Lukács le décrit et le généralise en s'aidant de l'ironie¹⁰⁵⁰ : « L'ironie qui, par double vision, distingue à la fois le monde privé de Dieu et toute la richesse dont Dieu le comble, qui voit la patrie utopique de l'idée devenue idéal et qui saisit cependant cet idéal sous son conditionnement subjectif psychologique, sous sa seule forme possible d'existence »¹⁰⁵¹. C'est donc bien au cœur de cette dialectique entre la totalité et l'impossibilité de sa réalisation, le sens et l'impossibilité de son émergence¹⁰⁵², construit en tant que problème central du roman, qu'apparaît une ouverture vers un ailleurs¹⁰⁵³, caractérisant le mode d'élucidation du monde du roman. Or maintenant, c'est cette voie qui va être approfondie, afin de déterminer, dans quelle mesure le roman pourrait se présenter comme une alternative à la crise de la culture, évoquée dans la première partie.

¹⁰⁵⁰ Nous reviendrons plus en détail sur la question de l'ironie dans la partie suivante.

¹⁰⁵¹ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁵² Cette impossibilité est ici socio-historiquement située (voir Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.*), c'est une question des romans eux-mêmes (voir les sous-parties précédentes).

¹⁰⁵³ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, *op. cit.* De son côté, Cornelius Castoriadis parle d'une fenêtre sur le chaos. Voir : Cornelius Castoriadis, « Fenêtre sur le chaos », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'objectif de ce chapitre était de démêler les rapports qu'entretient le roman avec une thématique centrale de la sociologie, développée par l'École de Francfort, à savoir la rationalité technique¹⁰⁵⁴. Dans les romans du corpus, il y a une critique de la rationalité technique, repérée à deux niveaux distincts. Elle est d'abord extrêmement précise et explicite dans *L'Homme sans qualités*, ainsi que dans *Les Somnambules*. Quoique de manière différente, (sous la forme d'un essai, ou des réflexions d'un personnage) les deux romans posent la rationalité technique comme une modalité de réduction de la pensée. Du côté de Joyce et de Proust, il s'agit davantage d'une posture esthétique, qui entre en contradiction avec la rationalité technique¹⁰⁵⁵. Cependant, le premier stade de cette critique a pour conséquence l'émergence d'une méfiance, plus générale vis-à-vis de la raison. Nous étions portés à croire que cette défiance aurait pu avoir pour conséquence une fuite dans l'irrationalisme. Si cette tentation est effectivement présentée comme une possibilité, Musil et Broch vont au contraire se lancer, à la fois dans une critique de cette tentation irrationnelle, et dans la poursuite des éléments irrationnels, dissimulés sous l'apparence de la rationalité. À cet endroit, il restait à interroger le point de vue spécifique des romans du corpus, la situation à partir de laquelle ils s'élevaient, tout à la fois de la rationalité technique et de l'irrationalisme ambiant. Or c'est dans l'interstice d'une dialectique entre leur intention de représenter la totalité, et l'impossibilité de cette représentation, et la contradiction que

¹⁰⁵⁴ Problématique qui devient centrale avec la publication des deux livres que sont : Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.* et Max Horkheimer, *Éclipse de la raison*, *op. cit.* Pour une perspective plus précise des évolutions de l'École de Francfort, voir : Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁵ Cette posture esthétique est décrite par Benjamin dans son texte sur Proust : « C'est le monde en état de ressemblance, là où règnent ces " correspondances " conçues d'abord par les romantiques et, de la manière la plus intime par Baudelaire, mais que Proust (et lui seul) a su mettre en lumière dans notre vie vécue. C'est l'œuvre de la mémoire involontaire, de ce pouvoir rajeunissant capable de se mesurer à l'inexorable vieillissement », in Walter Benjamin, « L'image proustienne », in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 149-150. Or Joyce travaille avec un semblable système de " correspondances ", il ne s'appuie cependant pas, comme Proust, sur la mémoire, mais plutôt sur une certaine idée de la culture. C'est visible dans *Ulysse*, et poussé jusqu'à l'ésotérisme dans *Finnegans Wake*.

représente le roman, qui en tant que livre achevé réalise effectivement cette totalité dans une forme esthétique, que l'on peut penser l'ouverture vers un ailleurs¹⁰⁵⁶.

À présent, c'est à partir de cette ouverture, par laquelle des horizons nouveaux se profilent, que nous allons essayer de penser le roman comme une possible alternative à la crise de la culture évoquée dans la première partie. Dans un premier temps, il faut comprendre la manière dont les auteurs de notre corpus, se sont eux-mêmes saisis de cette question, dans la perspective de la crise de la culture. C'est particulièrement éloquent chez Hermann Broch. Dans un second temps, le roman met en œuvre un certain nombre de modalités, comme la fiction ou l'ironie, lui permettant de maintenir la tension dialectique précédemment décrite. Enfin, cette idée est socio-historiquement située. L'analyse généalogique de son émergence permettra d'interroger son actualité.

¹⁰⁵⁶ La question de la possibilité de l'ouverture du livre vers un ailleurs dans les termes de Levinas a déjà été posée, voir : Anne Kupiec, « Livre et évasion », in *Emmanuel Levinas, La Question du livre, op. cit.*, pp. 117-128. Je renvoie au chapitre 3 pour plus de détails.

TROISIÈME PARTIE :

Le roman comme alternative

INTRODUCTION À LA TROISIÈME PARTIE

Après avoir montré au moyen d'exemples (*La Recherche* de Proust, *Ulysse* de Joyce, *L'Homme sans qualités* de Musil et *Les Somnambules* de Broch), la manière dont le roman se saisit de thématiques attachées à la modernité (le désenchantement du monde, l'accélération et la rationalisation), et permet de se les réapproprier, au prisme de sa propre analyse, la question se pose de savoir si le roman peut constituer une alternative à la crise de la culture. En d'autres termes, ceci revient à s'interroger sur la singularité du rapport au monde entretenu par le roman, pour se demander en quoi cette différence pourrait offrir un nouvel éclairage du problème de la culture.

En effet, l'étude des œuvres dans la partie précédente, a permis de montrer que le roman permet effectivement de renouveler le regard sur certains phénomènes et qu'il recèle des spécificités. Mais de quel ordre sont-elles, et peuvent-elles être généralisées ? Sans évoquer de perspective d'élargissement pour le moment, il est encore possible de raisonner à partir des œuvres et des auteurs de notre corpus. Or la période qui voit se développer la crise de la culture, correspond au moment où émerge l'idée du roman comme alternative. Hermann Broch, se charge en effet d'accompagner son œuvre romanesque d'une série d'essais et de conférences visant à défendre sa conception du roman¹⁰⁵⁷. Il formule l'hypothèse selon laquelle le roman pourrait remédier aux périls que traversent l'Europe, en articulant esthétique et vérité. Il voit dans son art, le lieu où s'élabore une connaissance délaissée par la philosophie¹⁰⁵⁸, la spéculation métaphysique. Derrière cet argumentaire, c'est la question du sens qui est visée¹⁰⁵⁹, et plus spécifiquement, l'interrogation sur les significations imaginaires sociales¹⁰⁶⁰. Dans un premier temps, c'est donc l'apparition et le développement de ce discours sur le roman, dans l'entre-deux-guerres, qui va être analysé, afin de déterminer les particularités attribuées au roman dans son rapport au monde.

¹⁰⁵⁷ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.* et *Logique d'un monde en désintégration*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁸ Qu'il juge engagé dans le positivisme. Je renvoie à la première partie.

¹⁰⁵⁹ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, *op. cit.* Texte dans lequel il affirme le lien entre roman et sens.

¹⁰⁶⁰ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.* et *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

Le premier chapitre de cette partie va mettre au jour l'intérêt du roman, qui n'est pas seulement de rouvrir un espace d'interrogation des significations imaginaires sociales mais, en plus, de le laisser ouvert. Autrement dit, le roman ne livre pas le sens, mais le fait apparaître dans sa dimension problématique. Dans un deuxième temps, ce sont donc les modalités du maintien des significations imaginaires sociales dans un état de tension qui vont être au centre de la réflexion. En effet, un aspect récurrent de cette étude, est l'incertitude qui est à l'origine de la singularité du rapport au monde entretenu par le roman. Il s'agit d'analyser les modalités d'une poétique de la connaissance spécifique au roman, c'est-à-dire les différents moyens par lesquels il parvient à se saisir du sens, tout en conservant l'indétermination. À partir d'études classiques sur le roman¹⁰⁶¹, nous allons tenter de montrer la manière dont l'ironie, l'architecture et la fiction, caractéristiques du roman, entretiennent les significations imaginaires sociales dans une tension problématique.

Le troisième chapitre explore les rapports entre le roman et la modernité. En effet, la crise de la culture peut aussi être considérée comme une crise de la modernité¹⁰⁶², dans le sens d'un ensemble de valeurs culturelles partagées¹⁰⁶³. C'est notamment ce que tendent à montrer les discours sur la postmodernité, évoqués à la fin de la première partie¹⁰⁶⁴. De plus, le terme de modernité inscrit la culture dans une historicité¹⁰⁶⁵. Or le roman apparaît, à peu près, en même temps que l'ère moderne définie par les historiens, c'est-à-dire pendant la Renaissance¹⁰⁶⁶. Il semble donc que le roman ait partie liée avec la modernité et que cette liaison soit constitutive de la singularité de son rapport au monde. Or au moment où la modernité est remise en question, le roman de l'entre-deux-guerres est marqué par des

¹⁰⁶¹ En particulier Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.* et Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.* Pour ce qui est de la fiction des références plus récentes vont être mobilisées, notamment, Juan José Saer, *El Concepto de ficción*, Ariel, 1998 et Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.

¹⁰⁶² Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.* De même que Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.* peut aussi s'interpréter comme une critique de la modernité, définie comme idéologie du progrès.

¹⁰⁶³ Je renvoie à la définition de culture déjà évoquée dans Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.* Sur le lien entre modernité et société, voir : Gérard Raulet, *Communauté et modernité*, L'Harmattan, 1995.

¹⁰⁶⁴ Si la modernité a été dépassée, ce que suppose le terme de postmodernité, cela veut dire que la modernité n'est plus en mesure de définir les rapports sociaux. Voir : Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ La modernité suppose de se positionner par rapport à des Anciens.

¹⁰⁶⁶ *Don Quichotte* paraît en 1605 et 1615, les romans de Rabelais entre 1532 et 1564. Nous y reviendrons mais le débat subsiste quant aux origines du roman. Qu'elles soient modernes : Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, ou anciennes : Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*

expérimentations ambitieuses, le faisant accéder à sa propre modernité esthétique¹⁰⁶⁷. En accédant à la modernité, en même temps que cette dernière s'épuise en tant que projet de société, le roman ne tenterait-il pas de lui donner un nouveau souffle, conformément au discours tenu précédemment par Hermann Broch ? Mais alors quel contenu donner à cette modernité ? Les définitions sont multiples et souvent problématiques¹⁰⁶⁸, néanmoins cette dernière peut être considérée comme l'avènement, ou le retour dans l'humanité, du projet d'autonomie¹⁰⁶⁹. Finalement, n'y a-t-il pas un parallèle entre cette aspiration à la liberté, et l'indétermination caractéristique du roman, faisant de lui le pendant esthétique du projet d'autonomie ?

¹⁰⁶⁷ Jane Goldman, *Modernism 1910-1945, Image to Apocalypse*, Palgrave Macmillan, 2003.

¹⁰⁶⁸ Collectif, *La Modernité en question*, Éditions du Cerf, 1998.

¹⁰⁶⁹ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*

CHAPITRE 7 : L'INVENTION D'UN RÉGIME D'ÉLUCIDATION DU MONDE¹⁰⁷⁰ ROMANESQUE

Le roman offre une représentation différente de la crise de la culture en s'appropriant les concepts de désenchantement du monde, d'accélération, ou encore du rationalisme, constitutifs de la modernité¹⁰⁷¹. À chaque fois, les romans du corpus ont permis d'observer un retournement dialectique offrant une autre perception du concept. Mais ces analyses demeurent incomplètes tant que la dimension proprement romanesque des œuvres n'est pas prise en compte. Les modalités de fiction, de forme, ou encore de narration, ont été furtivement évoquées, comme faisant partie intégrante de la manière proprement romanesque de représenter le monde. Finalement, le roman semble bénéficier de son propre régime d'élucidation. Mais le roman peut-il pour autant constituer une alternative à la crise de la culture ? Qu'est-ce qui fait la particularité de ce mode d'élucidation et qui justifierait de considérer le roman comme différent des autres modes de penser ? Dans la période de l'entre-deux-guerres, qui correspond au contexte des romans du corpus, une voix s'élève pour défendre cette hypothèse, c'est celle de Hermann Broch. Non seulement il soutient que le roman est une forme de connaissance, mais en plus qu'elle n'est réductible à aucune autre. En ce début du XX^e siècle, il considère le roman chargé d'une mission consistant à découvrir le monde à sa manière propre. Ce chapitre doit décrypter le contenu de cette mission.

1 – La conception du roman de Hermann Broch

Hermann Broch, en plus d'être un grand romancier, est aussi un théoricien de son art, profondément marqué par le contexte intellectuel de son temps¹⁰⁷². Il n'est pas étranger à la notion de crise, et il va jusqu'à construire son œuvre littéraire dans l'idée de la possibilité d'un

¹⁰⁷⁰ « Ce que j'appelle élucidation est le travail par lequel les hommes essaient de penser ce qu'ils font et de savoir ce qu'ils pensent. Cela aussi est une création social-historique », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 8. Nous tenterons ainsi de montrer la manière dont le roman pense ce qu'il fait et essaie de savoir ce qu'il pense.

¹⁰⁷¹ Cf partie précédente.

¹⁰⁷² Sans oublier sa formation scientifique : Ernestine Schlant, « Hermann Broch and Modern Physics », *The Germanic Review*, n° 53, 1978.

dépassement des tensions de son époque. Comme le remarque Christine Mondon dans l'introduction du numéro de la revue *Austriaca* dédiée à l'écrivain viennois : « Broch déplore dans ses écrits le " *Problemverlust* ", c'est-à-dire la perte du sens de la profondeur des problèmes philosophiques, car seule la logique pure est désormais le domaine consacré de la philosophie »¹⁰⁷³. Cette réflexion sur l'abandon de la pensée spéculative au profit de la logique, initiée par les positivistes¹⁰⁷⁴ est au cœur, tant des essais que des romans de Broch. Il a une conception très pessimiste de ce changement dans la mesure où les notions d'apocalypse, d'effondrement ou encore de bouleversement sont des thèmes récurrents de son œuvre¹⁰⁷⁵. Mais Hermann Broch parvient à extraire de son analyse une théorie de la création littéraire, et plus spécifiquement, une théorie du roman, qui s'affirme comme alternative à la crise. Le roman se révèle être le refuge de la pensée spéculative, le lieu d'où peut surgir l'unité du sens perdu. Cependant, comme l'explique Françoise Gabriel-Blouvac dans le numéro de la revue *Austriaca* consacré à Broch déjà cité : « La constitution de sens, née de l'unité des éléments rationnels et irrationnels du moi et du monde, se réalise selon un équilibre sans cesse remis en question et sans cesse reconstitué par l'idéalité du sujet, itération infinie »¹⁰⁷⁶. Elle illustre cette affirmation par une formule de Paul Ricœur reprenant une image biblique, celle de Moïse qui meurt juste après avoir aperçu la Terre promise, sans y parvenir. Or c'est au cœur de ce paradoxe que se situe le roman dans la réflexion de Hermann Broch. Il est le lieu où peut se reconstituer l'unité du sens après qu'il a été abandonné par la philosophie. Mais en même temps, c'est une unité demeurant à la limite de l'apparaître, recherchée mais toujours fuyante.

C'est pourquoi l'originalité de la conception du roman de Hermann Broch, ne consiste pas simplement à l'avoir associé à la connaissance. Que le roman soit le vecteur d'éléments cognitifs n'est certainement pas une nouveauté¹⁰⁷⁷. Ce n'est pas non plus la question de la

¹⁰⁷³ Christine Mondon, « Avant-Propos », *Austriaca*, n° 55, décembre 2002, p.5.

¹⁰⁷⁴ En premier lieu ceux du Cercle de Vienne, mais aussi dans une certaine mesure par Auguste Comte, en France. Christine Mondon note l'influence du contexte intellectuel français sur l'auteur qui était francophone : Christine Mondon, « Hermann Broch en France ou le paradoxe brochien », *Austriaca*, n° 55, décembre 2002, pp. 173-185.

¹⁰⁷⁵ Hermann Broch, *Logique d'un monde en ruine*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁶ Françoise Gabriel-Blouvac, « Hermann Broch : philosophie, métapolitique, création littéraire : expression de l'homme en quête de sens », *Austriaca*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁷⁷ Jacques Pelletier retrace une partie de cette histoire dans une partie intitulée « Le roman de la connaissance de Balzac à Joyce », *Que faire de la littérature ? L'exemple de Hermann Broch*, Éditions Nota bene, 2005.

transmission de la connaissance, ou des savoirs scientifiques qui est en jeu chez Broch¹⁰⁷⁸. En revanche l'évocation d'une forme d'autonomie dans la connaissance, d'une manière de connaître qui serait propre au roman, et qui par sa nature même, serait en mesure de dépasser les contradictions de son temps, est novatrice en littérature¹⁰⁷⁹. C'est pourquoi le roman gnoséologique¹⁰⁸⁰ qui lui est attribué n'est pas qu'une manière de charger le roman de contenu cognitif. Hermann Broch se montre d'ailleurs très critique vis-à-vis de cette attitude, comme le montre Isabelle Gabolde dans sa monographie¹⁰⁸¹ sur l'écrivain viennois. Il laisse entendre que les digressions philosophiques, autant que l'insertion d'essais dans un roman¹⁰⁸², doivent faire écho à l'architecture générale de l'œuvre. Autrement dit, le roman ne peut pas être un prétexte à faire de la philosophie. Sa vérité propre n'est pas traduisible dans un autre langage et inclut simultanément forme et fond. De ce point de vue l'expression de roman philosophique est contestable, et Broch laisse entendre une différence de nature entre roman

¹⁰⁷⁸ C'est la thèse défendue par Sigird Schmid, qui publie par ailleurs l'une des premières monographies sur Broch traduite en français : « Contrairement à Musil, qui s'efforce d'établir une liaison entre l'art et la science, et qui reconnaît à l'esthétique une teneur en connaissance spécifiques et située sur le même plan que la connaissance scientifique, Broch — malgré le concept du roman épistémologique — tend à privilégier la science comme instrument de connaissance ; il attribue à la fiction, au niveau primaire, une importante fonction de transmission. Le roman épistémologique ne traite donc justement pas de la connaissance par la forme du roman, mais de la transmission de la connaissance. Le problème de la transmission est ici tout aussi central que dans le concept du roman religieux ou mythique », Sigrid Schmid, *Hermann Broch, éthique et esthétique*, trad. Olivier Mannoni, PUF, 2001, p. 16.

¹⁰⁷⁹ Nous nous inscrivons davantage dans la perspective de Jacques Pelletier qui nous semble plus fidèle à l'intention première de Broch dans : *Que faire de la littérature ?*, *op. cit.* Il écrit : « En somme, la littérature produit-elle un effet de connaissance spécifique capable de transformer la vision du monde des lecteurs et du coup leurs rapports à l'univers et à autrui ? C'est à partir de cette question décisive que Broch construit son œuvre tant frictionnelle que proprement réflexive, l'une et l'autre formant d'ailleurs les deux aspects d'une même entreprise très profondément unifiée », p. 40.

¹⁰⁸⁰ Hermann Broch emploie cette expression dans une lettre adressée à Madame Brody, la femme de son éditeur, Daniel Brody, datée du 16 juillet 1930 : « Car ce que je m'efforce de réaliser et que je n'ai fait que suggérer dans *Les Somnambules* c'est bien quand même une chose qui n'est pas dans la ligne de Joyce (une chose que la terreur que m'inspire Joyce m'avait dérobée), à savoir le *roman gnoséologique* au lieu du roman psychologique, c'est-à-dire le roman dans lequel on revient, derrière la motivation, aux attitudes fondamentales de la théorie de la connaissance et à la logique et à la plausibilité proprement dites des valeurs, exactement comme la philosophie a eu pour tâche de se libérer de psychologisme. Si une entreprise de ce genre réussit, on pourrait [...] parler après tout d'une nouvelle forme de littérature », in Hermann Broch, *Lettres 1929-1951* (1957), trad. Albert Kohn, Gallimard, 1961, p. 25. L'expression met l'accent tout à la fois sur la connaissance et l'aspect mystique des théories de Broch. Pour en savoir plus sur les liens entre gnose et littérature dans l'entre-deux-guerres : Kristen J. Grimstad, *The Modern Revival of Gnosticism, and Thomas Mann's Doktor Faustus*, Camden House, 2002.

¹⁰⁸¹ Isabelle Gabolde, *La Lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil. Métamorphose d'un genre et questionnements contemporains*, Peter Lang, 2010, p. 57 : « Il semble que son grief principal vis-à-vis de l'auteur français (Gide) se trouve dans la manière qu'il eut d'utiliser des éléments de connaissance en les plaquant dans des conversations, sans justifier *formellement* de leur présence dans le roman. Hermann Broch va quasiment jusqu'à se moquer de l'auteur français comme de Thomas Mann ».

¹⁰⁸² Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, *op. cit.* L'essai intégré à la dernière partie des *Somnambules* ne peut être pensé indépendamment et isolé du reste de l'œuvre. De la même manière que les passages qui concernent le personnage membre de l'armée du salut de Berlin. Chaque chapitre s'insère dans une architecture globale. De ce point de vue, l'idée d'essai fictionnel est contestable.

et philosophie¹⁰⁸³. Ceci n'empêche cependant pas des ponts entre les disciplines, et ne dit rien des liens qui peuvent exister entre littérature, au sens large, et philosophie¹⁰⁸⁴. Le projet brochien ne consiste pas à passer de la connaissance au roman, mais plutôt à se saisir pleinement de la spécificité du rapport entre les deux termes. C'est ce que montre Isabelle Gabolde en paraphrasant l'essai consacré à Joyce : « S'il existe une justification de l'existence de la littérature, un caractère supra-temporel de la création artistique, il existe selon Broch dans cette totalité de l'acte de connaître »¹⁰⁸⁵. C'est à partir de cette première réflexion que se déroule toute la conception brochienne du roman, de l'éthique en passant par le kitsch jusqu'à ses comparaisons avec la religion.

Néanmoins, il faut situer cette orientation théorique de l'auteur viennois, au sein d'une vie riche, habitée par des projets divers. Au chapitre précédent, la biographie de Broch était présentée selon trois orientations majeures. Il a d'abord travaillé dans l'industrie, avant de reprendre des études pour se consacrer entièrement à la littérature. La fin de sa vie est, quant à elle, dédiée à l'étude de la psychologie des masses à la suite de son exil aux Etats-Unis. C'est sur son parcours de romancier que va se concentrer cette analyse. Au cœur de l'entre-deux-guerres, Hermann Broch est tout à la fois romancier et théoricien de son art. Il rédige alors ces deux romans les plus importants *Les Somnambules* (1931-1932) et *La Mort de Virgile* (1945), tout en publiant dans différentes revues et en donnant des conférences sur le roman en général¹⁰⁸⁶. Cet art va rester une préoccupation majeure de l'auteur jusqu'à sa mort, comme en témoigne son attention constante pour la réception européenne de *La Mort de Virgile*, à la fin de sa vie¹⁰⁸⁷. C'est d'ailleurs ce qui fait douter de la formule de Hannah Arendt selon laquelle Broch aurait été « un écrivain malgré lui »¹⁰⁸⁸, tant il a lutté, pour offrir une

¹⁰⁸³ Christine Mondon, *Ecritures romanesques et philosophie : Hermann Broch, Hermann Hesse, Thomas Mann, Robert Musil*, op. cit.

¹⁰⁸⁴ Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature ?*, Presses universitaires de France, 1990. Concernant les rapports entre roman et philosophie, ce que Hermann Broch permet de montrer, c'est qu'il n'y a pas de sens caché que la philosophie permettrait de révéler dans un roman. En revanche, il est incontestable que des influences réciproques existent. Il n'y a cependant pas d'équivalence.

¹⁰⁸⁵ Isabelle Gabolde, *La Lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁸⁶ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit.

¹⁰⁸⁷ Je renvoie à l'article précédemment cité sur la réception de Broch en France. Christine Mondon montre que sa traduction française lui laissait l'espoir d'une meilleure réception dans ce pays, dans un contexte marqué par les œuvres de Gide et des surréalistes : Christine Mondon, « Hermann Broch en France ou le paradoxe brochien », op. cit.

¹⁰⁸⁸ Hannah Arendt, « Introduction », in Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit., pp. 7-43. La première partie de l'introduction s'intitule « Ecrivain malgré lui » : « Hermann Broch fut un écrivain malgré lui. Être écrivain sans vouloir l'être, voilà le trait fondamental de son caractère, voilà ce qui inspira l'action dramatique de son œuvre maîtresse et devint le conflit principal de sa vie », *ibid.*, p. 7.

conception originale du roman et une réception de son œuvre en adéquation avec ses représentations.

C'est le cheminement par lequel Hermann Broch en vient à construire une conception du roman qui s'érige en alternative à la crise de la culture, et la profonde originalité de sa pensée, souvent restée mésestimée, qui va occuper cette partie¹⁰⁸⁹.

1-1 – Le roman miroir de toutes les visions du monde

La conception du roman de Hermann Broch peut s'entendre comme une réponse directe à l'affirmation de Wittgenstein, clôturant son *Tractatus logico-philosophicus* : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence »¹⁰⁹⁰. Or cette thèse de Wittgenstein apparaît à Hermann Broch comme le parachèvement d'un processus historique entamé à la Renaissance, celui de la désintégration des valeurs.

La notion de valeur est primordiale dans la pensée de Hermann Broch dans la mesure où elle fonde le système d'organisation des sociétés, autant qu'elle oriente l'action individuelle. L'évènement historique déterminant, c'est la progressive disparition du système de valeurs médiéval, tourné vers Dieu et la religion, orientant l'action de l'ensemble de la société. Jusqu'à la Renaissance¹⁰⁹¹, ce système de valeurs jouissait d'un certain équilibre entre rationalité et irrationalité. C'est une « radicalisation de la logique » qui inaugure une nouvelle conjoncture dans laquelle « les sphères de valeurs ont proclamé leur autonomie : la valeur économique s'est transformée en " les affaires sont les affaires ", la valeur artistique en " art pour l'art " ; le développement industriel s'est transformé en un " processus de la production en soi " qui n'a plus rien à voir avec la satisfaction des besoins »¹⁰⁹². Le positivisme, tel qu'il se développe à Vienne dans la même période¹⁰⁹³, apparaît comme le dernier avatar de ce

¹⁰⁸⁹ Il faut néanmoins noter l'attention précoce portée par Maurice Blanchot, dans *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, à Hermann Broch. L'essai contient en effet un texte dédié au viennois, aux côtés notamment de Musil.

¹⁰⁹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁹¹ « L'alternance d'une phase idéaliste et d'une phase positiviste constitue un mouvement ondulatoire régulier dans l'histoire de l'esprit, et même si elle permet de caractériser la révolution de la Renaissance, elle ne suffirait pas à en expliquer les mobiles si elle n'était étayée par deux facteurs d'une égale importance : l'absoluité des valeurs et la radicalisation de la logique », Hermann Broch, « Logique d'un monde en désintégration », in *Logique d'un monde en ruine* (1975), *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁹³ Antonia Soulez (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, *op. cit.*

mouvement de radicalisation de la logique qui s'étend à l'ensemble de la société. Autrement dit, d'une configuration centralisée dirigée vers un système de valeurs commun et unitaire, la société est passée à un régime fragmenté de multiples systèmes de valeurs autonomes. Or l'une des grandes découvertes romanesques de Hermann Broch, c'est qu'à la radicalisation de la logique, correspond un excès d'irrationalité¹⁰⁹⁴ et non pas l'inverse.

Dans ce monde divisé, Hermann Broch imagine le roman comme un moyen de parvenir à l'unité. Non pas de fait, mais plutôt idéale, ou spirituelle, ceci reste à définir : « Choisie ou condamnée à ce rôle par une conjonction particulière du destin¹⁰⁹⁵, à la grande réalisation artistique est échue la tâche de devenir foyer des forces anonymes de l'époque, de les rassembler en elle, comme si elle était elle-même l'esprit de l'époque, d'ordonner leur chaos et de les mettre ainsi au service de son œuvre propre »¹⁰⁹⁶. L'unité, à travers la recherche de l'esprit de l'époque, est pour Hermann Broch une nécessité qui répond au désir de métaphysique de l'être humain. Ce désir est fondé sur une angoisse fondamentale de la mort, qu'il est possible de calmer grâce à la connaissance. Mais il ne s'agit pas d'une connaissance parcellaire et spécialisée, qui laisserait encore une large place à l'angoisse¹⁰⁹⁷, mais une connaissance qui aspire à la totalité. C'est la mission assignée au roman : « La littérature, ou plus exactement l'œuvre littéraire, doit embrasser dans son unité le monde tout entier. Dans la sélection des vocables de réalité qu'elle crée, elle doit refléter la cosmogonie du monde »¹⁰⁹⁸. C'est ce qui fait la particularité de la connaissance romanesque, c'est son aspiration au tout. C'est sa volonté de se faire cosmogonie¹⁰⁹⁹, c'est-à-dire une représentation de la création de l'univers.

¹⁰⁹⁴ Je renvoie ici à la partie précédente, et aux développements qui concernent le rationalisme dans *Les Somnambules*.

¹⁰⁹⁵ Cette « conjonction particulière du destin » correspond à l'abandon de la pensée spéculative par la philosophie, et l'autonomisation des différents systèmes de valeurs, comme précédemment évoqué.

¹⁰⁹⁶ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 188.

¹⁰⁹⁷ La référence à l'angoisse de la mort et son lien avec la métaphysique est clairement énoncée : « C'est cette angoisse unique et véritablement métaphysique, cette grande angoisse de la vie, indomptable et irréfrenable, qui saisit l'homme dès l'instant même où sa conscience ouvre les yeux pour la première fois et voit devant elle la solitude de sa mort, c'est cette angoisse-là que l'homme ne peut réduire au silence qu'après avoir commencé à pressentir la relation qui existe entre sa terrifiante condition finie et mortelle et l'infini du cosmos », *ibid.*, p. 236.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰⁹⁹ C'est le terme qu'utilise Hermann Broch à plusieurs reprises, notamment pour qualifier *Ulysse* de James Joyce : « Et c'est pourquoi il est aussi d'une nécessité tellement absolue que cette grande et nouvelle cosmogonie philosophique que Joyce aspire à créer avec tous les moyens de la maîtrise du style et de l'architecture, avec toute la vision qu'on peut avoir de l'essence des choses et toute l'ironie [...] », in Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, pp. 212-213.

La question demeure de comprendre pourquoi Hermann Broch pense que le roman est en mesure d'assumer cette tâche. De quels moyens dispose-t-il pour être à la hauteur de son ambition ? En premier lieu, Hermann Broch a une solide référence, celle de James Joyce et de son *Ulysse* qu'il considère comme un modèle¹¹⁰⁰. Ce roman incarne la conception brochienne du roman. Il a une ambition totale qui se répercute autant dans la forme, que dans le fond¹¹⁰¹. Mais l'essentiel de son argumentation est décrit dans son texte issu d'une conférence, « La vision du monde donnée par le roman ». Il établit que le roman est le miroir de toutes les visions du monde : « Le roman doit être le miroir de toutes les visions du monde, mais elles sont pour lui des vocables de réalité exactement au même titre que tout autre vocable du monde extérieur »¹¹⁰². Dans un univers fragmenté, chaque système de valeurs spécialisé, est porteur d'une vision du monde orientée vers la réalisation de son absolu. Le roman a la mission d'essayer de les représenter toutes. Mais il semble aussi qu'il ait une certaine propension à réaliser cette mission. C'est à présent l'expression de « vocable de réalité » qui doit attirer l'attention. Hermann Broch les décrit comme des briques à partir desquelles le romancier construit son œuvre. Mais de quoi s'agit-il ?

Le vocable de réalité est le matériel brut à partir duquel travaille l'auteur. Si l'auteur reste assez flou sur leur définition, Isabelle Gabolde fait une tentative : « Un vocable de réalité correspond donc à une saynète, à une action en contexte, qui peut être différemment mise en discours, différemment subjective après avoir été choisi dans le champ infini du dictionnaire de la réalité que proposent le monde et ses assemblages multiples »¹¹⁰³. C'est la deuxième partie de la définition qui est ici particulièrement pertinente. En effet, Broch mobilise cette expression pour différencier le roman du reportage, et par la suite du courant naturaliste. Parce que si les vocables de réalités sont, en quelque sorte, des faits bruts issus du réel, ils vont faire l'objet d'un traitement, médiatisé par la subjectivité du romancier, ouvrant une infinité de possibilité. Les vocables de réalités peuvent cependant s'entendre dans une acception beaucoup plus large. Ils ne se réduisent pas à des saynètes, mais peuvent tout à fait s'étendre à l'ensemble des manières possibles de dire le réel. Ainsi, ce ne sont pas que des situations de la vie dans leur existence concrète, mais aussi les manières de la dire. L'essai, tel

¹¹⁰⁰ *Ibid.*

¹¹⁰¹ Nous développerons dans le chapitre suivant le thème de l'architectonique. Voir : Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

¹¹⁰² Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 241.

¹¹⁰³ Isabelle Gabolde, *La Lecture comme pratique cognitive et comme devoir d'éveil*, *op. cit.*, p. 65.

que le manipule Hermann Broch dans *Les Somnambules* peut être considéré comme un vocable de réalité. Cette définition élargie permet de beaucoup mieux comprendre le fonctionnement du roman et sa connaissance propre. Elle explique en partie sa tendance à l'absorption des autres genres littéraires, et en fait un élément constitutif¹¹⁰⁴ de cet art. Cette conception étendue du vocable de réalité, permet de considérer à la fois des visions du monde relatives à des systèmes de valeur, tout en prenant en compte des modalités d'expression de ces représentations. Ainsi, une situation concrète de la vie peut donner à voir le fonctionnement d'une certaine vision du monde, tout autant qu'une forme par laquelle elle s'exprime (par exemple l'essai). La construction se complexifie puisque l'auteur va ensuite projeter ses propres perceptions dans ces vocables pour « peindre le monde tel qu'on désire ou redoute qu'il soit »¹¹⁰⁵. C'est par ce biais que Hermann Broch parvient à former ce que Isabelle Gabolde nomme, après Hermann Broch, un « naturalisme élargi » prenant ses distances avec un réalisme trop strict, sans cependant rompre avec le réel¹¹⁰⁶. Le vocable de réalité est passé au crible de la subjectivité de l'auteur par l'intermédiaire du rêve¹¹⁰⁷. Enfin, le romancier dispose d'un deuxième outil, c'est celui de la syntaxe qui permet d'organiser les vocables de réalité selon une certaine logique formelle qui leur donne une résonance. La syntaxe est assimilable à ce que Bakhtine nomme architectonique¹¹⁰⁸. Les vocables de réalité, conjugués à la syntaxe sont des instruments permettant de construire les romans.

La conception du roman de Broch est une réponse au positivisme, ancrée dans une réflexion historique. Il s'affirme comme lieu d'élaboration d'une cosmogonie. C'est une connaissance qui aspire à la totalité dans un monde fragmenté. Mais le roman procède à sa manière propre, avec des moyens qui sont les siens (vocable de réalité, syntaxe). Cependant,

¹¹⁰⁴ Ceci permet de comprendre la manière dont Broch se saisit de l'essai, mais également la manière dont le roman, de manière générale, se saisit de l'ensemble des formes de discours, stylisé ou non, qui l'entoure et de les comprendre ensemble (poésie, style épistolaire, partition de musique, mais aussi digression et toutes les parodies de Sterne à Diderot).

¹¹⁰⁵ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 224.

¹¹⁰⁶ Cette conception permet notamment de mieux se saisir de la dimension réaliste des romans de Kafka par exemple, dont il a lui-même parlé : « Il existe sans aucun doute un naturalisme élargi où Franz Kafka occupe une place plus justifiée que Ganghofer. C'est un naturalisme élargi qui, en un sens plus profond, livre le monde tel qu'il est mais n'est pas vu ou ne peut être vu par le reportage parce que celui-ci ne se défait pas du vocabulaire rigide et dogmatique des réalités, parce qu'il est incapable de pousser une pointe dans cette sphère de la réalité plus haute, comme celle du rêve, réalité qui n'est plus fondée dans les vocables mais dans la logique, la syntaxe, l'architecture de sa construction d'ensemble », *ibid.*, p. 232.

¹¹⁰⁷ « Dans le rêve, ces vocables sont en majorité sous forme d'image, dans la création littéraire ils sont transposés dans le médium de la langue », *ibid.*, p. 233.

¹¹⁰⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

dans le contexte d'écriture de Broch, cette exigence de la connaissance devient exigence éthique.

1-2 – La connaissance comme programme esthétique

Le lien qu'entretiennent l'éthique, l'esthétique et la connaissance dans la réflexion de Hermann Broch, se cristallise autour de sa conception du kitsch. Broch en donne la définition suivante : « Le tape-à-l'œil, c'est le mal dans le système des valeurs de l'art »¹¹⁰⁹. Le rapport entre esthétique et éthique est déjà aisément discernable puisque le kitsch est le mal. Mais il reste encore à savoir en quoi il est mal. Une première réponse partirait de l'esthétique en répondant simplement que le kitsch est un mauvais art, au sens de mauvaise qualité, en rapport avec sa production industrielle de masse¹¹¹⁰, comme le laissent entendre la plupart des travaux sur le kitsch¹¹¹¹. Daniel Wilhem a raison de rappeler l'origine munichoise du terme, et son origine commerçante, évoquant la camelote des petits boutiquiers : « Au début du dernier siècle, on disait kitsch pour ramasser la boue des rues ou pour faire des meubles nouveaux avec des vieux. On disait aussi *verkitschen* pour vendre en seconde main, pour jouer sur le neuf et sur l'occasion »¹¹¹². Ceci va dans le sens d'un lien originel entre esthétique et commerce avec une connotation péjorative qui se noue dans ce terme de kitsch. Hermann Broch va cependant porter le terme vers une tout autre direction. Il avertit au début de sa conférence : « En outre, je ne parle pas véritablement de l'art, mais d'une attitude de vie déterminée »¹¹¹³. De ce point de vue, c'est Milan Kundera qui est le plus proche de la

¹¹⁰⁹ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 322. Texte issu d'une conférence donnée à Yale dans l'hiver 1950-1951. Les vues de Broch sur le kitsch ont été développées de manière plus complète dans : « Le mal dans le système des valeurs de l'art » publié en 1933 dans la *Neue Rundschau*, disponible dans le même volume.

¹¹¹⁰ Recoupant ainsi les réflexions de l'École de Francfort sur les produits de la culture de masse. Voir : Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison, op. cit.* et Walter Benjamin, *L'Art à l'époque de sa reproductibilité technique, op. cit.*

¹¹¹¹ Des travaux récents ont fait une histoire du kitsch en tant qu'esthétique particulière pour penser sa place dans nos sociétés : Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XX^e siècle*, trad. Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubret, Fage, 2008. Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch*, Klincksieck, 2010.

¹¹¹² Daniel Wilhem, *Querelle du kitsch*, Furor, 2014.

¹¹¹³ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 311.

conception de Broch du kitsch, même s'il l'emmène plus loin, dans la mesure où il le détache de sa proximité à l'esthétique pure, pour en faire une posture existentielle¹¹¹⁴.

L'importance de cette problématique du kitsch dans l'œuvre de Broch est mise en avant par Jean-Michel Rabaté. Il en fait le point de départ de son analyse sur la beauté dans l'œuvre du Viennois¹¹¹⁵. Dans une perspective platonicienne, esthétique et éthique sont liées dans le travail de création : « L'essence du monstrueux le plus radical et le moins pardonnable consiste en une volonté de transfigurer la mort en beauté »¹¹¹⁶. L'auteur doit se cantonner à faire un bon travail, il doit agir de manière éthique dans le système de valeurs qui est le sien. Il doit poursuivre le but infini, situé dans l'absolu de son art. Comme le répète Broch à de nombreuses reprises, il doit faire du bon travail et non pas du beau travail. Le sens du bon travail, pour le romancier, Broch l'éclaire à la lumière de son texte sur « La vision du monde donnée par le roman » : « Faire un bon travail, c'est, à l'intérieur du travail d'écriture du roman, dépeindre tel qu'il est un morceau du monde extérieur ou intérieur »¹¹¹⁷. C'est à cet endroit précis que ce fait le lien avec la connaissance. Tout d'abord parce qu'il s'agit bien de créer un rapport avec la vérité (« dépeindre tel qu'il est »), et ensuite parce que Broch exclut toute possibilité d'imitation ou de reproduction, et historicise sa pensée. Il n'y a pas de règle qui expose la manière de faire du bon travail, il n'y a qu'une direction vers un but situé dans l'absolu, et l'héritage que compose les romans du passé, qui sont autant d'étapes dans la progression vers cet absolu. Autrement dit, chaque roman du passé se démarque par sa nouveauté, en tant qu'élément à prendre en compte pour avancer vers le but infini. Dans ce cadre, le kitsch apparaît clairement comme une confusion entre le but infini vers lequel le créateur doit tendre, et son travail quotidien. Le kitsch consiste à croire que le but infini, ici la Beauté, est effectivement réalisable.

Ainsi l'éthique qui consiste à faire du bon travail, entretient un lien fort au domaine de la connaissance. Il s'avère que faire du bon travail consiste à aller dans le sens de la nouveauté. L'œuvre ne vaut que parce que dans l'histoire de son art elle apporte un élément permettant à l'ensemble du système de valeurs de progresser vers son but situé dans l'infini.

¹¹¹⁴ « Le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable », Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Gallimard, 1984, p. 357.

¹¹¹⁵ Jean-Michel Rabaté, *La Beauté amère. Fragments d'esthétiques : Barthes, Broch, Mishima, Rousseau*, Éditions du Champ Vallon, 1986.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 156.

¹¹¹⁷ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 224.

L'esthétique, est pour Hermann Broch un produit secondaire. C'est la poursuite éthique du travail qui la fait apparaître. L'esthétique est la marque d'un travail effectué avec une forte exigence éthique. Elle est le but infini, furtivement entraperçu par celui qui se confronte à l'œuvre. L'engagement éthique de l'écrivain, pour Hermann Broch, concerne donc son attention à inscrire son œuvre dans le domaine de la connaissance en produisant de la nouveauté¹¹¹⁸. Ceci ramène à la comparaison faite par Françoise Gabriel-Blouvac et citée en introduction qui, pour tenter de caractériser l'entreprise théorique de Broch sur le roman, la compare à celle de Moïse qui meurt en apercevant la Terre sainte mais sans pouvoir l'atteindre. La comparaison peut se rapporter au travail du romancier, ou de n'importe quel individu investi dans un système de valeurs quelconque. Mais au départ, Françoise Gabriel-Blouvac la mobilise pour tenter d'éclairer la nature même du roman. Parce qu'enfin, il reste un point à investir, c'est celui de la nature de la connaissance spécifique au roman, dont Broch dresse les contours.

1-3 – Le roman et la totalité problématique

Si le roman est une forme de connaissance particulière, il reste encore à la décrire. Or Hermann Broch, tente d'en esquisser les contours¹¹¹⁹. Un peu plus haut, c'est la terminologie de cosmogonie qui était évoquée par l'auteur, pour faire référence à la portée de la connaissance romanesque, en tant que réponse au problème posé par Wittgenstein. Le vocable de totalité est lui aussi souvent utilisé par opposition à la spécialisation des sciences qui progresse par petits pas. Il l'exprime explicitement dans son texte écrit à l'occasion du cinquantenaire de Joyce : « Voilà le point où commence la mission de la chose littéraire, mission d'une connaissance au-dessus de tout conditionnement empirique ou social qui appréhende la réalité, et pour laquelle il est indifférent de savoir si l'homme vit dans une époque féodale, bourgeoise ou prolétarienne, devoir de la littérature de parvenir à l'absolu de

¹¹¹⁸ « Car le système est la poursuite d'une évolution, il se compose de l'instant présent et de l'avenir. Cette soumission radicale au concept d'évolution, cette nette orientation vers l'avenir et vers un but absolu qui y réside, confère à tout système de valeurs le caractère combatif qui lui est propre », *ibid.*, p. 219.

¹¹¹⁹ « Le roman doit être le miroir de toutes les autres visions du monde, mais elles sont pour lui des vocables de réalités exactement au même titre que tout autre vocable du monde extérieur [...] Pour exprimer cela d'une manière banale : la littérature, ou plus exactement l'œuvre littéraire, doit embrasser dans son unité le monde tout entier. Dans la sélection de vocable de réalité qu'elle crée, elle doit refléter la cosmogonie du monde. Dans l'image de désir qu'elle donne, elle doit permettre à l'infini de la volonté éthique de jeter sa lueur », *ibid.*, p. 241.

la connaissance pure et simple »¹¹²⁰. Mais il va encore plus loin, et pour caractériser la connaissance du roman il fait appel à la religion : « Je sais également qu'il serait absurde d'exiger de l'écrivain que dans chacune de ses œuvres il puisse procéder, serait-on tenté de dire, à une espèce de fondation de religion »¹¹²¹. L'absurdité n'est dans cette phrase qu'un procédé rhétorique qui cache sa véritable ambition. C'est un thème récurrent de sa réflexion théorique sur le roman « car toute culture et tout ce qui donne forme à l'humain est, en fin de compte, portée par le religieux »¹¹²². Un lien peut être fait entre ces idées de totalité et de religion autour de la notion d'esprit. Le roman doit être en mesure de donner à percevoir l'esprit d'une époque¹¹²³. Un autre élément de connaissance romanesque réside dans son aspect prophétique : « Et si nous voyons devant nous les tâches que la littérature nouvelle, c'est-à-dire avant tout le roman nouveau, s'est assignée, nous pouvons sans doute dire avec scepticisme que cela est le bouquet final du feu d'artifice d'une vieille civilisation, mais nous pouvons dire tout autant que même dans la moindre de ses œuvres d'art, pourvu seulement qu'elles soient, la réalité nouvelle qui s'annonce »¹¹²⁴. Par ce qu'enfin c'est « le bruissement de l'avenir » que laisse entendre le roman.

Ces références à la religion et à la totalité mobilisées par Hermann Broch, ont été ignorées par l'essentiel des commentaires francophones¹¹²⁵. Jacques Pelletier s'intéresse très explicitement à la problématique de Broch concernant une connaissance qui serait propre au roman : « Sous l'angle de la créativité propre à la littérature, on s'interrogera sur la nature de la connaissance que peuvent générer les textes de fiction »¹¹²⁶. Pour ce qui est d'effectivement

¹¹²⁰ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent » in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 207-208.

¹¹²¹ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 243. L'argument est encore renforcé par les phrases qui suivent, où cependant, Hermann Broch élargit sa conception en évoquant l'esprit métaphysique plutôt que la religion : « Sous quelle forme l'esprit métaphysique ressuscitera et même s'il n'est pas déjà ressuscité, nous ne pouvons pas le savoir mais tout permet de supposer que nous nous avançons vers une nouvelle unité de la vision du monde — que cette unité soit appelée religieuse ou de tout autre nom », *ibid.*, p. 243.

¹¹²² Hermann Broch, « Connaissance par la pensée et connaissance par la poésie », in *Logique d'un monde en ruine, Six essais philosophiques*, *op. cit.*, p. 89.

¹¹²³ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 188.

¹¹²⁴ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 243.

¹¹²⁵ Les rapports entre connaissance et mystique ont fait l'objet d'études en allemand : Leo Kreutzer, *Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie " Die Schlafwandler "*, Niemeyer, 1966 et Sigrid Schmid-Bortenschlager, « Hermann Broch und der erkenntnistheoretische Roman », in *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935*, Presses universitaires de Strasbourg, 2004.

¹¹²⁶ Jacques Pelletier, *Que faire de la littérature ?*, *op. cit.*, p. 39.

en déterminer la nature, il reste allusif, reprenant la démarche initiale de Broch qui regrette la négligence de la pensée spéculative. De son côté, Isabelle Gabolde analyse assez précisément la manière dont Hermann Broch va mettre en œuvre ses réflexions théoriques sur la connaissance dans *Les Somnambules* en faisant l'hypothèse d'un « modèle de connaissance intrinsèque au langage »¹¹²⁷, sans pour autant évoquer les idées de totalité ou de religion. Elle fait une analogie entre la construction formelle de Broch fondée sur la répétition de motif thématique et les écrits de Walter Benjamin sur le fonctionnement symbolique du langage considéré comme une forme de connaissance en soi, montrant ainsi qu'elle ne se limite pas à l'expérience¹¹²⁸. Mais il n'y a pas plus d'information sur la nature de la connaissance romanesque évoquée par Broch.

Les réflexions théoriques de Hermann Broch concernant la nature de la connaissance proprement romanesque ouvrent la voie d'une interprétation mystique¹¹²⁹. La terminologie mobilisée par Broch est un premier indice. Totalité, infini, religion, bruissement de l'avenir, et jusqu'à sa représentation des sociétés qui évoque la théologie négative¹¹³⁰. Ce dernier concept est mentionné par Lydie Parisse dans son étude sur les liens entre mystique et littérature dans les écrits de Léon Bloy. Voici comment elle le définit. La théologie négative « pose le problème du divin comme objet de connaissance qui ne peut être un objet, et donc devient quelque chose d'intrinsèquement inconnaissable et transcendant, qui ne se laisse enfermer

¹¹²⁷ Isabelle Gabolde, *La Lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil*, *op. cit.*, p. 384.

¹¹²⁸ « Une telle approche consiste à vouloir trouver, au moyen de la création d'un style et d'une forme, toujours de nouveau, le caractère originel du langage. La révélation et son interprétation sont un mode de connaissance en répétition infinie — lequel correspond, à notre sens, à de multiples égards au mode cognitif, mieux gnoséologie, fondé sur la fonction première du langage, que nous avons cherché à mettre au jour dans le texte de la trilogie », *ibid.* Pour ce qui est d'un rapprochement avec Walter Benjamin, on peut consulter notamment, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.* et *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.* où est notamment développée l'idée de contenu de vérité.

¹¹²⁹ Notamment évoqué dans : Théodore Ziolkowski, « Une mission humaine », trad. Nelly Stéphane, *Europe*, n° 741-742, janvier-février 1991, pp. 75-86. Même si nous sommes en désaccord avec l'analyse. Il est reproché à Broch un manque d'originalité et la construction d'un système incomplet. Nous pensons au contraire que cette dimension est constitutive de l'œuvre comme le montre notamment Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op. cit.* Son argumentaire est développé plus bas.

¹¹³⁰ La théologie négative est une méthode visant à approcher la transcendance par la formulation de propositions négatives. S'il est impossible de dire ce qu'est la divinité, il est en revanche possible de dire ce qu'elle n'est pas. C'est avec cette méthode que Hermann Broch procède pour approcher le Beau comme absolu, sans sombrer dans le kitsch. Chaque nouvelle œuvre d'art ne dit ce qu'est le Beau, mais ce qu'il n'est pas. Elle exprime un interdit permettant de progresser vers le but, sans pour autant le fixer dans une définition bornée : « L'évolution, en partant de ce qui est ici-bas, de ce qui a été, du visible et du définissable aspire au but absolu, invisible dans son infini, et qui peut être aussi peu défini que Dieu lui-même ou le Beau ou le bonheur en soi ou l'Harmonie. Et il est absolument caractéristique que, partout où l'exigence éthique intervient dans les choses terrestres, donc où elle se présente, sous forme d'une morale, elle ne soit pas en état d'indiquer de quelle manière l'homme doit atteindre le bien, qui justement est indéfinissable. La morale est seulement capable d'interdire le mal définissable », in Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, pp. 219-220. Voir aussi : Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Galilée, 1993.

dans aucun appareil conceptuel [...] La voie négative fait passer le refus de Dieu avant sa conceptualisation, si bien qu'elle pourrait être comprise dans un sens athée »¹¹³¹. C'est une logique très semblable à la modalité de construction d'une connaissance romanesque d'après Broch, par négations répétées permettant de progresser vers le but situé dans l'absolu. Pour Lydie Parisse, la « rhétorique de l'ineffable »¹¹³² est un indice de la présence de l'élément mystique dans la prose de Bloy. Dans une tout autre mesure chez Broch, pour qui la rationalité est une préoccupation majeure¹¹³³, il est possible de retrouver des indices similaires. Tout d'abord parce qu'il assume la part d'irrationalité que contient l'existence, et estime que c'est dans le roman qu'elle peut s'exprimer¹¹³⁴. Ensuite, plus il progresse dans ses textes théoriques plus la présence d'éléments qui composent cette rhétorique de l'ineffable apparaissent.

D'autre part, l'un des premiers poèmes connus de Broch s'intitule *Mystère mathématique*¹¹³⁵. Le terme de mystère fait référence ici, pour se distinguer de son acception relative au genre théâtral, à un culte religieux secret¹¹³⁶. Ceci attire l'attention sur certains éléments de contexte qui caractérisent la fin du XIX^e siècle et le début XX^e siècle. Philippe Muray, dans son ouvrage *Le XIX^e siècle à travers les âges*¹¹³⁷, met en lumière les liens qui existent entre la pensée du progrès et l'occultisme¹¹³⁸. Plus récemment, Daniel Larangé montre le parallélisme qui existe entre discours mystique et argumentation scientifique au XIX^e siècle¹¹³⁹. Enfin un colloque est dédié, en 1998, à l'influence des courants mystiques sur

¹¹³¹ Lydie Parisse, *Mystique et littérature. L'autre de Léon Bloy*, Lettres modernes Minard, 2006, p. 128.

¹¹³² *Ibid.*, pp. 103-18. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'à la fin de ce passage l'auteur cite à titre d'exemple Hofmannsthal qui est une référence littéraire majeure de Hermann Broch. Il lui consacre un long texte : « Hofmannsthal et son temps. Étude », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, pp. 45-184.

¹¹³³ Je renvoie encore une fois au chapitre 3 de la partie 2, s'intéressant au rationalisme notamment dans *Les Somnambules* où cette approche est développée.

¹¹³⁴ Le fait qu'il assume cette part ne l'empêche pas de la considérer comme un élément problématique dans certains cas. Voir Partie 2, Chapitre 3.

¹¹³⁵ Poème paru dans le journal *Der Brenner* en 1913, cité par Walter Weiss, « " Mathematisches Mysterium " : Mysticism and Metaphor in the Writing of Hermann Broch », in *Hermann Broch, Literature, Philosophy, Politics, The Yale Symposium 1989*, Camden House, 1989.

¹¹³⁶ *Ibid.*

¹¹³⁷ Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Gallimard, 1984.

¹¹³⁸ Des précédents existent au XVIII^e siècle, on pense à des personnages tel que Franz Anton Mesmer (1734-1815) ou Johann-Caspar Lavater (1741-1801). Voir : Antoine Faivre, *L'Esotérisme au XVIII^e siècle en France et en Allemagne*, Seghers, 1973. Peut-être dès la Renaissance. Voir aussi : Ernst Bloch, *La Philosophie de la Renaissance* (1972), trad. Pierre Kamnitzer, Payot, 1974.

¹¹³⁹ Daniel S. Larangé, *Sciences et mystique dans le romantisme social. Discours mystiques et argumentation scientifique au XIX^e siècle*, L'Harmattan, 2014.

les intellectuels allemands du début du siècle¹¹⁴⁰. Le contexte est propice au développement de liens avec le discours mystique dans une période de désarroi spirituel : « En cette époque de désarroi spirituel que constitue la " Fin de siècle ", l'homme sent vaciller son héritage religieux et culturel ; avec le dogmatisme chrétien s'effrite le symbolisme traditionnel et l'Occident se met à la recherche de nouvelles formes susceptibles de traduire de façon plus adéquate son besoin de spiritualité »¹¹⁴¹. Il est fort à penser que Hermann Broch, s'inscrit, dans une certaine mesure, dans cette perspective, ou du moins qu'il s'en inspire, pour imaginer la spécificité d'une connaissance romanesque qui échappe aux cadres du positivisme.

Or que va permettre d'introduire l'inspiration mystique de Broch dans la description de la connaissance particulière au roman ? Peut-être est-ce un moyen de résoudre une contradiction inhérente à ses développements théoriques. Au cœur de la réflexion de Hermann Broch sur la connaissance propre du roman, il y a, d'un côté, une aspiration à la représentation de la totalité des visions du monde et, de l'autre, il y a, potentiellement, une infinité de visions du monde ou de vocables de réalité dans lesquels elles s'incarnent qui, de plus, vont varier dans le temps¹¹⁴². Le geste de Broch consiste justement à tenter de dépasser cette opposition. C'est à cet endroit qu'il faut situer son ambition religieuse et le travail éthique rigoureux, dirigé vers un but infini. Hermann Broch, dans sa réflexion, essaye de réunir la totalité et le multiple au sein d'une forme, sans trahir ni la totalité, ni la multiplicité. Dans son livre, *L'excès du roman*, Tiphaine Samoyault se saisit de cette contradiction qui préside à la création de nombreux romans : « La totalité de l'être ne serait donnée que dans sa saisie à tous les moments du temps et en tous lieux de l'espace. Le corps se multiple comme chair : il affleure et se développe. L'œuvre, elle, tente de faire tenir le tout comme un corps. Quand cette conception se traduit en désir d'œuvre, le texte qui en résulte s'organise selon un principe de dilatation. Il accepte dès lors la multiplicité, la recueille, la déplore par impossibilité de la dire toute. C'est pourquoi le livre devient le réceptacle d'une foule de renseignements, de matériaux et de personnages divers censés représenter la multiplicité qui caractérise le monde

¹¹⁴⁰ Les actes du colloque ont été réunis dans : Moritz Babler et Hildegard Châtellier (dir.), *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.

¹¹⁴¹ Catherine Matière, *La Dramaturgie de Gustav Meyrink*, Circé, 1985, p. 7. Cette étude présente de manière très détaillée et pertinente le contexte dans une perspective germanique. La parution en 1909 d'une collection de textes sur les mystiques par Martin Buber témoigne de l'importance du sujet : Martin Buber, *Confessions extatiques. Une anthologie de l'extase mystique* (1909), trad. Jean Malapate, Grasset, 1995.

¹¹⁴² Cette idée a déjà été abordé de manière plus générale dans le Chapitre 3 de la Partie 2, sous la forme d'une dialectique entre totalité et infini.

mais sans la mise en ordre systématique qui caractérise la volonté d'unité »¹¹⁴³. Cette longue citation a le mérite de dire l'ambition romanesque consistant à décrire tout à la fois la totalité et le multiple sans pour autant céder à la systématisation. La question de l'unité n'est finalement résolue que dans la forme. Tiphaine Samoyault cite justement à ce titre la « structure mythologique »¹¹⁴⁴ de *La Montagne magique* de Mann, mais surtout, « la réunion de l'essai, du dialogue philosophique et de la fiction »¹¹⁴⁵ dans *Les Somnambules* de Broch. Ce dernier voit, dans le roman, la possibilité de faire exister cette contradiction entre le multiple et la totalité, sans nécessité de la résoudre. Au contraire, ce qui définit, pour Hermann Broch, la spécificité de la connaissance romanesque, c'est justement de pouvoir faire exister cette conflictualité. Mais cette articulation ne peut subsister que si le travail du romancier est subordonné à l'éthique, pour évacuer le kitsch. Ainsi Hermann Broch fonde une logique de l'entre-deux. Il maintient la connaissance, dans une tension entre la totalité et le multiple. Cet entre-deux garantit une certaine ambiguïté de signification de l'œuvre, au cœur de laquelle demeure la connaissance propre au roman. C'est l'hypothèse qui va être poursuivie un peu plus loin¹¹⁴⁶, en attendant, l'analyse des origines et des prolongements de l'esthétique de Hermann Broch doit offrir un premier éclairage.

2 – Origines et prolongement de l'esthétique de Hermann Broch : logique de l'entre-deux

L'esthétique de Hermann Broch a ses racines dans l'idéalisme de Platon. Dans son œuvre perdure une tension entre réalité et idéalité qui est le moteur de la création. Dans son intervention au symposium dédié à Hermann Broch, qui s'est déroulé à l'université de Yale en 1989, Hans-Anton Drewes l'exprime ainsi : « It is the conviction that true Being is beyond all being, which means that the true sense and meaning of all speech lies beyond language — in an " ideal " , " Platonic " language »¹¹⁴⁷. La beauté est pour Broch située dans le domaine de l'absolu, et se distingue des actions produites dans le réel pour parvenir à ce but infini. C'est

¹¹⁴³ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, op. cit., p. 150.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*

¹¹⁴⁵ *Ibid.*

¹¹⁴⁶ Sous-partie 3 de ce chapitre.

¹¹⁴⁷ Hans-Anton Drewes, « Metaphor and Theology, A response to Walter Weiss », in *Hermann Broch, Literature, Philosophy, Politics, The Yale Broch Symposium 1989*, op. cit., p. 224.

cette discontinuité entre la réalité et le monde des idées qui forme la base de ses réflexions esthétiques, tout en faisant le lien avec la connaissance. Mais Platon, n'est cependant pas la seule influence de Hermann Broch. Les textes précédemment étudiés offrent quelques pistes relatives aux influences les plus notables mobilisées par Hermann Broch. L'auteur a lui-même tracé les grandes lignes de sa construction intellectuelle dans un texte de 1941¹¹⁴⁸. Formé à la philosophie, il connaissait peut-être le mot de Hegel concernant le roman, selon lequel il « est la chevalerie rentrée dans la vie réelle ; c'est une protestation contre le réel, l'idéal dans une société où tout est fixé, réglé d'avance par des lois, des usages contraires au libre développements des penchants naturels et des sentiments de l'âme ; c'est la chevalerie bourgeoise »¹¹⁴⁹ et la conception de Georg Lukács¹¹⁵⁰, faisant du roman une forme spécifiquement moderne. D'autre part, les multiples allusions à l'esprit et plus largement aux sciences de l'esprit sont tributaires des travaux de Dilthey. Enfin, ses allusions au phénomène religieux semblent le rapprocher de Martin Buber, un contemporain s'inscrivant dans le renouveau de la pensée mystique au début du XX^e siècle.

2-1 – Le roman comme esprit de l'époque

Le roman n'est pas la préoccupation première de Hegel¹¹⁵¹. Néanmoins, un court passage de son *Esthétique* se réfère explicitement à cet art¹¹⁵². C'est à sa suite que Georg Lukács a composé sa *Théorie du roman* parue en 1920¹¹⁵³. Dans cet ouvrage se retrouve la problématique de la totalité qu'il estime issue du genre épique. Le roman est la version

¹¹⁴⁸ Hermann Broch, « L'autobiographie comme programme de travail » (1942), in *Autobiographie psychique*, *op. cit.*

¹¹⁴⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome premier (1835), trad. Charles Bénard, Librairie Germer-Baillière, 1875, numérisé par Daniel Banda, dans le cadre de la collection « Les Classiques des sciences sociales » de l'Université UQAC de Chicoutimi, p. 217.

¹¹⁵⁰ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.* Pour un bilan des conceptions du roman, on peut consulter : Aron Kibédi Varga, « Le Roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, 1982, pp. 3-20.

¹¹⁵¹ Sur l'Esthétique de Hegel voir : Marie de Gandt, « Hegel romantique : lectures de la littérature dans *L'Esthétique* », *Fabula-LhT*, n° 1, « Les philosophes lecteurs », février 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/1/Gandt.html>, page consultée le 12 janvier 2021.

¹¹⁵² Je renvoie au passage cité au paragraphe précédent. Il faut préciser que Hegel est plutôt hostile au roman : « L'imagination, dégoûtée de ce qui est, se taille un monde à sa fantaisie, et se crée un idéal où elle puisse oublier les convenances sociales, les lois, les intérêts positifs. Les jeunes gens et les femmes surtout éprouvent le besoin de cet aliment pour le cœur ou de cette distraction contre l'ennui », Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 217.

¹¹⁵³ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*

moderne de l'épopée. Ces deux formes partagent leur aspiration à représenter la totalité. Mais entre les deux, ce qui a changé, c'est la dimension immanente de cette totalité qui a disparu de la modernité : « Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens de la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité »¹¹⁵⁴. Hermann Broch reconnaît au roman cette même fonction de tendre vers la totalité dans un monde où la signification apparaît comme problématique. D'autres similitudes rapprochent les deux auteurs. Georg Lukács fait beaucoup référence à Dieu et à la mystique¹¹⁵⁵, mais plus spécifiquement autour de la thématique de l'ironie à laquelle une partie sera consacrée plus loin, au chapitre 2.

En revanche, les deux auteurs divergent sur leur analyse de l'histoire du roman. Le *Wilhelm Meister* de Goethe représente déjà, pour Lukács, une forme limite, quand Tolstoï inaugure les prémices d'une nouvelle ère¹¹⁵⁶. Or pour Hermann Broch, au contraire, l'intention qui préside à la rédaction du *Wilhelm Meister* est à l'origine d'un nouveau mouvement au sein de l'art du roman, assumant pleinement sa mission de connaissance¹¹⁵⁷. C'est toute la différence entre les deux auteurs. D'une certaine manière Lukács est limité par sa trop grande proximité à Hegel¹¹⁵⁸. Il ne conçoit le roman que comme un avatar de la réalisation de l'esprit, et non pas comme forme autonome en mesure de porter sa propre rationalité. Le roman est considéré comme un symptôme de l'époque, il permet de mesurer la taille de l'âme, en fonction de la différence entre l'intériorité (les aspirations du héros), et l'aventure (l'espace des possibilités d'une société à un moment donné). De son côté, si

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁵⁵ Lukács définit notamment l'ironie comme « la mystique négative des époques sans Dieu », *ibid.*, p. 86.

¹¹⁵⁶ Lukács invente une typologie romanesque dans l'histoire dans la deuxième partie de son livre. Goethe et Tolstoï font l'objet des deux derniers chapitres, *ibid.*, pp. 131-155. Lukács conserve une certaine méfiance envers le roman du XX^e siècle tout au long de sa vie, en dépit de l'évolution de ses positionnements politiques, alors même qu'il n'arrête jamais la critique littéraire. Voir : Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, *op. cit.* et Greg Marc Nielsen, « Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Lukács et Goldmann », *Sociologie de la littérature*, vol. 19, n° 3, 1983, pp. 83-92.

¹¹⁵⁷ « C'est cette totalité d'existence qui l'a poussé à de nouvelles formes d'expression et qui, dans *Les Années de voyage de Wilhelm Meister*, a commencé à édifier la littérature nouvelle, le roman nouveau, mais c'est également la totalité de forme qui lui est adéquate, c'est-à-dire la complète maîtrise de tous les moyens d'expressions esthétiques subordonnés à l'universalité du contenu, comme dans le *Faust*, où elle a fait éclater toutes les formes de l'expression théâtrale », in Hermann Broch, « Joyce et le temps présent », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁵⁸ Lukács n'en est pas moins, dans une certaine mesure, critique d'Hegel. Voir l'« Avant-propos » de 1962, dans *La Théorie du roman*, *op. cit.*, pp. 5-18.

Hermann Broch refuse le dogme de l'art pour l'art¹¹⁵⁹, il reconnaît néanmoins une forme d'autonomie à la création romanesque. Elle ne peut donc être réduite à l'expression d'une simple tension traduisible dans les termes de la philosophie. Le roman exprime une forme de connaissance qui lui est propre.

Il semblerait que Hermann Broch ait en commun avec Hegel (mais aussi avec son contemporain Lukács), la notion de totalité en tant qu'objectif de la création romanesque dans un monde qui en est privé. À la différence qu'il s'agit pour Broch d'une mission en lien avec la connaissance propre du roman, alors que ce n'est, pour Lukács, qu'une mutation de l'épopée tributaire d'une transformation de la structure des sociétés. De la même façon, le conflit qui se trame dans le roman a son importance pour Broch, mais il est détaché des nécessités historiques de l'esprit hégélien.

2-2 – Le roman et la vérité

Le vocabulaire utilisé par Hermann Broch, ainsi que le cadre d'analyse dans lequel il s'exprime, sont autant de références à Wilhelm Dilthey. En introduction de sa conférence sur La vision du monde donnée par le roman, il invoque explicitement les sciences de l'esprit¹¹⁶⁰. Le terme même de vision du monde a fait l'objet d'un livre de Dilthey¹¹⁶¹. Le cadre théorique créé par ce dernier, a beaucoup d'importance dans la conceptualisation de Broch. L'idée de système de valeurs, et la représentation du monde sous la forme de groupe d'individus rassemblés par leurs pratiques lui sont empruntés. Dans *l'Introduction aux sciences de l'esprit*, Dilthey écrit : « Chacun de ces systèmes se développe à l'intérieur de la totalité constitué par la réalité socio-historique. Car chacun est le produit d'une dimension de la nature humaine, d'une activité qui y est liée et qui est déterminée plus précisément par

¹¹⁵⁹ C'est tout le sens du lien qu'il fait entre éthique et esthétique, l'art pour l'art se coupe de l'éthique en se restreignant à l'esthétique. C'est une manière de radicaliser la rationalité propre au système de valeurs de l'art et de sombrer dans le kitsch. Ceci ne veut cependant pas dire qu'il dénie à l'art, et plus spécifiquement au roman son aire d'autonomie. C'est simplement que cette autonomie trouve son fondement dans une pratique éthique. Voir la première partie du chapitre et Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.* C'est aussi ce qui lui permet de se distinguer de l'esthétisme réactionnaire qui transparaît notamment dans Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.*

¹¹⁶⁰ « Le terme de " vision du monde " appartient aux sciences de l'esprit et, comme la plupart des termes des sciences de l'esprit, celui-ci également, dès qu'on y regarde de plus près, se volatilise en une chose vague et précisément de ce fait extrêmement peu scientifique », in Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 217.

¹¹⁶¹ Wilhelm Dilthey, *Théorie des conceptions du monde*, *op. cit.*

l'ensemble finalisé de la vie sociale »¹¹⁶². Dans un texte de 1896 dans lequel Dilthey revient sur l'intention qui a présidé à la rédaction de son *Introduction aux sciences de l'esprit*, il ajoute : « La philosophie consiste précisément à élever à la conscience de son unité, et par là même à la conscience de la cohésion qui réunit toutes ses expressions, la totalité que nous formons et des ténèbres de laquelle ont surgi toutes les grandes manifestations de l'esprit »¹¹⁶³. Il est facile d'imaginer l'impact que ses lignes ont pu avoir pour Broch. En effet, il semble que trente ans après la publication de ce texte, Hermann Broch ait jugé que la philosophie n'était plus en mesure de parvenir à cette cohésion et que c'était au roman de prendre son relais, au travers d'œuvres de la teneur de l'*Ulysse* de Joyce par exemple.

D'autre part, le projet épistémologique de Dilthey fondant les sciences de l'esprit, a des répercussions directes dans le domaine de l'esthétique. Plus précisément, il intègre le genre poétique à sa réflexion et le considère comme une forme de connaissance à part entière et cela dès 1910 : « Car toute œuvre poétique fait ressortir à propos du fragment de réalité qu'elle présente une propriété de la vie qui n'avait pas été vue sous ce jour jusque-là »¹¹⁶⁴. Le roman est inclus, dans la mesure où il est mentionné deux pages plus loin¹¹⁶⁵. Il y a une double implication dans cette citation. Tout d'abord l'œuvre poétique est porteuse de connaissance, ensuite, cette connaissance est liée à son mode d'énonciation (la poésie). Autrement dit, non seulement il introduit une dimension cognitive dans l'œuvre poétique, mais il laisse aussi entendre un certain particularisme. De même, l'idée de sens et de cohérence qu'il attribue à la philosophie dans la citation mentionnée plus haut, se répercute ici sur la poésie : « A travers les yeux du grand poète nous percevons la valeur et la cohérence du monde humain »¹¹⁶⁶. Les sciences de l'esprit, et plus précisément les théorisations de Dilthey, ont, sans nul doute été une grande inspiration pour Hermann Broch.

¹¹⁶² Wilhelm Dilthey, *Critique de la raison historique, Introduction aux sciences de l'esprit et autres textes* (1883), trad. Sylvie Mesure, Les Éditions du Cerf, 1992, p. 210.

¹¹⁶³ Wilhelm Dilthey, « Vue d'ensemble de mon système » (1896), in *Critique de la raison historique, Introduction aux sciences de l'esprit et autres textes, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶⁴ Wilhelm Dilthey, « Goethe et l'imagination poétique », in *Ecrits d'esthétique*, trad. Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Les Éditions du Cerf, 1995, p. 240.

¹¹⁶⁵ « De même que nous relevons et étudions séparément la composition chimique d'un corpus naturel, son poids, son degré de chaleur, dans une œuvre poétique figurative, dans l'épopée, la romance ou la ballade, le drame ou le roman, nous distinguons la matière, la tonalité poétique, le motif, la fable, les personnages et les moyens de représentation employés », *ibid.*, p. 242.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 240.

Enfin, la participation à la fondation de l'herméneutique par Dilthey¹¹⁶⁷, éclaire les conceptions de Broch, tout en fournissant l'orientation d'une connaissance proprement romanesque. L'herméneutique fournit un cadre dans lequel Hermann Broch peut développer sa pensée. Sans citer explicitement Dilthey, il revient sur l'influence de ce courant dans son texte autobiographique de 1941¹¹⁶⁸. Il évoque une « préparation herméneutique » : « En premier lieu, il fallait montrer que la séparation entre connaissance dans les sciences de la nature et connaissance dans les sciences humaines ou bien entre ces deux prises ensembles, d'une part, et d'autres types de connaissances imaginables, d'autre part, quels qu'ils soient, n'était pas fondé parce qu'il n'y a précisément qu'une seule et unique connaissance dont on pouvait montrer la structure unifiée avec toute la clarté souhaitée »¹¹⁶⁹. C'est ce qui fonde le projet brochien et sa volonté de renouer avec la métaphysique en tant que spéculation sur l'ensemble des connaissances disparates. Si Dilthey récuse la possibilité d'une pensée métaphysique¹¹⁷⁰, ses travaux sur l'herméneutique permettent de placer l'ensemble des connaissances sous l'égide de l'interprétation : « Le processus de l'interprétation lui-même ne peut se décomposer qu'en deux aspects, contenus dans la connaissance d'une création spirituelle faite de signes linguistiques. L'interprétation par la grammaire avance dans un texte par combinaisons successives jusqu'à la plus élevée dans la totalité d'une œuvre. L'interprétation psychologique demande qu'on s'introduise soi-même dans le processus intérieur de création, et elle progresse jusqu'à la forme extérieure et intérieure de l'œuvre, de là, elle continue son chemin jusqu'à ce qu'elle saisisse l'unité des œuvres dans la tournure d'esprit et l'évolution de leur auteur »¹¹⁷¹. De ce point de vue, l'ensemble des connaissances de l'esprit qui a fait l'objet d'une transcription écrite est susceptible d'interprétations. C'est le cas de la littérature, autant que des sciences de la nature, qui ont aussi été écrites, notamment à travers leur langage propre que sont les mathématiques. Enfin le roman, comme connaissance, peut être compris comme une forme de l'art d'interpréter, travaillant à partir du matériaux que sont les interprétations (les visions du monde), dont la valeur universelle se justifie par sa propension à les réunir toutes : « L'importance énorme de la littérature pour

¹¹⁶⁷ André Laks et Ada Neschke-Hentschke, *La Naissance du paradigme herméneutique, De Kant et Schleiermacher à Dilthey*, Presses universitaires de Lille, 1991.

¹¹⁶⁸ Hermann Broch, « L'autobiographie comme programme de travail », in *Autobiographie psychique, op. cit.*

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁷⁰ Wilhelm Dilthey, « Considérations finales sur ce qu'a d'impossible, pour la connaissance, l'attitude métaphysique », in *Introduction aux sciences de l'esprit, op. cit.*, pp. 338-361.

¹¹⁷¹ Wilhelm Dilthey, « Naissance de l'herméneutique » (1910), in *Écrits d'esthétique, op. cit.*, p. 306.

notre compréhension de la vie de l'esprit et de l'histoire tient à ce que dans la langue seule l'intériorité de l'homme arrive à une expression complète, exhaustive et objectivement compréhensible. C'est pourquoi l'art de comprendre a son centre dans l'interprétation des traces d'existence humaine contenues dans l'écrit »¹¹⁷². À la différence près que le roman, ne travaille pas seulement à partir des écrits (intertextualité), mais plus généralement à partir des discours, comprenant la dimension de l'oralité¹¹⁷³.

2-3 – Articulation entre roman et métaphysique autour de la religion¹¹⁷⁴

La biographie très documentée que Dominique Bourel a publié sur Martin Buber, en 2015¹¹⁷⁵, ne fait pas mention d'une rencontre avec Hermann Broch. Elle met cependant l'accent sur leur appartenance à un contexte commun, ils n'ont que huit ans d'écart. Dominique Bourel évoque néanmoins leur fréquentation de l'université de Vienne à quelques mois de différence, dans une citation qui pointe une préoccupation commune des deux auteurs, pour les questions métaphysiques : « L'ambiance ne semblait pas très bonne pour la métaphysique et son histoire, si l'on en croit le témoignage d'Hermann Broch »¹¹⁷⁶. C'est en 1904, année de la soutenance de la thèse de Martin Buber, consacrée à la question de l'individuation, elle est centrée sur deux mystiques chrétiens, Nicolas de Cues et Jakob Böhme¹¹⁷⁷. Ainsi les liens qui unissent la pensée de Buber et celle de Broch sont plutôt de l'ordre d'une exposition à un même contexte ; d'autant que l'engagement précoce du Buber pour le sionisme occupant une grande partie de sa vie et de sa réflexion, n'est pas partagé par

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 294.

¹¹⁷³ Cette dernière peut aussi être considérée comme un filtre interprétatif dans la mesure où l'oralité traduit dans le langage des éléments culturels. Cette dimension sera développée plus loin. Voir : Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

¹¹⁷⁴ Hannah Arendt s'oppose à cette idée d'un lien entre roman et religion chez Hermann Broch : « Avec la poésie on ne peut créer de religion et, avant tout, [qu']il n'est pas permis d'en créer », Hannah Arendt, « Introduction », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 16. Elle précise néanmoins un peu loin : « Il [Hermann Broch] n'eût peut-être pas formulé cela de façon aussi incisive et inexorable lorsqu'il était plus jeune, mais cette idée n'a jamais cessé d'être en lui », *ibid.* Elle a en effet connu le romancier dans ses dernières années aux Etats-Unis. Or nous allons voir que l'articulation entre roman et religion est très présente dans les textes de Broch. Néanmoins, on s'accorde avec le fait que le Viennois n'a jamais pensé que l'art devait créer une religion, au sens d'un dogme établissant des directives de conduites. C'est, comme nous allons le voir, dans le rapport que le roman établit avec la signification que se situe cette articulation.

¹¹⁷⁵ Dominique Bourel, *Martin Buber. Sentinelle de l'humanité*, Albin Michel, 2015.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁷⁷ « C'est à Vienne, le 19 juillet 1904, que Buber soutient, après l'avoir déposée à la fin de l'année 1903, sa thèse " Sur l'histoire de l'individuation : Nicolas de Cues et Jakob Böhme " », *ibid.*, p. 118.

Hermann Broch¹¹⁷⁸. Dans un article de la revue *Europe*¹¹⁷⁹, le fils de Hermann Broch explique qu'il aurait grandi au contact d'un certain antisémitisme, émanant de certaines familles juives assimilées dans la Vienne de l'époque. L'un et l'autre ont donc évolué dans des milieux qui entretenaient des relations radicalement différentes vis-à-vis de leur judaïsme. En revanche, leurs préoccupations communes pour les questions métaphysiques, et ce qui a trait au phénomène religieux, les rassemblent, de même qu'une certaine hétérodoxie dans la manière d'envisager ces phénomènes.

Dans sa biographie, Dominique Bourel atteste d'une période mystique de Buber, correspondant à la publication des *Confessions extatiques* (1909)¹¹⁸⁰, une anthologie d'écrits de mystiques, qui accompagne sa redécouverte du hassidisme via la publication des *Contes de Rabbi Nachman* (1906)¹¹⁸¹, puis de *La légende du Baal-shem* (1908)¹¹⁸², le fondateur du hassidisme. Ces publications ne témoignent pas seulement de la redécouverte par Buber d'un courant mystique du judaïsme¹¹⁸³, c'est aussi le moyen de faire un lien avec le roman. En effet, ces textes ont en commun un formalisme particulier. Avec la mystique, Buber redécouvre aussi une autre manière de réfléchir qui passe par le conte, ou la légende, et qui par sa dimension de fiction narrative se rapproche du roman.

De manière plus fondamentale, la création d'un lien entre éthique et connaissance, se nouant autour de la religion, rapproche les deux auteurs. Cette représentation est explicitée par Martin Buber dans son plus célèbre ouvrage, *Je et Tu*, paru en 1923¹¹⁸⁴. Il précède d'une dizaine d'années la période d'élaboration d'une théorie de la création littéraire par Broch.

¹¹⁷⁸ En dépit de l'importance qu'a eu le sionisme pour Martin Buber, il faut noter que sa position était différente de celle de Herzl. Plus proche de la gauche libertaire (Landau), ainsi que de l'un des fondateurs de la Fraction démocratique, il porte le projet d'une renaissance culturelle juive. L'ensemble du cheminement de Buber est détaillé dans Dominique Bourel, *Martin Buber. Sentinelle de l'humanité*, op. cit. À l'inverse, Hermann Broch se convertit au catholicisme.

¹¹⁷⁹ H. F. Broch Von Rothermann, « Hermann Broch, mon père », *Europe*, n° 741-742, janvier-février 1991. Parlant de Johanna Schnabel, la mère de Broch, voici ce qu'il écrit : « Elle était une femme vaniteuse et arrogante, relativement instruite pour son époque, snob et antisémite dans la tradition des juifs assimilés de Vienne chez qui l'on distinguait de façon marquée les " juifs de bien " et les " youpins ", récemment arrivés des provinces de l'Est et se démarquant encore de manière très voyante du reste de la population, aussi bien par leur façon de parler et de se comporter que par leur aspect extérieur, leurs caftans, leurs " beike ", etc », *ibid.*, p. 90. Ceci ne permet de faire aucune conclusion quant aux orientations de Broch. Les développements précédents montrent assez la place de l'éthique, et le respect de l'humain dans sa pensée.

¹¹⁸⁰ Martin Buber, *Confessions extatiques*, op. cit.

¹¹⁸¹ Martin Buber, *Les Contes de Rabbi Nacham* (1906), trad. Félix Lévy et Léa Marcou, Stock, 1981.

¹¹⁸² Martin Buber, *La Légende du Baal-shem* (1908), trad. Hans Hildenbrandt, Le Rocher, 1984.

¹¹⁸³ Redécouverte prolongée par : Gershom Scholem, *Les Grands courants de la mystique juive* (1941), trad. Marie-Madeleine Davy, Payot, 1950.

¹¹⁸⁴ Martin Buber, *Je et tu* (1923), trad. Geneviève Bianquis, Aubier, 2012.

C'est à partir de la relation que Buber caractérise la connaissance, selon deux modalités. Le Je-Cela est un mode d'approche consistant à considérer son environnement comme une chose. Il permet de définir le monde, par objectivation, tout en se privant d'une véritable relation avec lui. La définition donne lieu à une réduction brisant le lien. Ceci empêche d'emblée toute réciprocité et établit un rapport de domination : « Penché sur les choses, une à une, avec la loupe objectivante de son regard de myope, ou les ordonnant en un panorama grâce au télescope objectivant de son regard presbyte, il les isole pour les considérer sans aucun sentiment de l'unité cosmique »¹¹⁸⁵. C'est typiquement le régime relationnel du positivisme qui contribue à la réification du monde¹¹⁸⁶. Or sans réciprocité, il n'y a pas de véritable relation : « L'homme qui a la connaissance empirique des choses ne participe point au monde. La connaissance empirique se passe en lui et non entre lui et le monde ».¹¹⁸⁷ A l'inverse, le Je-Tu fonde le mode de la relation véritable, réciproque et maintenant l'intégrité de ses membres. Il y a trois sphères dans lesquelles peut se développer cette relation : la nature, l'humanité, et la « communion avec les essences spirituelles »¹¹⁸⁸. À la suite de cette définition, il fait un commentaire sur l'art : « Voici l'origine de l'art : une forme se présente à l'homme et demande à être fixée dans une œuvre. Cette forme n'est pas le produit de son âme, c'est une apparition du dehors qui se présente à cette âme et lui demande la force efficiente. Il s'agit là d'un acte essentiel de l'homme ; s'il l'accomplit, s'il dit de tout son être le mot fondamental Je-Tu à la forme qui lui apparaît, alors la force efficiente ruisselle, l'œuvre naît »¹¹⁸⁹. Dans cette citation, Martin Buber place l'œuvre d'art du côté du *Je-Tu*, et donc de la véritable relation relevant de l'éthique. C'est une autre manière de dire la possibilité pour l'art de connaître le monde en dehors de la réification. Cependant, à la différence de Broch, il n'est plus possible avec Buber de parler de connaissance. Il y a un rapport à la vérité, mais qui se situe au niveau du lien créé avec le monde. Ceci peut, bien sûr, aider à formuler la nature de la singularité de la connaissance que Broch essaye de définir pour le roman. C'est dans cette relation véritable que le monde prend sens, dans la réciprocité, contre le modèle positiviste. C'est en même temps une manière d'expliquer les difficultés éprouvées par Hermann Broch pour exprimer sa pensée. Si Hermann Broch invite à placer le roman du côté de la relation, du

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁸⁶ Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, op. cit.

¹¹⁸⁷ Martin Buber, *Je et Tu*, op. cit., p. 38.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

Je-Tu pour comprendre la spécificité de son rapport au monde, sa conception éthique laisse également penser qu'il imagine que le roman peut ouvrir, chaque être humain individuellement, à une relation véritable avec le monde.

Enfin le dernier élément qui attire l'attention, c'est la manière dont Martin Buber manipule la notion de religion, permettant éclairer les mots de Hermann Broch pour qui le roman doit être « comme une fondation de religion ». Il revient sur cette considération dans son autobiographie comme programme de travail de 1941 : « C'est la littérature qui depuis toujours a constitué l'accès à ce lieu, la littérature dans sa mission de la quête de Dieu »¹¹⁹⁰. Dans la dernière partie de *Je et Tu*, Buber offre ce qui s'apparente à une définition éclairante du phénomène religieux : « La situation " religieuse " de l'homme, son existence dans la présence est caractérisée par des antinomies essentielles et insolubles »¹¹⁹¹. Tout d'abord c'est la présence qui définit le religieux. Cette présence est garantie par l'existence d'une relation de l'être humain avec le *Tu*, ce qui correspond pour Buber à une relation véritable avec le Tout. Or c'est bien de cela que parle Hermann Broch lorsqu'il tente de montrer que le roman doit représenter l'ensemble des visions du monde pour se faire cosmogonie. Le roman doit essayer de faire émerger ce tout comme sens afin de permettre à l'être humain de renouer avec Tu. C'est encore ce qu'il exprime dans la citation tirée de son autobiographie, à savoir que la littérature, est « quête de Dieu ». La terminologie relative à l'esprit trouve également ici un sens, au-delà de la référence à Dilthey : « L'esprit, tel qu'il se manifeste dans l'homme, est la réponse de l'homme à son Tu »¹¹⁹² écrit Buber. Hermann Broch laisse entendre que le rôle du roman est d'initier cette relation, de montrer le chemin. Ensuite, la deuxième partie de la citation de Martin Buber, ouvrant ce paragraphe, donne d'autres indices sur les considérations de Broch qui éclairent la dimension cognitive singulière du roman. Le philosophe, né à Vienne, évoque des « antinomies essentielles et insolubles » induites par une vie dans la présence. C'est une première indication de la nature de la connaissance (s'il est encore possible d'utiliser ce terme) du roman. Le roman place le lecteur dans une présence sans la déterminer. Un peu plus loin Buber écrit encore : « Se présenter dans l'indétermination en face du mystère indéterminé, c'est la première condition du salut »¹¹⁹³. Or il semble qu'il y

¹¹⁹⁰ Hermann Broch, « L'autobiographie comme programme de travail », in *Autobiographie psychique, op. cit.*, p. 91.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 130.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 125.

ait bien cette volonté dans la théorisation du roman de Hermann Broch d'adopter cette position. Ce qu'il semble y avoir de plus important pour lui, c'est de faire exister une présence, d'ordre spirituel, beaucoup plus que de la déterminer. C'est ce que laisse entendre les allusions mystiques, et la rhétorique de l'ineffable, dont ses textes sont empreints.

Hermann Broch donne une conception originale du roman dans laquelle la connaissance joue un rôle primordial. Dans un monde duquel la métaphysique, et plus généralement la pensée spéculative, a été évacuée de la philosophie, c'est au roman qu'échoit la tâche de maintenir l'esprit en vie. C'est ici que se justifie toute la dimension mystique des écrits de Hermann Broch, soutenant que le roman doit être création de cosmogonie, ou fondation de religion. Mais c'est encore à cet endroit que se comprend son intention éthique et sa conception du kitsch. L'éthique du romancier doit le contraindre à créer dans le sens de la représentation du tout, étant un idéal situé dans l'absolu. C'est la responsabilité de l'écrivain dans un monde menacé par l'absence de religiosité. Pour conclure, la pensée politique de Hermann Broch a le même point de départ. L'engagement du romancier ne se situe pas fondamentalement dans la défense d'une idée proprement politique¹¹⁹⁴. Mais plutôt, dans son éthique consistant à s'acharner à créer dans l'idée de représenter la totalité du monde, pour qu'à partir de la forme ainsi créée puisse se reconstituer une discussion d'ordre spirituel et spéculatif sur les significations imaginaires sociales. À l'heure du bilan, à son arrivée aux Etats-Unis, alors que l'Europe est en train de sombrer dans la barbarie, voici comment Hermann Broch conçoit l'engagement politique : « Car malgré le reproche que l'on a adressé au travail intellectuel d'être " étranger au monde " et qui a conduit bien des intellectuels à se retirer, intimidés, dans leur tour d'ivoire, cette étrangeté n'a pourtant pas cessé d'intervenir dans les événements historiques et elle avait pour cela toujours à sa disposition deux voies qui sont, il est vrai, étroitement liées entre elles : la première voie mène par la réalité éthique aux exigences de jour, c'est-à-dire elle confère à ses exigences [...] la nécessaire légitimation morale et la possibilité morale de l'efficacité en faisant apparaître la vérité éthique qu'elles contiennent ; la deuxième voie passe par la réalité des choses et développe sur la base de

¹¹⁹⁴ A ce propos je renvoie aussi à : Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.* Il défend un point de vue semblable, quoique plus radical, concernant les liens entre politique et art. Point de vue sur lequel il reviendra par la suite au travers de la rédaction de *La Montagne magique* *op. cit.*, puis dans des conférences sur le roman. Voir Thomas Mann, « Culture et politique », in *Les Maîtres*, précédé de *Frédéric et la grande coalition*, *op. cit.* Je renvoie aussi à l'intervention de Robert Musil au congrès international des écrivains de 1935 : Sandra Teroni et Wolfgang Klein, *Pour la défense de la culture, Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, *op. cit.*

nouvelles " connaissances de la réalité " [...], de nouvelles attitudes morales »¹¹⁹⁵. C'est donc bien la capacité de l'artiste à créer de la connaissance qui justifie la dimension politique de son activité. Parce qu'enfin cette connaissance est d'un ordre ou d'une nature particulière : elle s'interroge sur l'esprit à sa manière propre et dévoile le monde tout en maintenant l'indétermination. C'est la question du sens qui est posée comme tension, sans être élucidée. La cohérence du tout est maintenue à l'état de possibilité, et n'apparaît de manière fugitive que dans la forme créée. À partir de cette conception du roman de Hermann Broch il est possible d'envisager une poétique de la connaissance.

3 – Le roman comme poétique de la connaissance

La conception du roman de Hermann Broch laisse entrevoir la possibilité d'une poétique de la connaissance dans le roman. La connaissance est envisagée tout à la fois comme ce qui fait la valeur de l'œuvre, et son but. C'est enfin à travers sa capacité à réaliser ce but que peut transparaître sa dimension esthétique. Le roman, et plus généralement la littérature, envisagé du point de vue de la connaissance est un champ d'analyse relativement nouveau. Encore une fois, non pas en tant que vecteur de connaissance, mais comme approche originale obéissant à sa propre rationalité. Paisley Livingston s'est saisi de cette problématique, concluant son ouvrage *Literary Knowledge*, de la façon suivante : « What I have in mind is the possibility that literature be employed to complexify, challenge, and improve the models and hypothesis guiding research within the humanities and social sciences »¹¹⁹⁶. L'auteur reconnaît la singularité de la littérature en tant que connaissance, et acte de sa capacité à enrichir les problématiques des sciences humaines. Son approche a son importance, parce qu'elle insiste sur le fait que la littérature ne doit pas être utilisée comme une simple illustration de concepts ou de théories, elle révèle des problèmes demeurés inaperçus dans de nombreux domaines. C'est en ce sens qu'il parle d'une valeur épistémologique de la littérature. Une perspective semblable est adoptée en France quelques années plus tard, notamment dans les travaux de Jean Bessière. Dans l'introduction d'un livre

¹¹⁹⁵ Hermann Broch, « L'autobiographie comme programme de travail », in *Autobiographie psychique, op. cit.*, p. 94.

¹¹⁹⁶ Paisley Livingston, *Literary Knowledge, Humanistic Inquiry and the Philosophy of science*, Cornell University press, 1988, p. 266. L'auteur cite, à l'appui de son texte, les travaux de Monroe C. Beardsley, semblant avoir joué un rôle de précurseur dans ce domaine : Monroe C. Beardsley, *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, Brace, 1958.

rassemblant les actes d'un colloque consacré au thème *Savoirs et littérature*, il explicite sa démarche : « À partir de cette ambivalence, éventuellement contre cette ambivalence, il peut être dit le rapport de la littérature et des sciences humaines suivant l'impact épistémologique et heuristique de la littérature sur les sciences humaines »¹¹⁹⁷. L'épistémocritique telle que fondée par Michel Pierssens apporte un autre élément concernant le savoir de la littérature, qui est cette fois d'ordre conjoncturel. L'auteur remarque que la littérature procède à sa propre épistémologie avec les moyens qui sont les siens. Elle suit de cette façon les récentes évolutions de la science revenant sur ses propres pratiques : « Elle offre [la fiction moderne] aussi une réflexion parfois très aiguë sur les lois qui règlent les conditions de son existence »¹¹⁹⁸. Il estime que c'est un moment particulier de l'histoire de la littérature¹¹⁹⁹.

Ces approches sont prudentes au regard des suggestions ambitieuses de Hermann Broch. Il faut aussi noter que c'est la littérature, et non spécifiquement le roman, qui est au centre de leur attention. Elles témoignent néanmoins, de l'intérêt grandissant pour le lien entre littérature et connaissance depuis les années 1980¹²⁰⁰. L'objet de cette partie va être, à partir des quelques éléments laissés par Broch, d'essayer de prolonger sa démarche en précisant ce que pourrait être une poétique de la connaissance du roman. L'intérêt étant de montrer la manière dont cette poétique peut permettre de rouvrir l'interrogation sur les significations imaginaires sociales. En effet, la connaissance dont le roman est à l'origine à l'avantage de ne pas céder la place au déterminisme. Dans le roman, si la question des significations est posée, la réponse n'est pas donnée, mais au contraire suspendue dans l'incertitude. C'est à dessein que le roman se saisit des significations imaginaires sociales comme problème, et contre toutes tentations de le fixer, montre au contraire qu'il est insoluble.

¹¹⁹⁷ Jean Bessière (dir.), *Savoirs et littérature : literature, the humanities and the social sciences*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 8. Ce sont les actes d'un colloque qui s'est tenu au Centre d'études et de recherches comparatistes de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, à Paris, en mai 1999.

¹¹⁹⁸ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 184.

¹¹⁹⁹ La dernière partie de son essai se réfère à Musil, Proust, Calvino et Pynchon. Or il semble que les œuvres de Stern ou de Diderot interrogent déjà, en leur temps, les conditions d'existence et les limites du roman.

¹²⁰⁰ Pour un état des lieux de la question, se référer à Christine Maillard (dir.), *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935*, Presses universitaires de Strasbourg, 2004. Réunion des actes d'un colloque qui s'est déroulé à l'université Marc Bloch de Strasbourg du 21 au 23 novembre 2002.

3-1 – Ambiguïté et connaissance : le roman et l'entre-deux

La dimension alternative du roman, au regard de la problématique formulée en première partie, est évoquée par Hermann Broch lui-même. Le roman se présente comme le lieu d'où la pensée spéculative, réduite au silence par les positivistes, peut ressurgir. C'est le point de départ d'une réflexion sur la possibilité d'émergence de valeurs nouvelles. À cet endroit, un pont peut se faire avec les significations imaginaires sociales de Castoriadis, et la capacité du roman à transformer l'environnement social¹²⁰¹. De ce point de vue, Hermann Broch ouvre la voie à une réflexion sur la manière dont le roman travaille la question de la totalité. Or cette dernière est maintenue en tension avec la multiplicité des visions du monde résistant à la totalisation. L'ambiguïté réside au cœur de cette tension, elle manifeste l'incertitude dans laquelle demeure le roman se refusant à trancher sur les significations qu'il met en jeu¹²⁰². C'est notamment ce que laisse entendre la notion d'ambiguïté¹²⁰³.

Max Black développe l'idée de « *radical ambiguity* »¹²⁰⁴ en littérature, à partir d'une expérience. Il soumet un poème de Wordsworth à différents publics, plus ou moins connaisseurs du texte concerné, fournissant chacun une interprétation différente, mais non moins valide de l'œuvre. Plusieurs sens, parfois contradictoires, peuvent être interprétés à partir du même texte. Ainsi définit-il l'expression de « *radical ambiguity* » : « The " best ", most competent readers imaginable, possessed of all the skills at reading, wealth of experience, and access to relevant information that might be desired, would be enable to choose between alternative and conflicting readings »¹²⁰⁵. Il insiste sur le fait que cette ambiguïté radicale serait davantage la norme que l'exception. D'après Max Black, si un travail doit être fait pour éliminer les mauvaises interprétations, laissant entendre qu'il faille réduire l'ambiguïté des textes, elle n'en est pas moins irréductible : « We are left as I think, with the situation that a given literary work remains for even the best and most scrupules

¹²⁰¹ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

¹²⁰² Umberto Eco donne la définition suivante : « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant », in *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 9. Ambiguïté qui s'intensifie dans l'art contemporain : « L'art contemporain, pourrait se définir en termes de signification, comme l'accroissement et la multiplication des sens possibles du message », *ibid.*, p. 62.

¹²⁰³ Les différents sens de cette notion dans l'histoire de la littérature ont fait l'objet d'une recherche : Jacques Dürrenmatt, *Le Vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, Éditions Kimé, 2001.

¹²⁰⁴ Max Black, « Radical Ambiguity of a Poem », *Synthese*, vol. 59, n° 1, septembre 1979. Il s'inscrit dans la continuité des travaux de William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), Chatto and Windus, 1947.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 102.

reader something that can be read in more than one different way »¹²⁰⁶. Cette ambiguïté est également le fait du roman, qui, en confrontant de multiples visions du monde, laisse planer une ambiguïté radicale sur le sens final de l'œuvre¹²⁰⁷. L'ambiguïté ne doit cependant pas être confondue avec l'obscurité¹²⁰⁸. Les développements théoriques et romanesques de Broch, font l'objet d'un grand effort de clarification. C'est au niveau de la polysémie de l'œuvre achevée que subsiste l'ambiguïté.

Dans un texte, *a priori* assez éloigné des préoccupations sur le roman puisqu'il s'intéresse au formalisme littéraire au Moyen Age, Dominique Boutet introduit l'idée d'ambiguïté formelle prolongeant celle décrite précédemment qui serait davantage d'ordre structurel : « C'est à l'un des aspects de cette dynamique littéraire, qui introduit de " l'inattendu ", que nous souhaitons consacrer le présent ouvrage [...] pour promouvoir en leur lieu et place l'idée de poétique *positive* s'écartant délibérément de ce que la critique juge être ou devoir être la norme, le plus souvent pour le plaisir du jeu, mais pas exclusivement — d'où leur *ambiguïté*. Ce sont ces poétiques que nous qualifions de poétiques de l'entre-deux »¹²⁰⁹. Or ici, l'ambiguïté s'attache d'abord à définir des textes dont l'horizon d'attente¹²¹⁰ est perturbé par le mélange des formes. Ce sont des textes qui, ici datant du Moyen Age, jouent avec l'utilisation des différents registres, au sein d'une même œuvre pour brouiller les frontières des genres littéraires. Or le roman moderne intègre lui aussi des genres variés dans sa construction. C'est le cas de Broch avec l'essai par exemple. C'est un deuxième niveau d'ambiguïté existant aussi dans le roman¹²¹¹. La capacité d'absorption du roman semble sans limite, laissant planer l'ambiguïté sur sa définition en tant que genre. Or cette ambiguïté a aussi l'avantage de préserver le roman de tous déterminisme, en maintenant sa signification dans l'incertitude. Ainsi son rôle ne semble pas de créer la totalité, mais plutôt de la faire apparaître comme un problème n'ayant pas vocation à être résolu.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁰⁷ Voir aussi à ce titre : Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Éditions du Seuil, 1969.

¹²⁰⁸ Dès son introduction, Jacques Dürrenmatt, *Le Vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, *op. cit.*, reprend un texte de Proust du *Contre Sainte-Beuve* (posthume 1954), qui condamne ceux « qui défendent l'idée que " tout ce qui est nouveau est obscur " », p. 8.

¹²⁰⁹ Dominique Boutet, *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir de l'ambiguïté*, Honoré Champion, 2017.

¹²¹⁰ Hans Robert Jauss, *Théorie des genres*, textes recueillis par Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Seuil, 1986.

¹²¹¹ Je renvoie ici, à titre d'exemple, aux expérimentations littéraires de Marcel Schwob, ou encore Jorge Luis Borges.

3-2 – De l'ambiguïté au conflit des significations

Le chercheur David Novitz, dans un ouvrage de 1987, ouvre une autre voie de recherche concernant la connaissance qu'il serait possible d'attribuer au roman. Il évoque notamment la totalité et l'esprit métaphysique rappelant des éléments des travaux de Hermann Broch. Cependant, David Novitz utilise un tout autre vocabulaire, plus proche de la sociologie. Il pense la totalité dans son rapport à la culture d'une société donnée. Dans son livre *Knowledge, Fiction and Imagination*, il écrit : « What is that people want when they search for a cultural identity ? At root, I think they are in search of a unified view of their culture : a coherent way of thinking about and understanding »¹²¹². La totalité de Broch pourrait être assimilée à cette représentation de la culture, en considérant l'œuvre d'art comme un ensemble cohérent de manières de penser et de comprendre. Le roman en tant qu'œuvre, offre effectivement une certaine cohérence, mais stimule aussi ce que l'auteur appelle la « *fanciful imagination* »¹²¹³. C'est une modalité de la connaissance se distinguant de celle utilisée dans les sciences, mais y participant tout de même. Néanmoins, l'idée d'identité mobilisée par Novitz pour définir la culture, entre en conflit avec la notion d'ambiguïté, cette dernière refusant la détermination. Comment, dès lors, maintenir ensemble l'ambiguïté sémantique de l'œuvre et sa propension à la cohérence dans une forme unifiée ?

La réflexion de Cornelius Castoriadis sur l'art¹²¹⁴, invite à le penser sous l'angle des significations imaginaires sociales¹²¹⁵. Or ces dernières permettent de dépasser le paradoxe précédent, en effet, elles sont à la fois indéterminables et diffusées, sous une forme ambiguë, dans les œuvres d'art. Voici la définition qu'il en donne, à travers leur rôle dans la société : « La société se pose comme étant quelque chose, un soi singulier et unique, nommé (repérable) mais par ailleurs " indéfinissable " (au sens physique ou logique) ; elle se pose, en fait, comme une substance surnaturelle, mais suffisamment repérée, détaillée, re-présentée par des " attributs " qui sont le monnayage des significations imaginaires qui tiennent la société

¹²¹² David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Temple University press, 1987, p. 220.

¹²¹³ « It is the view that fanciful imagination (or, if you like, our ability to fantasize) is necessary for empirical knowledge », *ibid.*, p. 21. Ceci montre bien que l'imagination s'articule aussi à la connaissance empirique, c'est elle qui va la stimuler et l'inspirer pour faire advenir du nouveau. Ceci rappelle l'épistémologie anarchiste de Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, *op. cit.*

¹²¹⁴ Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

¹²¹⁵ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*

— et cette société — ensemble »¹²¹⁶. L'art, et plus largement la culture, a un rôle à jouer, à la fois dans la manière dont ces significations imaginaires sociales doivent être sans cesse rejouées, pour continuer à être investies en tant que valeurs, mais aussi pour la transformation des sociétés¹²¹⁷. Les significations en étant remises en jeu dans l'œuvre vont aussi pouvoir en faire émerger de nouvelles ou en contredire d'anciennes. C'est ce qui sépare Novitz et Castoriadis. Pour ce dernier, l'imaginaire social¹²¹⁸ autour duquel s'institue la société, est repérable mais il n'est cependant pas identifiable¹²¹⁹, d'où la nécessité pour l'œuvre d'art, et ici plus spécifiquement le roman, de conserver sa dimension d'ambiguïté, tout en faisant le jeu de la cohésion. Si le roman est création de sens, celui-ci demeure, en dernière instance, conflictuel et indéterminé. Castoriadis précise la nature des significations imaginaires sociales : « Les significations imaginaires sociales n'existent pas à proprement parler sur le mode d'une représentation ; elles sont d'une autre nature, pour laquelle il est vain de chercher une analogie dans les autres domaines de notre expérience »¹²²⁰. Il y aurait ainsi une nécessité problématique des significations imaginaires sociales qui ne peuvent être réduite ou déterminé et que l'art tente de mettre en scène.

Les significations imaginaires sociales émergeant du roman, ne font donc pas l'objet d'une détermination stable de laquelle pourrait se déduire une identité¹²²¹. Elles se présentent comme ambiguës, tout en laissant entrevoir la possibilité d'une cohérence générale dans la

¹²¹⁶ Cornelius Castoriadis, « La crise des sociétés occidentales » in *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 22.

¹²¹⁷ Dans sa définition de la culture en tant que valeur investie par les membres d'une société (développé dans la première partie de ce travail) Castoriadis précise : « Ces valeurs ne sont pas données par une instance externe, ni découvertes par la société dans des gisements naturels ou dans le ciel de la Raison. Elles sont, chaque fois, créées par la société et considérées comme noyau de son institution, repères ultimes et irréductibles de la signifiante, pôles d'orientation du faire et du représenter sociaux. Il est donc impossible de parler de transformation sociale sans affronter la question de la culture en ce sens », Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 14.

¹²¹⁸ C'est le noyau duquel découlent et se créent les significations imaginaires sociale, d'après la définition donnée en introduction et constituant : « un univers de significations », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 220.

¹²¹⁹ Cette dimension de l'indétermination est conditionnée par la capacité de l'imaginaire à faire surgir le nouveau : « Si elle inclut [l'histoire] cette dimension que les philosophes idéalistes ont appelée liberté, et qu'il serait plus juste d'appeler indétermination [...] c'est que ce faire pose et se donne autre chose que ce qui simplement est, et qu'il est habité par des significations qui ne sont ni reflet du perçu, ni simple prolongement et sublimation des tendances de l'animalité, ni élaboration strictement rationnelle des données », *ibid.*

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 216. C'est parce qu'elles relèvent de l'imaginaire, qui par définition n'a pas de référence dernière dans le réel (« l'imaginaire revient finalement à la faculté originaire de poser ou de se donner, sous le mode de la représentation, une chose ou une relation qui ne sont pas », *ibid.*, p. 191), que les significations imaginaires sociales ne peuvent être réduites.

¹²²¹ A moins que l'indétermination soit justement le critère de cette identité. C'est envisageable, puisque Castoriadis pense les sociétés démocratiques sur cette base. Voir : Cornelius Castoriadis, « Imaginaire politique grec et moderne », in *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, pp. 191-219.

construction formelle¹²²². Cette dimension paradoxale est d'ailleurs rappelée par Castoriadis : « En tant que création de sens, d'un sens non discursif, non pas seulement : intraduisible par essence et non par accident dans le langage courant, mais faisant être un mode d'être inaccessible et inconcevable pour celui-ci, l'art nous confronte aussi avec un paradoxe extrême » et un peu plus loin : « Création d'un sens qui n'est ni Idée ni Raison, qui est organisé sans être " logique " et qui crée son propre référent comme plus " réel " que tout " réel " qui pourrait être " re-présenté " »¹²²³. Le roman¹²²⁴ offre ainsi, par les moyens qui sont les siens, une certaine connaissance de l'imaginaire social à partir duquel s'institue la société. Il participe également au conflit faisant vivre ce noyau et contribuant à la transformation de la société. Une autre modalité d'approche de la connaissance romanesque réside dans les possibilités existentielles. Plusieurs auteurs vont dans ce sens.

3-3 – Les possibilités existentielles

Dans le texte éponyme, concluant *Fenêtre sur le chaos*, Cornelius Castoriadis réitère une proposition qui invite à penser la connaissance propre à l'art, du côté du dévoilement, ou de la découverte : « La grande littérature, tout comme la peinture, fait voir quelque chose qui était là et que personne ne voyait »¹²²⁵. Autrement dit, le travail de création d'où émerge la nouveauté aurait lieu dans la forme, mais pour ce qui est de la connaissance, l'art serait davantage du côté de l'apparaître ou de la révélation. C'est peut-être lié à la fenêtre sur le chaos évoqué par Castoriadis. Pour lui, l'art exprime « le sens de l'a-sensé et l'a-sensé du sens qu'on y éprouve. Lesquels condensent l'art comme fenêtre sur l'abîme, sur le chaos, et le donner forme à cet abîme — c'est cela le moment du sens, c'est-à-dire la création par l'art d'un cosmos »¹²²⁶. L'art donne à voir par le biais de l'esthétique, un abîme déjà présent, mais non formalisé. L'insistance de l'auteur sur la dimension de la transparence de l'art va encore

¹²²² Ce paradoxe entre une structure forte construite sur un contenu fuyant a fait l'objet d'un développement, notamment à propos de l'*Ulysse* de Joyce dans la partie 2.

¹²²³ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹²²⁴ Cornelius Castoriadis considère le roman comme un art, il le prend pour exemple à de nombreuses reprises dans le même texte : « Quel est le romancier que l'on pourrait ajouter à l'énumération : Proust, Kafka, Joyce... ? », *ibid.*, p. 18.

¹²²⁵ Cornelius Castoriadis, « Fenêtre sur le chaos » 1992, in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 136.

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 153.

dans ce sens. Pour Castoriadis, il n'y a aucune signification dissimulée qu'il s'agirait de décrypter dans l'œuvre, elle révèle, au contraire, un état de fait déjà existant¹²²⁷. C'est dans la forme que la création a lieu, en revanche ce qui est découvert était déjà là¹²²⁸. Milan Kundera fait une proposition similaire, s'appuyant sur un poème tchèque de Jan Skacel. Voici la strophe concernée du poème appuyant l'argumentation d'un article paru dans la revue *Le Débat* en 1981¹²²⁹ :

Les poètes n'inventent pas les poèmes
Le poème est quelque part là-derrrière
Depuis très très longtemps il est là
Le poète le découvre seulement

Ainsi Milan Kundera considère que le poète « " découvre seulement " une possibilité humaine (ce " poème " qui est là depuis " très très longtemps ") que l'Histoire aussi à son tour, va un jour découvrir »¹²³⁰. Il développe son argumentation à partir de l'exemple de Franz Kafka et de la manière dont les Tchèques se sont appropriés ses écrits dans des stratégies de résistance à l'occupation russe, faisant suite au Printemps de Prague en 1968¹²³¹. Milan Kundera cherche à déterminer ce qu'a spécifiquement découvert Kafka permettant une forme d'émancipation dans un moment particulier. Or pour lui, c'est avant tout une « situation existentielle » particulière et préexistante qu'il a mis en lumière, celle de l'être humain au bureau. Le peuple, mis face à une « situation existentielle » comparable, celle de la bureaucratie de l'URSS, a puisé dans les textes de Kafka, et notamment dans l'attitude de K. confronté à ces mêmes phénomènes, les ressources d'une forme de résistance. C'est pourquoi, pour Milan Kundera, le cœur cognitif du roman réside dans ces « situations existentielles »,

¹²²⁷ La citation précédente se poursuit ainsi : « Aussi le grand art n'est-il pas phénoménal, il est transparent : jamais quelque chose n'y est caché derrière autre chose. La richesse infinie d'une grande œuvre d'art, ce n'est pas qu'une chose est devant et en cache d'autres ; c'est qu'au contraire des choses qui peuvent être devant conduisent toujours vers d'autres choses. Et c'est en cela qu'il n'y a pas de phénoménalité, qu'il y a une transparence absolue — dans un autre sens, bien sûr, du terme — dans le grand art. Il y a une abolition de la différence par le moyen même de la différence », *ibid.* L'insistance sur le terme de transparence montre bien cet aspect de la révélation du déjà présent, cette formalisation du chaos.

¹²²⁸ Plus spécifiquement au sujet de la musique, Castoriadis écrit : « La musique fait exister des sentiments, ou en tout cas leur donne une forme inexistante ailleurs », *ibid.* p. 136. Ceci laisse entendre que la musique créerait des sentiments et ne se contenterait pas de les découvrir.

¹²²⁹ Milan Kundera, « Quelque part là-derrrière », *Le Débat*, n° 8, 1981.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹²³¹ François Fejto, *Le Printemps tchécoslovaque 1968*, Complexe, 1999 et Kieran Williams, « Civil Resistance in Czechoslovakia : From Soviet Invasion to " Velvet Revolution ", 1968-89 », in Adam Roberts and Timothy Garton Ash (dir.), *Civil Resistance and Power Politics : The Experience of Non-violent Action from Gandhi to the Present*, Oxford University press, 2009, p. 110-126.

correspondant à la mise au jour, par l'expérimentation fictive, de possibilités contenues dans notre monde. Le roman a donc, comme chez Castoriadis, d'abord le rôle d'un révélateur¹²³².

Cette idée du dévoilement d'une « possibilité existentielle », ou d'une « propriété de la vie », comme les nomme Dilthey, s'accorde avec l'impératif brochien de la nouveauté dans la création romanesque. L'écriture d'une œuvre se justifie avant tout par sa capacité à découvrir des situations dont la dimension problématique n'avait pas été mise en lumière, et qui étaient donc restées inaperçues. De ce point de vue, l'histoire du roman pourrait se concevoir comme des levées de voile successives sur des « possibilités existentielles ». Milan Kundera, dans son livre *L'Art du roman*¹²³³, procède à un tel découpage : « Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantès, il se demande ce qu'est l'aventure ; avec Samuel Richardson, il commence à examiner " ce qui se passe à l'intérieur ", à dévoiler la vie secrète des sentiments ; avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; avec Flaubert, il explore la *terra* jusque-là *incognita* du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humains »¹²³⁴. À chaque fois, le roman semble reconfigurer les significations imaginaires sociales pour en faire émerger une nouvelle dimension problématique. Dans ce cadre, Hermann Broch participe à la découverte de la vie somnambulique de l'être humain, téléguidé par les forces de l'histoire, ayant perdu le contrôle des significations de sa destinée.

Or ce qui ressort des différentes modalités de la connaissance romanesque évoquée, c'est la centralité de l'interrogation sur les significations. À travers l'ambiguïté, les « situations existentielles », ou même de la totalisation, ce sont les significations imaginaires sociales qui sont en jeu, et la nécessité de leur maintien dans la conflictualité. Le roman refuse de résoudre le problème de la signification, mais au contraire, il n'a de cesse de le rejouer en réaffirmant son insolvabilité.

¹²³² Dilthey suggère une idée semblable dans un texte sur Goethe : « Toute œuvre poétique fait ressortir à propos du fragment de réalité qu'elle présente une propriété de la vie qui n'avait pas été vue sous ce jour jusque-là », in Wilhelm Dilthey, « Goethe et l'imagination poétique », in *Écrits d'esthétique, op. cit.*, p. 240. Il tend ainsi à définir la connaissance propre à la littérature comme une « possibilité humaine », ou une « propriété de la vie » déjà présente, mais demeurée inaperçue.

¹²³³ Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman, op. cit.*

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 15.

Conclusion : Une poétique de la connaissance romanesque ?

À partir de l'œuvre théorique de Hermann Broch se déploie une poétique de la connaissance romanesque. La connaissance se situe bien au centre de l'analyse de l'œuvre du Viennois, avec l'ambition d'assumer la singularité du roman dans sa prétention à connaître le monde. Hermann Broch va jusqu'à essayer de définir la nature de cette connaissance romanesque en se tournant vers la mystique par l'évocation de la religion, pour tenter de fonder une conception gnostique du roman. En effet, si la vocation du roman consiste à représenter la totalité du monde au travers de la manipulation de vocables de réalité¹²³⁵, cette connaissance demeure saisie par une ambiguïté sémantique fondamentale. C'est au cœur de ce paradoxe entre une représentation de la totalité qui doit faire apparaître la cohésion du monde et la permanence d'un conflit d'interprétations que se trouve la particularité du roman¹²³⁶. Les travaux de Castoriadis permettent d'orienter cette problématique du côté de l'imaginaire social, fondant les significations imaginaires sociales et autour duquel la société s'institue¹²³⁷, tout en conservant la forme d'une multiplicité conflictuelle. C'est cette tension qu'essaye de rejouer le roman en lui imprimant sa propre interprétation et formant sa propre poétique. De là émergent des « situations existentielles » ou des « propriétés de la vie » restées inaperçues et mises au jour par le roman¹²³⁸.

Mais une fois évoquée cette poétique de la connaissance romanesque, il reste à s'intéresser aux modalités de sa mise en place. Ou par quels moyens concrets, le roman parvient-il à faire exister cette totalité conflictuelle d'où vont émerger des « possibilités existentielles » ? Plusieurs éléments ont déjà été évoqués. Parmi eux, il y a l'architecture qui invite à réfléchir sur la construction de l'œuvre, et le travail de la forme dans son interaction avec le fond. Il y a encore l'ironie qui, se répercutant à plusieurs niveaux, permet à

¹²³⁵ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

¹²³⁶ Ceci est notamment lié à la nature des significations imaginaires sociales qui dans leur dimension proprement imaginaire, renvoient à d'autres significations imaginaires, en dehors de tout déterminisme (ensembliste-identitaire) : « Dans la dimension proprement imaginaire, l'existence est signification. Les significations peuvent être repérées, mais ne sont pas déterminées. Elles se rapportent indéfiniment les unes aux autres sur le mode fondamental du renvoi », Cornelius Castoriadis, « L'imaginaire : la création dans le domaine social-historique », in *Domaines de l'homme*, *op. cit.*, p. 229. C'est ce mode d'existence indéterminé qui alimente l'ambiguïté.

¹²³⁷ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

¹²³⁸ Ici, il faut préciser que les « situations existentielles » ou les « propriétés de la vie » s'intègrent dans un processus social qui leur est propre. C'est-à-dire que, leur existence et leur définition n'est pas à imputer aux seuls romanciers parce qu'elles sont prises dans le social-historique, et prennent place dans un réseau de significations imaginaires sociales déjà présentes.

l'œuvre de conserver son ambiguïté. Enfin, le principe de la fiction participe cette distanciation permettant à l'œuvre de dire la totalité à l'état de simple possibilité.

CHAPITRE 8 : MODALITÉS D'UNE POÉTIQUE DE LA CONNAISSANCE ROMANESQUE

Ce chapitre a pour objectif de mettre en lumière les différents dispositifs faisant du roman un mode de penser particulier. Il doit permettre d'analyser les différentes modalités d'une poétique de la connaissance romanesque. Or d'après ce qui a été développé dans le chapitre précédent, la singularité de la connaissance du roman réside dans son rapport aux significations imaginaires sociales et sa capacité à les maintenir dans un état d'indétermination. Castoriadis définit le noyau de significations imaginaires instituant la société comme fondamentalement problématique, dans la perspective de l'autonomie¹²³⁹. Le roman ouvre une « fenêtre sur le chaos »¹²⁴⁰, dans la mesure où il interroge le sens¹²⁴¹, tout en conservant la multiplicité et la diversité des visions du monde concourant à sa définition. Or l'incertitude émergeant de cette situation, est propice au renouvellement de l'interrogation des significations et à la transformation sociale¹²⁴². Ce chapitre va essayer de décrire les modalités par lesquelles le roman parvient à maintenir la tension paradoxale entre sa cohérence formelle et sa pluralité interprétative¹²⁴³.

La poétique de la connaissance, au sens d'un programme opératoire de l'œuvre¹²⁴⁴ orienté vers la connaissance¹²⁴⁵, est articulée autour de différentes modalités permettant sa réalisation. Sans prétendre à l'exhaustivité, trois ont été ici identifiées. Dans les écrits de

¹²³⁹ Je renvoie à la définition de la culture donnée dans Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, p. 14.

¹²⁴⁰ Voir le texte : Cornelius Castoriadis, « Fenêtre sur le chaos », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*

¹²⁴¹ « Le " sens de la vie ", voilà bien, en effet, ce qui est au centre de tout vrai roman », in Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nikola Leskov » in *Œuvres III, op. cit.*, p. 137.

¹²⁴² Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*

¹²⁴³ Dans l'ouvrage d'Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte, op. cit.* l'auteur évoque une transformation avec l'arrivée de romans tels que *Ulysse* de James Joyce, dans lesquels la dimension de l'interprétation fait partie intégrante de la composition de l'œuvre elle-même, ce qu'il appelle justement les œuvres « ouvertes ».

¹²⁴⁴ Nous reprenons la définition de la poétique suivante : « Nous donnerons quant à nous au mot " poétique " un sens plus proche de son acception classique : ce n'est pas un système de règles rigoureuses (*l'Ars Poetica* en tant que loi absolue) mais le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose ; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit », *ibid.*, p. 10.

¹²⁴⁵ Ici définie comme rapport problématique aux significations imaginaires sociales.

Mikhaïl Bakhtine¹²⁴⁶ et de Georg Lukács¹²⁴⁷, pionniers de la recherche concernant le roman dans l'entre-deux-guerres, l'ironie a un rôle central. Elle présente une double fonctionnalité. D'une part, elle est un principe organisateur, structurant l'ensemble de l'œuvre par la permanence de sa présence, d'autre part, elle fait apparaître, la dualité des phénomènes qu'elle contribue à décrire. Elle s'inscrit donc dans cette double dynamique de la cohérence formelle et de l'indétermination du sens. Dans un deuxième temps, Bakhtine transfère le terme d'architectonique, du bâtiment vers la théorie littéraire. Il renvoie à l'étude serrée de la composition des textes, articulée à leur message. L'aspect unificateur de cette modalité est assez évident. Sa propension au multiple est plus complexe, elle apparaît notamment dans l'assemblage de matériaux littéraires hétérogènes. Enfin, la fiction¹²⁴⁸ en tant que caractéristique du roman sera analysée dans sa capacité à percer certaines ambiguïtés du réel. La fiction ne s'oppose pas au réel, mais émerge d'un paradoxe du récit, articulant vérité et mensonge. Elle participe aussi à la cohérence du récit romanesque en donnant une dimension ludique à l'écriture.

Enfin, ces différentes modalités, non-exhaustives par ailleurs, sont ici différenciées artificiellement pour les besoins de l'analyse. Il faut néanmoins noter, qu'elles se recoupent, dans des configurations originales, au sein du roman. Il arrive que l'ironie traverse l'architectonique, autant que la fiction. De la même manière que l'architectonique est souvent l'occasion de jouer avec la dimension de la fiction. C'est au cœur de cette articulation que se situe la singularité de la connaissance romanesque.

¹²⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

¹²⁴⁷ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*

¹²⁴⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Éditions du Seuil, 1988 et Juan José Saer, *El Concepto de ficción*, *op. cit.*

1 – L'ironie

Si l'analyse de l'ironie se justifie amplement par sa popularité dans les études littéraires¹²⁴⁹, et plus généralement dans les sciences humaines¹²⁵⁰, la mentionner juste après une théorie de la connaissance dans le roman, s'appuyant sur les travaux de Hermann Broch, peut sembler surprenant. En effet, comme en témoigne la partie précédente, l'auteur allemand pense d'abord à une création s'inscrivant dans l'éthique, et impliquant la responsabilité de l'artiste, dans une période surmontant de graves troubles, à l'opposé de la légèreté que semble impliquer l'ironie. Dans son essai, Vladimir Jankélévitch évoque la rupture avec la dimension de la responsabilité dans la définition du terme donnée par les romantiques au début du XIX^e siècle. L'ironie offre à l'artiste la liberté mais « une liberté sans responsabilité, une liberté qui n'aurait d'autre matière que le plaisir de s'exercer — la liberté, en un mot, sans l'ordre juridique et sans tout ce pathos sérieux qui embourgeoise le moi fichtéen »¹²⁵¹. Hermann Broch n'aurait pas pu adhérer à une telle conception de la liberté, affranchie des responsabilités. Mais depuis sa redécouverte et sa conceptualisation par les romantiques dès la fin du XVIII^e siècle, l'ironie a fait l'objet d'importants débats et d'un élargissement de sa signification¹²⁵². Elle est récemment devenue, dans une inversion de son analyse originelle, « un mode de lecture du monde » chez Candace D. Lang¹²⁵³. Dans une approche particulièrement originale, Joseph Dane va jusqu'à nier l'existence de l'ironie, prenant le parti d'étudier les apparitions du mot dans l'histoire de la littérature¹²⁵⁴.

¹²⁴⁹ Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Classiques Garnier, 2013.

¹²⁵⁰ « Les connotations globalement positives qui se rattachent à l'ironie expliquent pour une part non négligeable le succès actuel du terme dans le discours des sciences humaines. Aujourd'hui, l'historien peut voir dans l'ironie le moteur de certaines évolutions de la société, le philosophe une composante essentielle de la dialectique, le sociologue un phénomène structurant les rapports entre les individus, le psychologue un stade important dans le développement intellectuel de l'enfant, le critique d'art la caractéristique première du postmodernisme ; l'ironie touche jusque'au théologien qui s'interroge sur son rôle dans la parabole christique », Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, 2001, p. 9. Connotation positive qu'il faut situer dans le contexte francophone comme en témoigne : Jedediah Purdy, *For Common Things : Irony, Trust and Commitment in America Today*, Vintage, 2000.

¹²⁵¹ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie ou la bonne conscience*, Presses universitaires de France, 1950, p. 9.

¹²⁵² Ces débats sont décrits dans : Ernst Behler, *Ironie et Modernité* (1996), trad. Olivier Mannoni, Presses universitaires de France, 1997.

¹²⁵³ Candace D. Lang, « D'un enjeu polémique de la conception de l'ironie », in *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 303.

¹²⁵⁴ Joseph Dane, *The Critical Mythology of Irony*, University of Georgia Press, 1991.

Enfin, dans une acception qui dépasse le domaine littéraire, Richard Rorty imagine l'ironie comme modalité de création de la solidarité sociale¹²⁵⁵. Dans sa conception, elle forme la possibilité d'une société post-religieuse, ou post-métaphysique¹²⁵⁶, rejoignant la position de Cornelius Castoriadis concernant le noyau de significations imaginaires et son indétermination. Dans ce cadre, l'ironie, en tant que modalité d'une poétique de la connaissance romanesque fait du roman un lieu où se joue le conflit des significations et une des bases de sa réflexion sur le social. Rorty en fait explicitement la remarque lorsqu'il écrit : « C'est une tâche qui relève, non pas de la théorie, mais de genres tels que l'ethnographie, le reportage journalistique, l'ouvrage comique, la dramatique documentaire et, surtout, le roman »¹²⁵⁷. Or c'est bien la question du lien, en dépit de sa dimension paradoxale, qui demeure primordiale pour Hermann Broch¹²⁵⁸. L'ironie va être analysée dans son rapport spécifique au roman. Elle est donc une modalité lui permettant de conserver son ambiguïté sémantique, tout en le structurant, faisant du roman un miroir du conflit des significations qui agitent le social.

1-1 – Ironie et roman chez le premier Georg Lukács

Le philosophe hongrois Georg Lukács est l'un des premiers¹²⁵⁹ à avoir entrepris une réflexion sur l'ironie dans son rapport avec le roman. Dans son ouvrage de jeunesse¹²⁶⁰, *La Théorie du roman*, il la définit comme la « mystique négative des époques sans dieux »¹²⁶¹.

¹²⁵⁵ « Quiconque pense qu'il est des réponses théoriques bien fondées à ce genre de questions — des algorithmes pour résoudre des dilemmes moraux de cette espèce — est encore, dans son cœur, un théologien ou un métaphysicien. Il croit, au-delà du temps et du hasard, en un ordre qui, tout à la fois, détermine à quoi rime l'existence de l'homme et établit une hiérarchie des responsabilités », Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité* (1989), trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Armand Colin, 1993, p. 16.

¹²⁵⁶ « L'un de mes desseins, dans ce livre est de suggérer la possibilité d'une utopie libérale : d'une utopie dans laquelle l'ironisme, au sens pertinent de ce terme (voir note précédente), est universel », *ibid.*, p. 16.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 17. Ce sont, plus précisément, les genres qui créent l'unité de la solidarité sociale en permettant de « voir d'autres êtres humains comme des " nôtres " », *ibid.*

¹²⁵⁸ Le roman doit fonder la réflexion sur le lien qui existe entre les êtres humains, sa nature n'est pas véritablement explicitée. Il peut être métaphysique, religieux, et peut trouver la source de sa spiritualité dans des éléments proprement humains. Voir chapitre précédent.

¹²⁵⁹ Les romantiques avant lui, dont il s'inspire directement. Voir : Joseph François Angelloz, *Le Romantisme allemand*, PUF, 1973 et Laurent Van Eynde, *Introduction au romantisme d'Iéna, F. Schlegel et l'Athenaeum*, Ousia, 1997.

¹²⁶⁰ Succédant à Georg Lukács, *L'Ame et les formes*, *op. cit.* qui a déjà l'esthétique pour sujet.

¹²⁶¹ « L'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans Dieu », Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 86.

Mais pour comprendre cette citation, il faut revenir aux premières réflexions développées par les romantiques allemands de la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle. Friedrich Schlegel la définit ainsi : « L'ironie est la claire conscience de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos »¹²⁶². La conception romantique de F. Schlegel¹²⁶³ se construit dans une réflexion qui est d'abord philosophique, en référence à la posture de Socrate : « L'ironie socratique est l'unique feinte foncièrement involontaire et pourtant foncièrement lucide. [...] Elle abrite et excite le sentiment de l'insoluble conflit entre l'inconditionné et le conditionné, de l'impossibilité d'une communication sans reste »¹²⁶⁴. C'est ce qu'il va tenter de retrouver dans les textes littéraires, justifiant un certain goût pour le roman amenant l'auteur à conclure : « Les romans sont les dialogues socratiques de notre temps »¹²⁶⁵. F. Schlegel semble être le premier, à créer un lien entre l'ironie et la forme du roman. Il s'inspire de toute une tradition empreinte de ludisme, du *Don Quichotte* (1615) de Cervantès, jusqu'au *Tristram Shandy* (1767) de Sterne en passant par *Jacques le fataliste* (1796) de Diderot¹²⁶⁶.

C'est une image du romantisme un peu en décalage de sa représentation classique, du moins en France¹²⁶⁷. Jankélévitch l'explique de la façon suivante : « Cette ironie, en vérité, n'est pas un humour au sens de Swift, de Sterne et de Voltaire, cette ironie est une ivresse de la subjectivité », et un peu plus loin, « l'ironie romantique n'exténue le monde que pour se prendre elle-même plus au sérieux »¹²⁶⁸. Vladimir Jankélévitch fournit au passage une définition plus élaborée de l'ironie romantique, qui n'est pas qu'une manière de traduire dans l'art un principe rhétorique, mais plutôt la radicalisation d'une forme de lyrisme. C'est l'exaltation des sentiments personnels, conduisant le créateur à s'approprier le cadre formel. Autrement dit, ce qui fait l'objet de l'admiration romantique pour l'ironie, ce n'est pas la prise de distance avec la forme, mais plutôt la subjectivité parvenant à se libérer des contraintes de

¹²⁶² Fragment de la revue *Athenaeum*, vol. III. 1, de 1800 recueilli par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 212.

¹²⁶³ Son frère aîné, Auguste Schlegel (1767-1845) participe aussi au mouvement romantique d'Iéna et à la revue *Athenaeum*.

¹²⁶⁴ Fragment de la revue *Athenaeum*, vol. I, 2, de 1798, *ibid.*, p. 94.

¹²⁶⁵ (*Lyceum*, 26), cité par Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 100.

¹²⁶⁶ Ces auteurs sont des références, amplement cités dans l'*Athenaeum*. Voir : Philippe Lacoue-Labarthe, et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit.

¹²⁶⁷ « On peut s'étonner que la ferveur romantique se soit accommodée d'une attitude de détachement qui semble convenir plutôt au Candide de Voltaire qu'au possédé d'Hoffmann et plutôt au scepticisme qu'à l'enthousiasme » in Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie ou la bonne conscience*, op. cit., p. 8.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 8-9.

l'art. C'est ce « subjectivisme à outrance »¹²⁶⁹ qui est au cœur de la critique que Hegel adresse à la conception de l'ironie développée par Schlegel¹²⁷⁰, et qui explique, en partie, la représentation qu'en donne Georg Lukács. Conscient des réserves de Hegel¹²⁷¹, Lukács va chercher à dépasser le subjectivisme de l'ironie de Schlegel pour en faire une modalité d'objectivation du monde. C'est dans cette même intention que Lukács mobilise le vocable de « Dieu ». La subjectivité, en se reconnaissant elle-même, s'hypertrophie et se prend pour un demiurge, maître du monde et des créatures fictives qu'il a créées¹²⁷². C'est dans cette double optique que Georg Lukács mobilise la notion d'ironie : dépassement de la subjectivité, et mystique négative des époques sans Dieu.

1-1-1 – Du subjectivisme à outrance à son dépassement objectiviste : l'ironie comme principe d'unité

Georg Lukács s'inscrit dans le sillage des romantiques pour penser l'ironie, et plus largement le roman. Il les mentionne dans son argumentation : « Les premiers théoriciens du roman, c'est-à-dire les esthéticiens du début du romantisme, ont appelé ironie le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit »¹²⁷³. Quelques lignes plus haut, le Hongrois met le lecteur en garde : « Il est à craindre qu'au lieu d'une totalité présente, un aspect subjectif de cette totalité ne reçoive forme — ce qui dénaturerait et même détruirait l'exigence propre à la grande littérature épique qui vise une objectivité réceptrice ». La subjectivité menace les aspirations de l'œuvre. Or c'est de l'ironie que provient l'unité, en tant que caractéristique du genre romanesque : « Comme constituant formel du genre romanesque, elle

¹²⁶⁹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁷⁰ « Dans le domaine de la philosophie, la fonction de l'ironie consistait essentiellement, pour reprendre les mots de Schlegel, " dans la grandeur et l'éminence infinies qu'il y a à attirer l'attention sur la diversité inépuisable des objets suprêmes de la connaissance, et à inculquer à tous ceux qui cherchent la vérité l'esprit de modestie qui est tellement nécessaire " », Ernst Behler, « La polémique de Hegel contre l'ironie romantique », in *Ironie et Modernité*, *op. cit.*, p. 121. Cette conception s'oppose aux vues de Hegel qui est à la recherche d'un savoir absolu.

¹²⁷¹ Georg Lukács se définit lui-même comme hégélien au moment de la rédaction de ce texte, notamment dans l'avant-propos qu'il rédige en 1962 : « J'étais alors en train de passer de Kant à Hegel, mais sans rien changer à ma relation par rapport aux méthodes des sciences dites de l'esprit », Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 6.

¹²⁷² Cette posture est par exemple très explicite dans *Jacques le fataliste* de Diderot, dans lequel ce dernier prend à partie le lecteur dès les premières pages en menaçant de plonger ses personnages dans les aventures les plus absurdes.

¹²⁷³ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 69.

signifie que le sujet normatif et créateur se dissocie en deux subjectivités »¹²⁷⁴. Il y a d'un côté celui qui écrit le livre en tentant de s'approprier des éléments du monde extérieur, et il y a d'un autre côté, celui qui se voit en train de faire ce travail et en reconnaît les limites. De cette façon, Lukács postule que dans l'ironie, une subjectivité, se reconnaît en tant que telle, et de ce fait s'abolit. C'est cette ironie qui maintient l'unité de l'œuvre et qui garantit son objectivité. Ce qui permet à Lukács de conclure : « Ainsi, sur une base tout à fait neuve qualitativement, on saisit la vie dans une nouvelle perspective où s'enchevêtrent inextricablement l'autonomie relative des parties et leur liaison au tout »¹²⁷⁵. L'ironie a une double utilité, elle donne sa cohérence à l'œuvre tout en maintenant l'indépendance de contenus multiples. Elle permet de faire exister le paradoxe de la diversité contenu dans une forme.

1-1-2 – La mystique négative des époques sans Dieu

L'ironie fait l'objet d'une deuxième occurrence dans *La Théorie du roman* du Georg Lukács, donnant lieu à une définition aussi mystérieuse que célèbre : « L'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans Dieu : par rapport au sens, une docte ignorance, une manifestation de la malfaisante et bienfaisante activité des démons, le renoncement à saisir de cette activité plus que sa simple réalité de fait, et la profonde certitude, inexprimable par d'autres moyens que ceux de la création artistique, d'avoir réellement atteint, aperçu et saisi, dans cette renonciation et cette impuissance à savoir, l'ultime réel, la vraie substance, le Dieu présent et inexistant. C'est à ce titre que l'ironie constitue bien l'objectivité du roman »¹²⁷⁶. La dernière phrase est importante, elle montre la continuité de la réflexion de Lukács. Il n'y a pas deux ironies, mais un approfondissement et un élargissement de la réflexion précédente.

Tout d'abord, l'idée d'un monde sans Dieu prend un sens similaire aux constatations de Hermann Broch, quant à la structure de la société qui n'est plus organisée autour d'une instance spécialisée dans le traitement des questions métaphysiques¹²⁷⁷. Quant à la négativité,

¹²⁷⁴ *Ibid.*

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹²⁷⁷ Comme c'était par exemple le cas de l'Europe pendant la chrétienté où l'Eglise orientait les réflexions. Je renvoie au chapitre précédent, approfondissant la réflexion de Hermann Broch.

elle peut s'entendre en miroir de la critique hégélienne de l'ironie. Le philosophe allemand craignait que l'ironie ne sombre dans la négation pure, empêchant toute forme de dépassement¹²⁷⁸. Ce à quoi répond Ernst Behler dans son ouvrage sur l'ironie : « C'est précisément l'ironie, la conscience de ne pas pouvoir atteindre l'infini, qui empêche la philosophie de sombrer dans une négation, une destruction universelle, dans un scepticisme absolu »¹²⁷⁹. Or c'est justement, ce que Lukács pointe, dans la mesure où il considère qu'en prenant acte de l'absence de Dieu, et en essayant de dire cette absence, le romancier finit par le faire apparaître en tant que sens.

Ceci pourrait porter à confusion puisque Lukács replace la liberté du créateur, sa liberté ultime face à Dieu comme garant de son objectivité. Cela laisserait entendre qu'il reprend mot à mot l'argumentaire des romantiques concernant la libération de la subjectivité. Mais l'ironie réside justement dans le fait, qu'en prenant acte d'une absence, et en décrivant cette absence, les romanciers sont bien obligés de l'évoquer, et de la faire exister en tant que présence : « L'ironie qui, par une double vision, distingue à la fois le monde privé de Dieu et toute la richesse dont Dieu le comble »¹²⁸⁰. L'ironie est donc le principe unificateur, en même temps que la condition de l'objectivité du roman, puisqu'elle est cette négativité, qui permet à l'auteur de se libérer des contraintes tout en les faisant, de ce fait, exister. L'ironie est donc, chez Lukács, tout à la fois modalité de l'objectivité, et de l'émergence de la signification. Elle prend un sens similaire, quoique suivant un raisonnement très différent dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine.

1-2 – L'ironie à différentes échelles du texte

La notion fondamentale inventée et développée par Mikhaïl Bakhtine dans ses études sur le roman, c'est le dialogisme¹²⁸¹. Pour le situer, l'auteur russe s'inscrit dans le creuset des formalistes¹²⁸². S'il les critique, il reprend néanmoins une analyse du point de vue du langage,

¹²⁷⁸ Situation à laquelle fait face Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*

¹²⁷⁹ Ernst Behler, *Ironie et Modernité*, *op. cit.*, p. 163-164.

¹²⁸⁰ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁸¹ Initialement développé pour caractériser l'œuvre de Dostoïevski dans : Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, il a ensuite été élargi dans les études composant *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

¹²⁸² Michel Aucouturier, *Le Formalisme russe*, PUF, 1994 et Catherine Depretto, *Le Formalisme en Russie*, Institut d'études slaves, 2009.

à partir de la distance entre le signifiant et le signifié, établie par Ferdinand de Saussure. Cependant, la dualité qui va intéresser Bakhtine est à un autre niveau. Il postule l'appropriation du langage par l'individu. Chacun à sa manière, va imprimer sa marque sur la langue, dans ses usages. Une nouvelle dualité apparaît, entre le langage comme réservoir d'un code de communication socio-culturel en perpétuelle évolution, et les individus, ou les groupes, qui vont tout à la fois puiser dans les différentes réserves et les modifier en se les appropriant. Ainsi, le langage se présente comme un dialogue entre celui qui parle, et tous ceux qui ont parlé avant lui. Bakhtine évoque la présence de l'autre : « des discours "étrangers" à l'intérieur même du langage »¹²⁸³, définissant le dialogisme comme l'ensemble des manifestations de la présence d'une altérité au sein de la langue¹²⁸⁴. Il prend acte de cette ambiguïté fondamentale de la langue pour la comprendre comme dialogue socio-culturel. Tzvetan Todorov¹²⁸⁵, à la suite de Julia Kristeva¹²⁸⁶, préfère l'emploi du terme d'intertextualité à cause de la trop grande polysémie du premier. Il est vrai que Bakhtine ne fournit pas de définition précise du terme et l'utilise dans des contextes variés. Cependant, le dialogisme a le mérite de mettre en avant une caractéristique générale, celle de « faire dialoguer », alors que l'intertextualité renvoie plus précisément à l'interaction entre deux textes. Or le dialogue entre deux textes, est un cas particulier du dialogisme qui n'est pas explicitement évoqué par Bakhtine. L'autre défaut de ces analyses est qu'elles se détachent de l'objet littéraire à partir duquel le dialogisme est né.

En effet, à l'origine, le dialogisme inventé par Bakhtine est précisément lié à sa réflexion sur l'œuvre de Dostoïevski¹²⁸⁷, en tant que romancier¹²⁸⁸. Il est, pour Bakhtine, l'inventeur du roman polyphonique, pour avoir mis en lumière l'existence d'un dialogue au sein même du langage. L'idée de polyphonie, s'oppose au point de vue monologique consistant à ramener l'ensemble du discours à la voix de l'auteur. À l'inverse, le roman

¹²⁸³ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque » in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 99.

¹²⁸⁴ « L'idée d'une existence vivante et historiquement concrète des langages, est une idée qui est proche et chère à la prose. La prose de l'art littéraire présuppose une sensibilité à la concrétion et à la relativité historiques et sociales de la parole vivante, de sa participation au devenir historique et à la lutte sociale », *ibid.*, p. 151.

¹²⁸⁵ Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, *Le Principe dialogique*, suivi de, *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, 1981.

¹²⁸⁶ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit.

¹²⁸⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit.

¹²⁸⁸ Par la suite, notamment dans Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., pp. 83-233, où comme le note Todorov la conception du dialogisme est le plus complètement développée, c'est toujours en référence au roman et dans l'optique de mieux comprendre ce genre.

polyphonique fait exister plusieurs voix indépendantes et contradictoires, en jouant sur la dimension dialogique du langage : « Dostoïevski ne s'attache pas uniquement aux fonctions expressives du mot [...], ni à l'art de recréer objectalement la spécificité sociale et individuelle du discours des personnages ; il s'attache à l'interaction dialogique des discours, quelles qu'en soient les particularités linguistiques. C'est le mot équipollent à part entière qui est le principal objet de sa représentation. Chaque œuvre de Dostoïevski est un mot sur le mot, s'adressant au mot. Le mot représenté rejoint le mot représentant, sur un même niveau et à statut égal. [...] Cette rencontre a pour résultat de faire apparaître au premier plan ces fonctions et ces aspects nouveaux du mot, que nous avons tenté de définir dans le présent chapitre »¹²⁸⁹. C'est dans l'un des textes réunis dans le volume *Esthétique et théorie du roman* que Bakhtine étend sa définition¹²⁹⁰. Enfin, le dialogisme semble entretenir un lien avec l'ironie de Lukács, dans la similarité de leurs rôles sur la construction romanesque. L'autre concept majeur de l'œuvre de Bakhtine qui, lui aussi, fait écho à l'ironie, c'est le rire. Il le développe à partir de ses travaux sur l'œuvre de Rabelais¹²⁹¹.

1-2-1 – Dialogisme et généralisation de l'ironie

Les rapports entre l'ironie et le dialogisme, peuvent être pensés à partir de la posture socratique, déjà évoquée plus haut : « L'apparition de Socrate, à la fin du V^e siècle, représente pour ainsi dire cette première ironie de l'adolescence qui succède en nous aux paniques et aux emballements de la jeunesse. L'ironie socratique est une ironie interrogante ; Socrate désagrège par ses questions les cosmogonies massives des Ioniens et le monisme étouffant de Parménide »¹²⁹² explique Jankélévitch. D'autant plus que Socrate n'a pas laissé d'écrits. Il n'est connu que par ses élèves, dont le plus éminent, Platon, a retranscrit une partie de sa réflexion, non pas sous la forme d'une théorisation abstraite, mais sous la forme de dialogues. Or l'ironie de Socrate est tributaire de sa démarche formelle, consistant à dialoguer avec

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 363.

¹²⁹⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque » in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

¹²⁹¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *op. cit.*

¹²⁹² Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 10.

l'autre. C'est dans la discussion que se fait jour l'art de la maïeutique. Le dialogue socratique devient, par la suite, un genre littéraire à part entière¹²⁹³.

Mikhaïl Bakhtine fait l'hypothèse d'une relation de filiation, entre le dialogue socratique, en tant que genre littéraire, et le roman : « Nous possédons un document remarquable qui reflète la naissance à la fois du concept scientifique et du nouveau personnage romanesque dans l'art littéraire en prose. Il s'agit des Dialogues socratiques »¹²⁹⁴. La figure du sage ignorant pourrait être l'ancêtre du héros picaresque, mais c'est sur la construction dialogique que Bakhtine insiste pour fonder cet héritage : « Caractéristique en outre, est le dialogue rapporté, serti dans une narration dialogique, canonique pour ce genre, caractéristique est le voisinage [...] du langage de ce genre avec le parler populaire », il ajoute juste après « Nous voyons donc un genre multistyles, comme l'est le roman véritable »¹²⁹⁵. Enfin, il fait explicitement le lien entre le dialogue et l'ironie : « Enfin (et pour nous c'est le plus important) profondément caractéristique est la conjonction du rire, de l'ironie socratique, de tout le système des dénigrement socratiques, avec une investigation sérieuse, d'un haut niveau, libre pour la première fois, du monde, de l'homme, de la pensée humaine »¹²⁹⁶. C'est à partir de cette antique relation entre le dialogue et l'ironie que se justifie la possibilité d'un lien entre dialogisme et ironie.

Le dialogisme rejoint l'ironie en ce qu'il permet de faire exister en même temps plusieurs voix contradictoires : « Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur »¹²⁹⁷. Le polylinguisme est une modalité du dialogisme. Cette dernière citation, permet de rejoindre la conception de l'ironie de Lukács, évoquant une subjectivité, se reconnaissant et s'abolissant, dans la pratique de l'écriture romanesque et de son action sur le langage. Le dialogisme manifeste le multiple et la contradiction : « La dialogisation intérieure ne peut devenir force créatrice de forme que là où dissensions et contradictions individuelles sont fécondées par un plurilinguisme social »¹²⁹⁸. Ceci dans la mesure où « le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un idéologue

¹²⁹³ Livio Rossetti, « Le dialogue socratique *in statu nascendi* », *Philosophie antique*, n° 1, 2003.

¹²⁹⁴ Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman » (1941), in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 459.

¹²⁹⁵ *Ibid.*

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 460.

¹²⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 144.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 107.

et ses paroles un idéologème. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale »¹²⁹⁹. En tant qu'« image dialogisée du monde », le rôle du roman est de représenter ces visions dans leurs diversités et leurs contradictions. À travers la mise en évidence du dialogisme du roman, Bakhtine montre qu'il contient toujours la présence d'un autre au sein de son langage¹³⁰⁰. De cette manière tout en représentant un ensemble, il en dévoile aussi la dimension multiple et conflictuelle. Le dialogisme apparaît comme l'art de faire vivre la contradiction¹³⁰¹ : il se répercute aux différents niveaux de la construction du roman, de la simple phrase, qui par son contexte ou sa construction interne fait entendre plusieurs voix, jusqu'à l'architecture, laissant la place à plusieurs interprétations¹³⁰².

À ce titre, Bakhtine mentionne trois niveaux différents¹³⁰³. D'abord le roman est pluristylistique, ce qui veut dire qu'il accueille différents styles et que l'écriture n'a pas à être unifiée sous un principe unique. C'est aussi la possibilité pour le roman de s'inspirer d'autres écritures, comme le style épistolaire ou le théâtre par exemple. La dialogisation intervient dans la manière dont le roman articule ces différents styles¹³⁰⁴. Ensuite le roman est plurilingual, c'est-à-dire qu'il manipule plusieurs systèmes de langues, par le biais de références explicites aux langues étrangères, mais aussi en manipulant les argots, les dialectes locaux, ou encore les jargons propres à certains métiers et toutes les formes du parler

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹³⁰⁰ Todorov note l'importance de l'utilisation de deux termes, dialogisme et dialogique, permettant de comprendre ce qu'il appelle le monologique : Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, op. cit.*, pp. 99-100. Tous les romans ne sont pas dialogiques. Bakhtine donne à la fin de son texte « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman, op. cit.* l'exemple de Tolstoï. Ce dernier tente de rassembler l'ensemble de son œuvre autour de la voix du narrateur afin qu'elle soit prédominante à la fin (roman monologique qui essaye de s'articuler autour d'une unique voix). Cependant, il ne peut empêcher le dialogisme propre à la langue, c'est-à-dire sa dimension intrinsèquement duale.

¹³⁰¹ Contrairement à ce que pense Dominique Rabaté, « Bakhtine chez Backett et Bernhard (voix, idée et personnage dans la théorie dialogique) », in Catherine Depretto (dir.), *L'Héritage de Bakhtine*, Presses universitaires de Bordeaux, 1997. C'est à partir de cet endroit que la notion de dialogisme apparaît pertinente pour penser les innovations romanesques des années 1920 et 1930 (Proust, Joyce, Faulkner...) qui mettent notamment en scène la dilution du sujet. Le roman dans son approche dialogique est fondé sur cette fragmentation, dans chaque voix, une autre résonne. Ce n'est pas nécessairement la voix d'un autre personnage, c'est aussi celle d'une culture, ou d'un contexte socio-politique.

¹³⁰² « Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investie en lui, est un hybride. Mais, il nous le faut souligner une fois de plus : c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langage [...]. L'objet de l'hybridation romanesque intentionnelle, c'est une représentation littéraire du langage », *ibid.*, p. 182.

¹³⁰³ Plus spécifiquement dans deux chapitres de l'étude suivante : Mikhaïl Bakhtine, « Du Discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, pp. 122-182.

¹³⁰⁴ C'est le cas du roman épistolaire, avec par exemple, Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782), ou de l'utilisation du dialogue théâtral dans Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître* (1796).

populaire. Ces systèmes de langues portent évidemment des visions du monde qui peuvent entrer en conflit, et manifestent la dimension sociale de la langue¹³⁰⁵. C'est une manière d'entrer en discussion avec le développement d'une langue officielle, en faisant apparaître les diversités locales qui lui résistent. Enfin, Bakhtine montre que le roman est plurivocal faisant entendre plusieurs points de vue, au travers de locuteurs divers¹³⁰⁶. L'auteur, le narrateur, et les personnages sont ainsi clairement différenciés. Ce qui empêche d'extraire une signification univoque d'un roman.

1-2-2 – De l'ironie au rire

Le lien qui existe entre Bakhtine et Lukács autour de la question de l'ironie a été mis en lumière par Ken Hirschkop, spécialiste canadien de l'auteur russe : « In Lukács's *Theory of the Novel*, a work Bakhtin had translated, irony is also the dominant characteristic of a *réalisé discours*. As in Bakhtin, it expresses that which cannot be put in words without betraying itself. But for Lukács the fact that the truth can only be expressed ironically is a sign of the fallen state of the world »¹³⁰⁷. Si l'idée d'un monde qui s'effondre associée à l'ironie est à nuancer, il n'en reste pas moins, qu'il existe entre Lukács et Bakhtine une affinité autour de la question de l'ironie¹³⁰⁸. Cependant, dans le passage cité, Ken Hirschkop renvoie à un autre texte de Bakhtine, celui traitant du rire et du carnavalesque dans l'œuvre de François Rabelais¹³⁰⁹. Or ce travail sur l'écrivain français est postérieur à celui sur Dostoïevski, permettant à Jean Peytard de dire que « c'est en réfléchissant sur la libération de l'échange verbal que M. Bakhtine, situant Dostoïevski dans la tradition des genres, éclaire la création du

¹³⁰⁵ On peut citer comme exemple *Ulysse* de James Joyce qui manipule une large diversité de langues dans son roman, ou encore *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline pour le parler populaire.

¹³⁰⁶ De manière très explicite, c'est ce que fait William Faulkner dans *Le Bruit et la fureur* (1929) ou *Tandis que j'agonise* (1930) donnant à voir les mêmes événements selon les perspectives de différents personnages parlant tous à la première personne.

¹³⁰⁷ Ken Hirschkop, « Bakhtin and Cultural Theory », in Ken Hirschkop and David Shepherd, *Bakhtin and the Cultural Theory*, Manchester University press, 1989, p. 33.

¹³⁰⁸ Philippe Baudorre rapproche lui aussi les deux auteurs mais plutôt pour les opposer sur leurs conceptions du roman. Si Bakhtine le voit comme une rupture, en revanche Lukács établit une certaine continuité avec le genre de l'épopée. Nous reviendrons à cette différenciation dans un autre chapitre. Philippe Baudorre, « Les enjeux d'un dialogue Bakhtine – Lukács » in Catherine Depretto (dir.), *L'Héritage de Bakhtine*, op. cit., pp. 67-78.

¹³⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit.

romancier par le concept de "carnavalisation" »¹³¹⁰. L'œuvre de Rabelais est analysée comme une émanation des fêtes populaires de carnaval de la fin du Moyen Âge à la Renaissance, dans lequel se retrouve un « certain rire ». Voici comment Bakhtine le définit : « Le rire anéantit la peur et la vénération devant l'objet, devant le monde ; il en fait un objet de contact familier, et de ce fait prépare son exploration absolument libre. Le rire est un facteur essentiel pour créer cette prémisse de l'intrépidité indispensable à toute approche réaliste du monde »¹³¹¹. Le rire de Bakhtine est donc un élément de désacralisation, il abolit la distance entre l'être humain et son monde. Il crée des zones de contact, et une familiarisation. Bakhtine attribue à ce rire un rôle important dans la constitution de la culture européenne : « La familiarisation du monde par le rire et le parler populaire, représente une étape majeure et nécessaire sur la voie de la création des œuvres libres, aussi bien celles de la connaissance scientifique que celles de l'art et de la réalité, création de l'humanité européenne »¹³¹². Au-delà de la transgression, ce rire est aussi à l'origine d'une forme de connaissance. À cet endroit, un rapprochement peut être fait avec le dialogisme. Ce dernier laisse entendre que le langage est idéologiquement saturé, ce qui crée une distance d'autant plus grande entre le mot et la chose¹³¹³. Le rire fait de son côté apparaître la dimension idéologique du langage, il rend visible toute l'armature d'idées et de conflits d'interprétation l'entourant. C'est de cette manière qu'il peut rapprocher le monde de l'observateur. Or c'est à partir de la suspension du voile idéologique qui couvre le monde que la question des significations imaginaires sociales peut-être posée.

Mikhaïl Bakhtine prolonge sa réflexion sur le rire dans un texte consacré à Nicolas Gogol¹³¹⁴ : « On peut dire que la nature intime de l'écrivain l'entraînait à rire "comme les dieux", mais il jugerait indispensable de justifier son rire en se référant à la morale humaine, bornée, de ses contemporains »¹³¹⁵. Le rire aurait une dimension plus profonde que sa fonction de familiarisation issue de la tradition populaire. Un peu plus loin, Bakhtine ajoute qu'il permet « la révélation d'un aspect particulier du monde comme un "tout" »¹³¹⁶. Cette

¹³¹⁰ Jean Peytard, *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 66.

¹³¹¹ Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 458.

¹³¹² *Ibid.*, p. 458.

¹³¹³ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966.

¹³¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, « Rabelais et Gogol. Art du récit et comique populaire » (1940-1970), in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, pp. 475-488.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 484.

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 485.

expression de rire comme les dieux, n'est pas sans évoquer une citation de Milan Kundera dans son discours de Jérusalem qui clôt *L'Art du roman*¹³¹⁷. Il évoque un mystérieux proverbe juif stipulant que « l'homme pense, Dieu rit »¹³¹⁸. Puis il s'interroge : « Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense ? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre »¹³¹⁹. L'auteur place le rire au cœur de sa réflexion sur le roman. Il est érigé en modalité d'élucidation du monde. C'est la posture de l'auteur surplombant qui, d'une certaine manière, rejoint l'ironie romantique, en tant que subjectivité créatrice toute puissante. Ou peut-être, comme le laisse entendre Bakhtine, est-ce une posture morale du roman, observant le monde à une distance familière ?

Dans l'avant-propos d'un livre consacré à la configuration inverse, celle dans laquelle les hommes rient des dieux, Véronique Gély-Ghedira tente une description : « Du sommet de l'Olympe, ils [les dieux] se moquent de leurs travers, ils éclatent d'un rire tonitruant devant Mars et Vénus pris dans le filet de Vulcain, comme ils se rient de la folie des mortels, d'Ajax qui massacre son troupeau » et un peu plus loin « mais le rire des dieux n'est-il pas aussi un rire de sarcasme, les dieux ne raillent-ils pas la prétention de l'homme à les égaler sur le terrain du rire »¹³²⁰. Le point de vue des dieux donne accès à une posture morale spécifique dans la mesure où ils connaissent la finalité de l'action. À l'inverse, le philosophe Bernard Baas évoque la conception ambivalente du rire de Platon. Tout en le condamnant, Platon savait néanmoins l'utiliser pour ridiculiser ses adversaires. Baas conclut : « La leçon est claire : le ciel, le divin, donc le suprasensible ne saurait prêter à rire »¹³²¹. Or c'est justement de cette approche sérieuse du suprasensible dont les dieux semblent se moquer. C'est la position envisagée par Milan Kundera dans son discours. Dieu rit justement de celui qui

¹³¹⁷ Milan Kundera, « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe » (1985), in *L'Art du roman, op. cit.*, pp. 183-194.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 195.

¹³¹⁹ *Ibid.*

¹³²⁰ Véronique Gély-Ghedira, « Avant-propos : Rire des dieux : A propos d'un feuillet de Théophile Gautier », in Dominique Bertrand et Véronique Gély-Ghedira, *Rire des dieux*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 7.

¹³²¹ Bernard Baas, « *Le Rire inextinguible des dieux* », Peeters, Vrin, 2001, p. 2.

s'obstine dans le sérieux, parce qu'il ne peut savoir et que le monde dont il rêve lui est inaccessible¹³²².

1-3 – L'ironie comme présence irréductible d'une altérité inacceptable

La centralité du thème de l'ironie dans les œuvres de Georg Lukács et de Mikhaïl Bakhtine, chaque fois articulée à une forme de dévoilement du réel en fait une modalité de la poétique de la connaissance romanesque. D'autant que pour Lukács, l'ironie est le principe autour duquel se construit l'unité du roman. En effet, l'ironie a le double avantage d'unifier, tout en préservant la dimension du multiple. C'est encore le cas du dialogisme de Bakhtine qui associe une certaine cohésion avec l'irréductibilité d'un conflit intrinsèque au langage pris dans sa dimension socio-culturelle. Cette conception de l'ironie permet au roman d'offrir une représentation de la connaissance comme dialogue perpétuellement enrichi par la contradiction. Sa vérité n'est pas déterminée, elle transparaît dans l'ironie, donnant à voir un univers indécidable. L'ironie permet de garder ouverte une « fenêtre sur le chaos », comme le dit Castoriadis, en maintenant les significations imaginaires sociales et dans leur dimension indéterminable. Les analyses précédentes redéfinissent l'ironie en tant que modalité d'une poétique de la connaissance romanesque.

Ce qu'il y a de commun dans les développements de Lukács et de Bakhtine, c'est la référence à l'altérité. Le dialogisme fait entendre des voix différentes, dévoilant la pluralité sémantique du langage. Dans chaque phrase résonne la voix d'un autre dont la présence invite au dialogue. Sa conception particulière du rire donne à voir le monde derrière le voile idéologique qui le recouvre. Ainsi le roman met en lumière la différence. Que ce soit par la présentation de voix multiples ou la suspension des idéologies, il désigne un autre. Du côté de Lukács, l'ironie est d'abord une subjectivité s'abolissant elle-même. Pour ce faire, elle procède par confrontation à d'autres subjectivités. Ceci conduit l'auteur à se reconnaître comme un autre, dans la figure du narrateur. L'ironie apparaît aussi dans la représentation d'un monde sans Dieu, mais qui, en disant cette absence, continue d'en parler. C'est encore l'autre de la transcendance et du sens qui dévoile sa présence. L'ironie est cette altérité, cette étrangeté qui sans cesse vient contredire toute forme d'unilatéralité. Elle est un rappel

¹³²² Bernard Baas conclut son livre ainsi : « Il ne nous est donné que de rire de et dans la finitude, c'est-à-dire de rire dans et de cet écart qui nous maintient toujours à distance de notre être », *ibid.*, p. 111. Ainsi seul Dieu rit véritablement dans la mesure où lui sait.

permanent au multiple. Le rire surplombant est là pour rappeler à celui qui l'oublie la présence de l'autre venant contrebalancer ses rêves de certitude. Enfin, il y a une importante dimension transgressive dans cette ironie romanesque. Cette dimension rejoint l'idée de mauvaise conscience de Jankélévitch. En effet, l'ironie révèle tout ce que chaque idéologie, a d'inacceptable. Tout ce qu'elle rejette comme différence réapparaît dans l'ironie. Le kitsch peut, ici, être mobilisé, au sens où l'entend Milan Kundera, c'est-à-dire comme « négation de la merde »¹³²³. L'ironie fait apparaître, non pas le mal, qui dans un système est une articulation dialectique nécessaire, mais l'inacceptable rompant avec sa représentation idéalisée. De cette manière l'ironie du roman peut se définir comme la présence irréductible d'une altérité inacceptable. Un autre, ne pouvant jamais disparaître, et remettant chaque vision du monde en question par sa dimension inacceptable.

2 – L'Architectonique

Pour saisir l'élaboration de la notion d'architectonique par Mikhaïl Bakhtine, il faut rappeler l'enjeu de ses recherches, qui est d'abord de se démarquer des formalistes russes¹³²⁴ du début du siècle. Bakhtine reconnaît l'apport de ces derniers¹³²⁵, cependant, il juge leur approche inadéquate à la description du roman, et plus précisément du style romanesque¹³²⁶ : « Toutes les tentatives d'analyse stylistique concrète de la prose romanesque, ou bien se sont égarées dans des descriptions linguistiques du langage du romancier, ou bien se sont bornées à mettre en avant des éléments stylistiques isolés pouvant entrer (ou seulement paraissant rentrer) dans les catégories traditionnelles de la stylistique »¹³²⁷. Le roman est une forme fuyante qu'il est difficile, voire impossible de définir par une stricte codification formelle. Il est demeuré en marge de la célèbre classification de la *Poétique* d'Aristote fixant les genres

¹³²³ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 357.

¹³²⁴ Victor Erlich, *Russian Formalism, History, Doctrine*, Yale University press, 1955.

¹³²⁵ « A l'heure actuelle, en Russie, on se livre à un travail extrêmement sérieux et fructueux dans le domaine de l'art », in Mikhaïl Bakhtine, « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans les œuvres littéraires » (1924), in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 24.

¹³²⁶ Les formalistes tentaient notamment d'identifier des genres littéraires à partir de structures textuelles codifiées. On trouvera des exemples dans : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, trad. Tzvetan Todorov, préf. Roman Jakobson, Éditions du Seuil, 1966.

¹³²⁷ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 87.

depuis l'Antiquité¹³²⁸. Soit la rigueur des formalistes russes est trop stricte pour décrire le roman, soit ce dernier est trop divers pour être intégré à la théorie. Dans un texte de 1922, V. V. Vinogradov, cité par Todorov dans son anthologie des formalistes russes¹³²⁹, définit ainsi la tâche de la stylistique : « Connaître le style individuel de l'écrivain indépendamment de toute tradition, de toute autre œuvre contemporaine, et dans sa totalité en tant que système linguistique, connaître l'organisation esthétique, cette tâche doit précéder toute recherche », et ceci dans la mesure où « chaque œuvre du poète doit se présenter comme un " organisme expressif du sens final " (B. Croce), comme un système individuel et unique de corrélation stylistique »¹³³⁰.

Le roman est réfractaire autant à la systématisation, qu'à l'unité stylistique. Il contient et intègre plusieurs formes d'écritures, et même, comme vu précédemment, plusieurs langues. Or ce polymorphisme est justement ce qui fait l'originalité du roman, Bakhtine estime qu'il doit être mis au cœur de l'analyse : « Le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de " langues " »¹³³¹. Il reste à se demander comment il prévoit d'étudier un genre échappant à la codification, comment s'en saisir en tant que forme ? Mikhaïl Bakhtine propose de penser ensemble la forme et le contenu à travers la notion d'architectonique qu'il définit ainsi : « La forme est trop souvent comprise seulement en tant que " technique " ; c'est caractéristique pour le formalisme, comme pour le psychologisme en histoire de l'art. Quant à nous, nous explorons la forme au plan purement esthétique, comme forme esthétiquement signifiante. Notre problème principal est ici le suivant : comment la forme, entièrement réalisée dans un certain matériau, devient-elle néanmoins la forme d'un contenu, se relate axiologiquement à lui, ou, en d'autres termes, comment la forme compositionnelle, c'est-à-dire l'organisation du matériau, réalise-t-elle une forme architectonique, c'est-à-dire l'unification et l'organisation des valeurs cognitives et éthiques ? »¹³³². L'architectonique se présente donc à la fois comme une modalité de la

¹³²⁸ « Dans la Poétique, Aristote ne mentionne aucun ouvrage auquel nous pourrions après coup donner le nom de roman. Il n'en fournit donc pas, *a fortiori*, la théorie », in Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Armand Colin, 2005, p. 9. Alors même qu'il existe un roman de l'antiquité. Voir : Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*

¹³²⁹ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, *op. cit.*

¹³³⁰ V. V. Vinogradov « Des tâches de la stylistique » (1922), in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 109.

¹³³¹ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 88.

¹³³² Mikhaïl Bakhtine, « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans les œuvres littéraires », in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 69.

poétique romanesque, un outil à la disposition de l'auteur, mais aussi du critique pour comprendre l'œuvre. Il s'agira ici de s'interroger sur la manière dont l'architectonique, se fait à la fois principe unitaire, en ce qu'elle a pour ambition de se saisir tout à la fois d'un contenu et d'une forme, mais aussi principe dialogique, dans la mesure où elle prend en compte simultanément des éléments indissociables (sinon en théorie)¹³³³.

2-1 – Définition et thème par Bakhtine

Le terme d'architectonique désigne le degré supérieur de l'architecture, regroupant les sciences et les techniques permettant la réalisation des bâtiments. Elle est mentionnée par Aristote dans la *L'Ethique à Nicomaque*¹³³⁴. Il la définit comme la science maîtresse, organisant les autres et donc, en subordonnant les fins. C'est à cet endroit que se situe la dimension unitaire de l'architectonique qui peut se comprendre comme l'intention de l'auteur¹³³⁵, la révélation de son activité créatrice sur un contenu : « Ainsi la forme est-elle l'expression de la relation active et axiologique d'un auteur-créateur et d'un contemplateur (co-créateur de la forme) au contenu »¹³³⁶. Cependant, Bakhtine va beaucoup plus loin, puisqu'il considère que l'architectonique, c'est-à-dire le travail sur la forme, dans son rapport avec le contenu, participe de la dimension éthique et cognitive de l'œuvre. Autrement dit, l'architectonique n'est pas qu'un principe esthétique mais s'intègre entièrement à une poétique de la connaissance romanesque : « Qu'est-ce qui fait d'une activité verbale, et en général d'une activité qui en réalité ne sort pas des limites de l'œuvre matérielle, qui ne fait que l'engendrer et l'organiser, qu'est-ce qui en fait une activité qui donne sa forme au contenu cognitif et éthique, et une forme pleinement parachevée de surcroît ? »¹³³⁷. C'est d'autant plus important, que cela permet d'affirmer la singularité du roman dans le domaine de la

¹³³³ La notion d'architectonique s'insère dans une réflexion sur l'art de manière générale. Son utilisation ne se restreint pas au roman mais peut être, potentiellement, appliquée à tous les arts. C'est une incitation à se saisir ensemble de la forme et du fond. Ici nous nous concentrerons bien sûr sur ses implications pour le roman.

¹³³⁴ Aristote, *L'Ethique à Nicomaque*, Livre 1, 1 (1094a-1095a), « Le bien et l'activité humaine. La hiérarchie des biens ».

¹³³⁵ A cet endroit, la définition de l'architectonique semble assez proche que celle que Umberto Eco donne de la poétique. La différence réside cependant dans une insistance plus grande sur la dimension concrète de la composition quand la poétique s'intéresse davantage aux intentions plus générales de l'auteur.

¹³³⁶ Mikhaïl Bakhtine, « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans les œuvres littéraires », in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 71.

¹³³⁷ *Ibid.*, pp. 71-72.

connaissance. Cette articulation architectonique du contenu et de la forme implique que le roman, en tant que manière de connaître le monde, ne peut se réduire à une phrase extraite de son contenu, ou à un dialogue, ou même à une réflexion du narrateur. Le langage qui compose le roman est toujours mis en forme, inséré dans un travail d'assemblage. Or ce travail formel peut venir contredire, ou nuancer une affirmation, ou un dialogue, ou n'importe quelle phrase du livre. Les exemples sont légion, mais cette dimension est particulièrement impressionnante dans le roman de William Faulkner, *Si je t'oublie Jérusalem* de 1939¹³³⁸. La structure du roman contrapuntique dans la mesure où deux lignes narratives se répondent, à travers la récurrence des thèmes les composant¹³³⁹. L'architectonique apparaît ici primordiale dans la mesure où le commentaire de l'une des histoires, sans mentionner l'autre, ferait passer à côté de l'intention de l'œuvre. Le dialogisme peut être introduit comme fonctionnant au sein de l'architectonique. En tant que principe d'organisation, l'architectonique suppose un matériel à organiser au sein duquel se forme des sous-unités de l'ensemble qui peuvent dialoguer entre elles. Le *Si je t'oublie Jérusalem* de Faulkner est un exemple éloquent de cette dialogisation formelle¹³⁴⁰. Il reste encore à préciser ce qu'est le matériel à partir duquel l'auteur compose ses romans.

2-2 – Les visions du monde : matériel conflictuel aux mains de l'auteur

Sur la question du matériel, Mikhaïl Bakhtine part du plus bas niveau et considère qu'il s'agit, en premier lieu, du mot¹³⁴¹. Au sein du mot, il distingue cinq éléments différents, parmi lesquels : « 1) le côté sonore du mot, son aspect proprement musical ; 2) la signification matérielle du mot, avec toutes ses nuances et ses variantes ; 3) son aspect de liaison verbale, (toutes les relations et interrelations purement verbales) ; 4) l'aspect intonatoire (émotionnel

¹³³⁸ William Faulkner, *Si je t'oublie Jérusalem* (1939), trad. Maurice-Edgar Coindreau et François Pitavy, Gallimard, 2001.

¹³³⁹ Si des interrogations ont pu surgir quant aux intentions de Faulkner pour savoir s'il s'agissait d'un roman ou d'un recueil de nouvelles, dans sa préface à la nouvelle édition de 2001 : Williman Faulkner, *Si je t'oublie Jérusalem* (1939), trad. Maurice-Edgard Coindreau, Gallimard, 2001. François Pitavy montre que Faulkner avait la volonté de n'écrire qu'un seul roman, notamment à l'appui d'entretien.

¹³⁴⁰ Il y en a d'autres, c'est par exemple le cas, déjà évoqué dans la partie précédente de *La Montagne magique*. La structure complexe de ce roman est une ligne narrative à part entière qui interagit constamment avec l'histoire qui est racontée.

¹³⁴¹ Sur la question du sens du mot chez Bakhtine, je renvoie à la préface de Julia Kristeva à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit.

et volitif, au plan psychologique) du mot, son orientation axiologique, exprimant la variété des relations axiologiques du locuteur ; 5) le sentiment de l'activité verbale, de l'engendrement actif d'un son signifiant »¹³⁴². Cette énumération précise et minutieuse va dans le sens d'une analyse rigoureuse des textes. La finesse complexifie énormément le travail critique, dans le sillage des formalistes. Il faut d'ailleurs préciser que cet extrait, est d'abord une réponse à la manière dont les formalistes abordent les textes. Cependant, au-delà du mot, c'est le langage, en tant que vecteur d'idéologie qui est le matériel premier de la composition romanesque. Bakhtine l'explique par la suite : « La vie sociale vivace et le devenir historique créent, à l'intérieur d'une langue nationale abstraitement unique, une multitude de mondes concrets, de perspectives littéraires, idéologiques et sociales fermées à l'intérieur de ces diverses perspectives, d'identiques éléments abstraits du langage se chargent de différents contenus sémantiques et axiologiques et résonnent différemment »¹³⁴³. Or, à partir de cette conception d'un langage socio-culturellement chargé et participant au conflit des significations imaginaires sociales, il devient possible de faire la liaison avec les travaux de Hermann Broch pour préciser cette notion d'architectonique.

Dans le chapitre précédent, ont déjà été évoqués les vocables de réalité de Hermann Broch. Ce sont des situations, ou plus largement, des éléments du réel¹³⁴⁴, que le romancier va transcrire dans le domaine de la langue pour constituer le matériel de base de la composition romanesque. C'est à la suite de cette première proposition que Hermann Broch introduit le terme de syntaxe, pour penser l'organisation des vocables de réalité qui vont donner forme au roman¹³⁴⁵. Plutôt que de partir du mot, en tant que matériel primaire de la composition romanesque, l'utilisation du vocable de réalité et de la syntaxe, présentent l'avantage de

¹³⁴² Mikhaïl Bakhtine, « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans les œuvres littéraires », in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 74.

¹³⁴³ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 110. La terminologie de « nationale » vient notamment du fait que Bakhtine pense le développement historique du roman en lien avec la tentative des pouvoirs politiques d'unifier, et de centraliser une langue commune à la fin du Moyen Age et à la Renaissance. Sur ce sujet voir : Marie-José de Saint-Robert, *La Politique de la langue française*, Presses universitaires de France, 2000.

¹³⁴⁴ Pas seulement des situations concrètes issues du réel qui sont transcrites dans le roman, parce que cette vue réduite empêcherait de se saisir des différentes formes de penser ou d'écrit, en tant que vocable de réalité. L'essai, ou même la philosophie, peuvent être considérés comme des vocables de réalités. Voir le chapitre précédent.

¹³⁴⁵ « L'essence de la syntaxe et son immense fonction symbolisatrice consistent précisément à faire pressentir dans la tension entre les mots et les faits isolés qu'elle met en liaison syntactique tout ce qui reste inexprimé, donc en dernière analyse le sur-individuel. Mais il suit de là que c'est la syntaxe aussi qui prescrit le vocable dont elle a besoin pour l'ajuster à son système symbolique », in Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 236. Pour plus de précisions se reporter au chapitre précédent.

simplifier l'analyse, tout en rendant plus visible l'articulation du contenu à la forme. Le vocable de réalité ouvre aussi la possibilité d'une analyse thématique, autour des variations au sein de l'architectonique. Au sein de chaque récit, des thèmes recoupant certains vocables de réalités peuvent être repérés. Pour reprendre l'exemple du roman de Faulkner, d'un côté, il y a un homme libre mais néanmoins prisonnier de sa carrière et de sa situation sociale dont une femme va l'extraire. De l'autre côté, il y a un forçat que la montée des eaux du fleuve Mississippi va libérer. Le forçat cherche ironiquement à tout prix à revenir à sa situation d'enfermement, alors que l'homme amoureux, en s'émancipant, finit par se retrouver en prison. Dans ce résumé, on reconnaît le thème de la liberté, articulé à son opposé, la prison. Les vocables de réalités sont ici les situations concrètes des personnages, un prisonnier qu'une contingence fait s'échapper, et un médecin qui tombe amoureux.

Il faut revenir à l'aspect d'une dialogisation au niveau architectonique pour se débarrasser de la subjectivité de l'auteur. En effet, l'architectonique telle que précédemment définie, fait de l'auteur l'organisateur, en dernière instance de la forme. Mais par le biais de la thématisation, les éléments qui composent l'architectonique, vont se répondre entre eux. De plus, l'articulation entre forme et contenu, implique que les propos tenus par les personnages, ou même la narration de l'auteur, vont entrer en résonance avec la forme. De là surgit l'ironie dans laquelle la forme va éventuellement venir nuancer, ou contredire une partie du contenu. Cette dimension est éloquente dans les compositions romanesques les plus abouties. Dans *La Montagne magique* (1929) de Thomas Mann, nous avons précédemment montré comment l'auteur modifie son écriture, et jusqu'à la taille des chapitres pour transmettre au lecteur le sentiment du temps qui passe¹³⁴⁶. L'architectonique n'est donc pas une objectivité, mais plutôt une subjectivité supplémentaire qui se surajoute, permettant de situer la connaissance romanesque, non pas du côté de l'objectivité, mais de l'accumulation des subjectivités. Ceci rejoint la conception de Hermann Broch selon laquelle le roman est le miroir de toutes les visions du monde. Ainsi l'architectonique semble laisser ouverte la possibilité d'une typologie du roman qui ne se ferait pas en supposant l'existence de genres (ou sous-genres) différents, mais plutôt en se référant à la manière dont le roman représente la réalité en fonction des époques.

¹³⁴⁶ Nous avons précédemment cité les conférences dans lesquelles Thomas Mann explique les principes de sa composition qu'il compare à celui de la symphonie en musique : Thomas Mann, *Souffrance et grandeur des maîtres*, *op. cit.* La comparaison avec la musique est également utilisée par Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.* Il théorise aussi l'idée de variation et de thème, et de contrepoint, des notions qu'il transpose chaque fois de la musique vers la composition romanesque.

2-3 – La représentation de l'espace et du temps dans le roman : brève typologie

La typologie des représentations de l'espace et du temps dans le roman peut être dressée à partir de la notion de chronotope de Mikhaïl Bakhtine. Bien qu'elle se distingue assez clairement de l'architectonique, elle lui est tout de même liée. Le chronotope est sommairement défini par Bakhtine de la manière suivante : « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par " espace-temps " : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »¹³⁴⁷. L'auteur assume son rapport avec le développement des sciences physiques et biologiques. D'une part, il cite Einstein et sa conception de l'espace-temps comme une seule et même structure, d'autre part, le terme de « chronotope » est directement issu d'un exposé donné par le biologiste A. A. Oukhtomski auquel Bakhtine a assisté¹³⁴⁸.

À première vue, cette conception de l'espace-temps littéraire n'a pas de rapport direct avec l'architectonique. Mais Bakhtine précise : « Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu »¹³⁴⁹. C'est une reprise de l'association entre forme et contenu, centrale dans la définition de l'architectonique. Le chronotope peut être considéré comme une modalité de l'architectonique appliquée à la catégorie de l'espace-temps. Enfin, Bakhtine inscrit sa notion de chronotope dans l'héritage kantien¹³⁵⁰. Il rappelle que pour le philosophe allemand l'espace et le temps sont des catégories indispensables à toute connaissance, et notamment à la perception du monde. Pourtant Bakhtine ne tient pas l'espace-temps pour transcendantal mais pour une « forme de la réalité la plus vraie »¹³⁵¹. C'est ce qui permet à Hans Färnlöf de penser que « l'étude du chronotope débouche naturellement sur une réflexion sur la *perception du monde* à travers les relations spatio-temporelles, prises au sens large, du roman, c'est-à-dire sur la façon dont la perception du

¹³⁴⁷ Mikhaïl Bakhtine, « Forme du temps et du chronotope dans le roman (essais de poétique historique) » (1937-1938), in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237.

¹³⁴⁸ Bakhtine le mentionne en note de bas de page. *Ibid.*

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 237.

¹³⁵⁰ « Dans son Esthétique Transcendantale [...] Kant définit l'espace et le temps comme des formes indispensables à toute connaissance, en commençant par les perceptions et représentations élémentaires. Nous admettons le jugement kantien quant à la signification de ces formes pour le processus de la connaissance, mais, au contraire de Kant, nous les tenons non pas pour " transcendant ", mais pour formes de la réalité la plus vraie », *ibid.*, p. 238.

¹³⁵¹ *Ibid.*

monde émane du récit global »¹³⁵². Le chronotope attire donc l'attention sur des manières de concevoir le monde à des époques différentes. À cet endroit un lien peut être fait avec une autre étude classique de la théorie littéraire.

Le livre d'Erich Auerbach, *Mimésis*, sous-titré *La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*¹³⁵³, a une ambition théorique plus modeste que les développements de Bakhtine, cependant il suit un chemin semblable dans l'étude des textes. Auerbach explicite sa démarche dans sa postface : « L'objet de cet ouvrage, l'interprétation du réel à travers la représentation (ou " imitation ") littéraire, m'occupe déjà depuis très longtemps »¹³⁵⁴. Il dresse ainsi une histoire de la réalité, à partir de ses représentations littéraires. Elle débute par une comparaison entre *L'Odyssee* et la *Bible*, organisant chacun un rapport au réel différent, et se termine avec *La Promenade au phare* (1927) de Virginia Woolf. L'universitaire Ramona Marlita va dans le sens du rapprochement entre les deux auteurs lorsqu'elle affirme que « le chronotope est un système de règle qui construit l'impression de réel »¹³⁵⁵. Mais elle va aussi beaucoup plus loin dans la théorisation. Elle évoque ainsi une triple structure du chronotope renvoyant à différents niveaux du récit. Il y a d'abord ce qu'elle appelle une matrice spatio-temporelle, correspondant au cadre général dans lequel se développe l'histoire. Elle définit ensuite le chronotope comme système autopoïétique, c'est-à-dire qu'il « engendre son propre modèle de la réalité fictionnelle »¹³⁵⁶ interne au récit. Enfin, elle évoque un chronotope synthèse, se composant du chronotope récit (extérieur), et du chronotope personnage (intérieur), impliquant une dialectique entre la représentation de l'espace-temps créé par l'auteur, et la perception des personnages qui s'y déploient.

Cependant, comme le rappellent Nele Bemong et Pieter Borghart dans la première partie d'un ouvrage consacré à la notion de chronotope dans l'œuvre de Bakhtine : « The most fundamental criticisms with regards to the chronotope essay : a definitive définition of the

¹³⁵² Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde, A propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, n° 152, 2004, p. 440.

¹³⁵³ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. Cornélius Heim, Gallimard, 1969.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 549.

¹³⁵⁵ Ramona Marlita, *Le Chronotope romanesque et ses avatars. Études comparatives*, Jate Press, 2017, p. 26.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

concept is never offered »¹³⁵⁷. En effet, leur état des lieux sur la question du chronotope, montre à la fois l'importante dimension heuristique de la notion qui continue d'inspirer les chercheurs, mais en même temps, l'éparpillement des réflexions, permis par une définition trop lâche¹³⁵⁸. Cependant, à la fin de leur texte, dans les perspectives les plus récentes ouvertes par la notion de chronotope, les auteurs mentionnent ses accointances avec la théorie des mondes possibles¹³⁵⁹. Bemong et Boghart notent deux points de rapprochement de ces deux théories, en dépit de développement dans des contextes très différents. Le premier, c'est leur critique commune du formalisme, et plus largement du structuralisme, sur deux niveaux. Celui de la recherche d'universaux littéraires et celui de l'étude des textes isolés de leur contexte de production. Le deuxième, est celui, qui d'après Bemong et Borghart, a le plus d'intérêt, c'est le rapport entretenu aux mondes fictionnels : « On a conceptual level both Bakhtin and his postmodern colleagues set out to study fictionnal worlds and their constituents as a means of arriving at a general theory of narrative meaning »¹³⁶⁰. Issue de la philosophie analytique anglo-saxonne, cette modélisation a été reprise dans les études littéraires¹³⁶¹. Or l'idée de monde possible, au-delà de son affinité avec celle de chronotope permet d'attirer l'attention sur l'idée de fiction, en tant que monde possible, possédant indéniablement un lien de ressemblance avec le nôtre sur différents aspects mais s'en différenciant néanmoins. Le chronotope fixe également un lien avec la réalité dans la mesure où il est l'indicateur d'un certain rapport au monde, mais il s'en éloigne également en ce qu'il n'en est qu'une représentation.

¹³⁵⁷ Nele Bemong et Pieter Borghart, « Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives », in Nele Bemong (*et al.*), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives*, Academia Press, 2010, p. 5. Ce texte fait également un état des lieux très intéressant de la notion de chronotope en reprenant les lectures et interprétations les plus récentes.

¹³⁵⁸ C'est aussi le reproche souvent fait au concept de dialogisme, voir : Julia Kristeva, *Le Texte du roman : Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, 1970.

¹³⁵⁹ « To finish our state of the art, we would like to draw attention to remarkable but rarely noted similarities between Bakhtin's theory of the literary chronotope and the recently developed approach known as Possible World-semantics », in Nele Bemong (*et al.*), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶⁰ *Ibid.*

¹³⁶¹ Notamment par Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.* Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University press, 1991 et Lubomir Dolezel, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, John Hopkins University press, 1998.

3 – La Fiction

Le terme de fiction, dans sa définition anglaise, renvoie à l'ensemble des récits imaginaires. Dans ce cadre, il est d'une part indéniable que le roman soit une fiction, d'autre part, que ce qualificatif forme un élément d'unité, structurant la construction de l'œuvre. Néanmoins, au-delà de cette évidence, la fiction n'est pas sans ambiguïté. Par exemple, le plaidoyer en faveur de la fiction que constitue le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, a de quoi étonner le lecteur. En effet, ce dernier, lorsqu'il se confronte à *La Recherche*, pénètre dans une œuvre écrite à la première personne, dont le narrateur s'appelle Marcel, et dont la vie recoupe en grande partie celle de l'auteur. Il y a de quoi y voir des mémoires déguisés. Et pourtant, Marcel Proust défend le statut de l'auteur, et l'importance de la fiction dans son œuvre. Faut-il y voir une défense de son droit d'auteur face aux attaques de ceux qui se reconnaîtraient dans ses romans, ou est-ce le soutien d'une fonction particulière de la fiction dans le roman ? La trame de *La Recherche* plaide pour la seconde option. Comme déjà évoqué dans la partie précédente, c'est dans la recherche littéraire du passé, ce dernier étant reconstruit au prisme, à la fois de la mémoire et du langage, que le narrateur peut se réapproprier un temps, par ailleurs perdu à jamais. L'élément fictionnel est donc partie intégrante du processus de la recherche. Or ce déplacement affecte aussi la définition du terme de fiction, semblant ne pas se réduire à la qualification d'un récit imaginaire.

Dans un texte inédit en français, l'écrivain argentin Juan José Saer, offre une vision originale du concept de fiction¹³⁶², éclairant sa relation avec le roman en tant que modalité d'une poétique de la connaissance. Dans son argumentation, la fiction n'est plus une catégorie servant à définir un type de discours, mais plutôt une modalité exprimant la tension entre mensonge (ou « fausseté ») et vérité¹³⁶³, structurant la réalité. C'est illustré dans son roman *Glose* (1988). Deux personnages déambulent dans les rues d'une ville imaginaire, en essayant de reconstituer une soirée d'anniversaire, à laquelle aucun des deux n'a participé. Ils font au mieux pour recouper les quelques informations à leur disposition et s'aident des rencontres qu'ils font sur leur parcours, mais plus le roman avance, et plus les événements de la soirée

¹³⁶² Juan José Saer, *El Concepto de ficción*, *op. cit.*

¹³⁶³ « Por eso, no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura », *ibid.*, p. 15. À noter que le terme de « falsedad » utilisé par Saer, n'a peut-être pas la connotation morale du mot mensonge lui correspondant en français, dans la phrase citée, mais renvoie davantage à l'idée de fausseté.

apparaissent flous. Juan José Saer montre ainsi la manière dont la fiction intervient dans la quotidienneté de la vie, et s'insère dans la réalité empirique. Elle semble mettre en lumière une certaine ambiguïté du partage du réel¹³⁶⁴, ce dernier étant soumis, d'une part, au récit qu'il est possible d'en faire, d'autre part, aux limites de la mémoire. Ainsi la fiction, n'est pas seulement un principe de cohésion formelle du roman, elle est aussi une modalité de mise en tension de la définition du réel, et à sa suite, des significations imaginaires sociales sur lesquelles il s'appuie. Saer conclut son texte en définissant la fiction comme une anthropologie spéculative¹³⁶⁵, rejoignant l'idée, précédemment évoquée, de possibilité existentielle¹³⁶⁶, faisant du roman un laboratoire des potentialités humaines¹³⁶⁷.

La position de Juan José Saer, quant au concept de fiction, se distingue à la fois du radicalisme de Jean Baudrillard¹³⁶⁸, laissant entendre que tout est fiction par le biais de sa notion de simulacre, et des démarches analytiques, dans le sillage de la théorie des mondes possibles¹³⁶⁹, qui ont tendance à réduire la fiction à un jeu sémantique en dehors de toute réalité sociale¹³⁷⁰. Pour Saer la fiction est d'abord une expérience sociale commune¹³⁷¹, ensuite, au sein du récit, la manifestation d'une ambiguïté entre des composantes empiriques et imaginaires, garantes de l'indéterminabilité des significations imaginaires sociales traitées

¹³⁶⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit. Pour Rancière, le partage du sensible définit à la fois l'existence d'un commun, et sa dimension conflictuelle. Il définit ainsi l'esthétique comme « le système des formes a priori déterminant ce qui se donne à ressentir », *ibid.*, p. 13. Quant à la fiction : « La question de la fiction est d'abord une question de distribution des lieux », *ibid.*, p. 14. Quant à son rapport à la signification : « La " fictionnalité " propre à l'âge esthétique se déploie alors entre deux pôles : entre la puissance de signification inhérente à toute chose muette et la démultiplication des modes de parole et des niveaux de significations », *ibid.*, p. 58.

¹³⁶⁵ « A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa* », Juan José Saer, *El Concepto de ficción*, op. cit., p. 16.

¹³⁶⁶ Voir le chapitre précédent.

¹³⁶⁷ Cette conception du roman comme laboratoire des potentialités humaines, rejoint le sens du possible de Ulrich dans *L'Homme sans qualités*.

¹³⁶⁸ Jean Baudrillard, *Simulacre et Simulation*, Galilée, 1981. Sa démarche radicale qui conduit à la position selon laquelle tout est fiction (dans son langage simulacre ou virtuel) est qualifiée de panfictionnalisme par Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Éditions EHESS, 2011. Il reprend une expression utilisée par Marie-Laure Ryan, « doctrine of panfictionality ».

¹³⁶⁹ Sur ce point, je renvoie à la théorie des mondes possibles adaptée à la littérature, Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit. Et pour une synthèse incluant des travaux des plus importants contributeurs (Marie-Laure Ryan et Lubomir Dolezel), Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie des mondes possibles*, CNRS Éditions, 2010.

¹³⁷⁰ « C'est cette conviction qui m'incite à opter [...] pour une définition de la fiction qui s'applique uniquement au récit non référentiel », Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction* (1999), trad. Claude Hary-Schaeffer, Éditions du Seuil, 2001, p. 24.

¹³⁷¹ Cette idée rejoint le développement de Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Leskov », in *Œuvres III*, op. cit. Toute cette dimension de l'appropriation et du maintien en suspens dans l'indétermination finale, est notamment ce qui distingue la narration de l'information.

par le roman. C'est d'abord à travers le rapport à la mimésis qu'il est possible de se saisir de cette fonction de la fiction. La théorie des mondes possibles, offrent ensuite un cadre intéressant en insistant sur la dimension cognitive du roman. Enfin, la fiction donne aussi à voir la dimension ludique du roman, rompant avec d'autres formes de connaissance.

3-1 – Fiction et mimésis : le réagencement des signes et des images

Une manière d'envisager la fiction dans sa dimension sociale, est celle proposée par Jean-Marie Schaeffer dans son texte *Pourquoi la fiction ?* de 1999¹³⁷². Il note : « Ce cadre, je le rappelle, repose sur la conviction que la fiction artistique est une forme institutionnellement marquée et culturellement " évoluée " d'un ensemble de pratiques dont les exemplifications les plus fondamentales font partie intégrante de la vie de tous les jours »¹³⁷³. La fiction trouve un point d'appui dans le réel, dans la mesure où elle traduit des expériences issues du quotidien. Ce rapport est institué par l'imitation. Il construit son argumentation sur une actualisation de la *mimésis* grecque. D'une part, cette conception permet de mieux saisir la fiction comme élément de cohérence de l'œuvre, le roman tente effectivement de reproduire des situations et de donner l'illusion de la réalité. D'autre part, elle présente encore un intérêt dans la compréhension de la dimension cognitive de la fiction. En procédant par mimétisme, l'auteur va permettre au lecteur de se projeter dans des situations particulières et ainsi de se purger¹³⁷⁴ de ses émotions, voire de se les approprier. Mais ce type d'analyse ne dit rien de la propension de la fiction à réagencer les significations imaginaires sociales, et conduit assez rapidement à des interrogations sur le degré de conformité avec la réalité. Ainsi, Olivier Caïra¹³⁷⁵ évoque l'insuffisance de la théorie de Schaeffer, ne décrivant pas l'ensemble des phénomènes relevant de la fiction¹³⁷⁶, et propose la définition suivante : « Une instruction pragmatique levant les contraintes de recoupement et d'isomorphisme sur le cadre d'une communication donnée »¹³⁷⁷. Ici, ce n'est plus l'imitation qui fonde la définition, mais la

¹³⁷² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 63.

¹³⁷⁴ Je renvoie ici à la catharsis évoquée par Aristote dans sa *Poétique*.

¹³⁷⁵ Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Edition EHESS, 2011.

¹³⁷⁶ La *mimésis* semble exclure le jeu de la théorie de la fiction. Or le jeu semble, dans la plupart des cas, encore relever d'une imitation de la nature.

¹³⁷⁷ Olivier Caïra, *Définir la fiction*, *op. cit.*, p. 79.

communication. Cette dernière modalité semble plus à même de mettre au jour l'aptitude de la fiction à mettre le réel en tension, notamment à partir de l'article de Benjamin sur le narrateur¹³⁷⁸. Dans ce texte, il distingue la communication des journaux, de celle des contes, et place entre les deux l'expérience que ces derniers sont en mesure de transmettre. Mais Olivier Caïra va tourner sa réflexion du côté analytique, en se focalisant sur l'antinomie entre la fiction et le réel, le conduisant à construire, sur le modèle du positivisme logique¹³⁷⁹, un critère de vérification, délimitant deux domaines distincts. Il évoque ainsi le recoupement comme la « confrontation de versions en vue d'y trouver des points de concordance »¹³⁸⁰. Il propose la définition suivante : « Une première définition du recoupement vient de l'heuristique policière : l'enquête recoupe des indices matériels ou des témoignages lorsqu'il identifie un ou plusieurs points communs dans des sources apparemment disjointes »¹³⁸¹. Or Saer prend justement le parti de parodier cette démarche, pour en révéler les faiblesses, dans un roman intitulé *L'Enquête* (1994). Des crimes ont lieu, sans qu'aucun recoupement ne soit possible. Il prolonge cette réflexion dans le texte théorique déjà évoqué, expliquant que la fiction a justement pour but de mettre en évidence les situations singulières dans lesquelles la vérifiabilité n'est pas possible¹³⁸².

Dans *Le Partage du sensible*¹³⁸³, le philosophe Jacques Rancière pense lui aussi la fiction, à partir de la *Poétique* d'Aristote et sa conception de la *mimésis*¹³⁸⁴. Cependant, il

¹³⁷⁸ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Leskov », in *Œuvres III, op. cit.* C'est l'explication dont est chargée l'information qui la prive de la possibilité de se l'approprier : « Dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication », *ibid.*, p. 123.

¹³⁷⁹ Cette modélisation n'est pas sans rappeler l'établissement d'un critère de vérification par les positivistes du Cercle de Vienne pour distinguer les énoncés empiriques, de ceux qui ne le sont pas. Il semble que ce soit la même réflexion que reprend Olivier Caïra dans un contexte un peu différent. Voir : Antonia Soulez (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits, op. cit.* et Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus, op. cit.*

¹³⁸⁰ Olivier Caïra, *Définir la fiction, op. cit.*, p. 52.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁸² « no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la "verdad", sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento », Juan José Saer, *El Concepto de ficción, op. cit.*, p. 11.

¹³⁸³ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, op. cit.*

¹³⁸⁴ « La séparation entre l'idée de fiction et celle de mensonge définit la spécificité du régime représentatif des arts. C'est lui qui autonomise les formes des arts par rapport à l'économie des occupations communes et la contre-économie des simulacres, propre au régime éthique des images. C'est tout l'enjeu de la *Poétique* d'Aristote. Celle-ci soustrait les formes de la *mimésis* poétique au soupçon platonicien sur la consistance et la destination des images [...] Feindre, ce n'est pas proposer des leurres, c'est élaborer des structures intelligibles », *ibid.*, p. 55.

montre que dès ce moment, fiction et réalité ne s'opposent pas. La séparation est ailleurs, entre deux régimes d'élucidation des faits différents, celui de la poésie et celui de l'histoire. Le premier relève de la fiction, considéré comme agencement, et l'autre de l'empirique : « La poésie n'a pas de compte à rendre sur la " vérité " de ce qu'elle dit, parce que, en son principe, elle est faite non pas d'images ou d'énoncés, mais de fictions, c'est-à-dire d'agencements entre des actes »¹³⁸⁵. C'est finalement la dimension de l'intelligibilité qui distingue la fiction, dans sa capacité à donner sens à l'évènement. Par la suite, Jacques Rancière observe une transformation modifiant cette séparation, inaugurant un nouveau régime esthétique. La fiction a une place de plus en plus importante, dans la mesure où elle permet de construire des « réagencements *matériel* des signes et des images »¹³⁸⁶. Il constate que « la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouille la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexions ont été repris par les historiens et les analystes de la réalité sociale »¹³⁸⁷. Autrement dit, la séparation originelle, fondée par Aristote, entre histoire et poésie est aujourd'hui brouillée, dans la mesure où les signes de l'intelligibilité, et donc du sens, sont scrutés dans la réalité empirique, au sein de construction esthétique hybride. Ainsi, les développements de Rancière permettent à la fois de montrer la manière dont s'articule la fiction à la réalité, mais aussi aux significations imaginaires sociales. La fiction est justement définie comme une construction tentant de se saisir du sens, dans la succession empirique des évènements. Ici, le rapport entre fiction et réalité ne correspond pas à un degré de vérifiabilité, mais à un agencement visant à mettre en évidence des significations, chaque nouvelle fiction proposant leur renouvellement. La fiction peut aussi se penser en termes d'anthropologie spéculative, éclairant encore sa dimension cognitive.

¹³⁸⁵ *Ibid.*

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 62. Rancière va jusqu'à écrire que « Le réel doit être fiction pour être pensé », *ibid.*, p. 61.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 61. Et il complète : « Ecrire l'histoire et écrire des histoires relève d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses », *ibid.*

3-2 – Une anthropologie spéculative

À la fin de son texte *El Concepto de ficción*, Saer évoque la fiction comme anthropologie spéculative¹³⁸⁸. Or cette idée semble assez proche des développements de la théorie littéraire des mondes possibles et de la manière dont elle se rattache à la connaissance. Cette conception trouve son origine dans la philosophie analytique¹³⁸⁹. Les mondes possibles, se veulent à l'origine une tentative pour prendre en considération les énoncés dit « non référentiels », c'est-à-dire empiriquement infondés. Auparavant envisagés comme faux dans la philosophie analytique telle que développée par Bertrand Russell¹³⁹⁰ et Ludwig Wittgenstein¹³⁹¹, c'est Saul Kripke qui le premier¹³⁹², va proposer une modélisation des énoncés non référentiels, que Thomas Pavel résume ainsi : « Dans une interprétation influencée par la notion leibnizienne de monde possible, l'ensemble K peut être identifié à l'ensemble des mondes possibles, l'élément privilégié G au monde réel, et la relation R aux rapports entre les divers mondes possibles appartenant à K et leurs alternatives possibles à l'intérieur de K »¹³⁹³. C'est à partir de cette équation qu'a été fondée l'idée de « monde textualisé » permettant ensuite d'établir toute sorte de relation entre le texte et le monde réel, tout en les différenciant nettement¹³⁹⁴. Or l'idée de monde possible, présente un intérêt, dans la mesure où la fiction peut ainsi être définie comme possibilité existentielle, faisant du roman, un laboratoire de l'expérience humaine potentielle. Mais la dimension analytique de la théorie des mondes possibles, est focalisée sur l'aspect du contrôle du lien effectif entre l'œuvre de fiction et la réalité, présentant assez peu d'intérêt pour notre propos. Thomas Pavel

¹³⁸⁸ « A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa* », Juan José Saer, *El Concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁸⁹ Nous définissons ainsi la philosophie développée par Bertrand Russell et initiée par le vérificationisme de Rudolf Carnap, fondant la philosophie dans l'analyse linguistique de la conformité des énoncés à critères scientifiques. Voir : Michael Dummett, *Les Origines de la philosophie analytique*, trad. Marie-Anne Lescourret, Gallimard, 1991.

¹³⁹⁰ Bertrand Russell, *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy*, Open court. Publishing Co., 1914.

¹³⁹¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*

¹³⁹² Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, évoque les théories meinongiennes (en référence au philosophe allemand Alexius Meinong) comme précurseur. Voir aussi Marion Renaud, *Philosophie de la fiction, Vers une approche pragmatiste du roman*, Presses universitaires de Rennes, 2014.

¹³⁹³ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 76.

¹³⁹⁴ Pour un état des lieux des travaux sur la théorie des mondes possibles littéraires je renvoie à Françoise Lavocat, « Les genres de la fiction, Etat des lieux et propositions », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, *op. cit.*, pp. 16-52.

est d'ailleurs amené à formuler une critique dans ce sens. Une identification stricte de chaque phrase à un monde est impossible : « Si les textes ne sont pas uniformément reliés à des livres sur des mondes, si l'hétéronomie et la dislocation brouillent constamment les pistes, rien ne garantira qu'on puisse rapporter toutes les phrases d'un texte au même monde, ou au même univers »¹³⁹⁵. Ce qui ne retire cependant pas l'intérêt heuristique des mondes possibles, considéré comme possibilité existentielle, développée dans le chapitre précédent¹³⁹⁶.

En effet, par le biais de ce qu'il appelle les structures saillantes, Thomas Pavel ouvre une perspective ontologique de la fiction : « J'appellerai saillantes les structures duelles dans lesquelles l'univers secondaire est existentiellement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers »¹³⁹⁷. Cette conception permet de préciser, et de mieux comprendre l'idée du roman comme possibilité existentielle ou propriété de la vie inaperçue. Le roman est en mesure d'apporter un élément nouveau, de découvrir ce qui était resté jusque-là caché mais se trouve déjà dans notre monde à l'état de possibilité. Dans ce cadre, la fiction contient des possibilités non-advenues, ou non encore advenues, confirmant l'intuition de Hermann Broch, selon laquelle dans le roman, se fait entendre « le bruissement de l'avenir ». De plus, cette idée permet de modéliser les réagencements des significations permis par la fiction. Un monde possible est une autre configuration des significations imaginaires sociales, réactualisant ainsi une situation, en la plaçant sous un nouvel éclairage.

Un exemple pourrait être ce que Lubomir Dolezel définit comme la pensée contrefactuelle. Cette dernière « permet d'enrichir démonstrations et inférences par la capacité qu'a l'imagination de construire des alternatives non réalisées à ce qui s'est réellement produit »¹³⁹⁸. C'est une spéculation à partir d'une modification d'un événement précis pour en imaginer les conséquences qui a notamment inspiré les historiens¹³⁹⁹, donnant un nouvel éclairage sur une situation donnée : « La " simulation mentale " de l'historien est une

¹³⁹⁵ Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 119.

¹³⁹⁶ Je renvoie à la troisième sous-partie de la troisième partie du chapitre 1, « Les possibilités existentielles ». Les deux expressions utilisées sont de Dilthey et de Kundera.

¹³⁹⁷ Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 98. Les structures duelles renvoient, à l'existence d'un monde primaire (réfèrent) et un monde secondaire (créé) : « le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est formé », *ibid.*, p. 97.

¹³⁹⁸ Lubomir Dolezel, « Récits contrefacteurs du passé », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles, op. cit.*, p. 83.

¹³⁹⁹ Dolezel renvoie aux travaux de Niall Ferguson concernant l'histoire, mais il cite également des travaux qui ont développé cette théorie dans le domaine de la logique (Lewis), ou encore de la philosophie (Rescher).

expérience intellectuelle qui l'aide à évaluer l'importance de tel ou tel événement historique »¹⁴⁰⁰. Il s'appuie ensuite sur une citation de Fernand Braudel expliquant que la pensée contrefactuelle, en tant qu'expérience, peut permettre de réévaluer certains événements, ou le rôle de certaines personnalités. Le roman obéit à une dynamique cognitive semblable, en utilisant la pensée contrefactuelle, non pas toujours pour se confronter à l'histoire¹⁴⁰¹, mais plus généralement à des situations de la vie, ou des « possibilités existentielles », qui ont des répercussions morales, ou psychologiques, voire structurelles, pour en imaginer les conséquences. Le roman est un laboratoire d'expériences humaines permettant à chacun de se confronter à des situations éventuelles, mais aussi d'en découvrir de nouvelles. C'est d'ailleurs le fameux sens du possible de Ulrich dans *L'Homme sans qualités*. Il incarne peut-être la poétique de la connaissance romanesque en définissant un mode d'approche particulier du monde privilégiant l'imagination¹⁴⁰². Enfin, la fiction donne encore à voir les rapports entretenus par le roman, avec la dimension ludique de la connaissance.

3-3 – La fiction comme jeu

Dans un article publié sur le site de la revue *VoxPoetica*, Jean-Marie Schaeffer tente d'étoffer sa définition de la fiction en distinguant deux types de phénomènes¹⁴⁰³. Il y a d'un côté la fiction instrumentale caractérisant les constructions abstraites des mathématiques par exemple, et de l'autre la fiction ludique, rassemblant les romans, les films ou encore les pièces de théâtre. Trois critères permettent de caractériser cette dernière. D'abord celui de la « feintise ludique », il consiste à « faire pour de faux », sur le modèle des jeux d'enfants. Il y a ensuite l'« immersion mimétique » : regroupant l'ensemble des indices permettant de faire

¹⁴⁰⁰ Lubomir Dolezel, « Récits contrefacteurs du passé », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 87.

¹⁴⁰¹ Certains romans utilisent la pensée contractuelle en histoire, c'est par exemple le cas de Philip Roth, *Le Complot contre l'Amérique* (2004), trad. Josée Kamoun, Gallimard, 2006.

¹⁴⁰² Il faut cependant préciser que ce n'est pas une imagination débridée et sans limite, dans la mesure où s'il y a des mondes possibles, il y a aussi des mondes impossibles, et que l'aptitude d'Ulrich, son sens du possible, consiste aussi à reconnaître l'impossible. Le degré très élevé de théorisation de Musil, laisse d'ailleurs entendre qu'il serait peut-être un précurseur de l'invention des mondes possibles. La sémantique de Kripke n'est développée qu'à la fin des années 1950. D'autant plus que le cadre de la théorie des mondes possibles est justement la philosophie analytique qui est le contexte dans lequel se développe le roman de Musil et qui l'a influencé. À ce titre, voir Jacques Bouveresse, *Robert Musil. L'Homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, op. cit.

¹⁴⁰³ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », in *VoxPoetica*, 2002, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

comprendre qu'un élément donné est une fiction pour pouvoir se projeter à l'intérieur. Enfin, le dernier critère est ce qu'il appelle la modélisation analogique, tendant à montrer que la fiction n'imité pas le réel, mais plutôt des représentations, dites sérieuses, du réel¹⁴⁰⁴. L'idée de fiction ludique vise donc à se distinguer des représentations sérieuses. Or cette dimension du jeu, s'opposant au sérieux, est primordiale dans le roman. Au point que celui-ci, va parfois jusqu'à se jouer de la fiction elle-même, remettant en cause le deuxième critère évoqué par Schaeffer, celui de l'intentionnalité. Cet aspect faisait déjà l'objet d'un développement dans *Pourquoi la fiction ?* Il y donnait l'exemple de la publication, par Wolfgang Hildesheimer, d'une biographie fictive d'un certain Marbot, qui a été prise pour véridique¹⁴⁰⁵. Schaeffer conclut son analyse de la façon suivante : « Hildesheimer, au lieu d'explorer une nouvelle forme de fiction, a enfermé ses lecteurs non initiés dans le piège (involontaire) d'un leurre »¹⁴⁰⁶. Ceci laisse entendre que ne peut être fiction, que ce qui se dit explicitement comme fiction, ou peut-être reconnu comme tel par tous, impliquant d'explicitement les rapports que la fiction entretient avec la réalité. Or nous avons déjà montré, avec Rancière et Saer, qu'il n'y a pas d'antinomie entre la fiction et la réalité. Si le but de la fiction n'est pas de tromper, elle peut néanmoins manifester certaines ambiguïtés du réel, à travers un jeu avec celui-ci. C'est ce que ce livre semble révéler, il n'est d'ailleurs pas un cas isolé.

Un autre exemple intéressant, parce qu'il contredit la distinction opérée par Schaeffer, est celui de Jorge Luis Borges. Ce dernier fait de la fiction le sujet de sa recherche littéraire, comme en témoigne le recueil de nouvelles éponymes¹⁴⁰⁷, prolongeant la première expérience dans ce sens qu'a été *L'Histoire universelle de l'infamie* (1935)¹⁴⁰⁸. En effet, plusieurs nouvelles de *Fictions* jouent explicitement de l'ambiguïté agitant le réel, entre mensonge et vérité. La deuxième nouvelle du recueil, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se présente, par exemple, sous la forme d'un article d'encyclopédie, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* est une biographie d'un écrivain imaginaire. Le lecteur est sans cesse confronté à la question de la

¹⁴⁰⁴ Ces critères ont déjà été développés dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, 1999. L'article insiste sur la dimension de l'imagination et ajoute un développement sur la fiction instrumentale.

¹⁴⁰⁵ « En effet, contrairement à ce qu'ont cru les critiques qui félicitèrent l'auteur d'avoir attiré l'attention sur un penseur méconnu, contrairement aussi à ce que semble avoir cru l'employé de la Fnac qui avait rangé le livre dans le rayon réservé à la critique d'art, Sir Andrew Marbot n'a jamais existé, sinon comme représentation mentale élaborée par Hildesheimer et reconstruite par chacun des lecteurs du livre », in Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁰⁷ Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*

¹⁴⁰⁸ Marcel Schwob avait déjà fait un travail semblable avec ses *Vies imaginaires* (1896). Pour une analyse du genre de la fiction biographique : Alexandre Gefen, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, *op. cit.*

véracité des propos de Borges, et si le titre de l'œuvre¹⁴⁰⁹, ainsi que la forme, invite à ne pas prendre trop au sérieux les propos de l'auteur, l'équivoque n'est pas supprimée pour autant¹⁴¹⁰. Ceci est encore confirmé par le travail entrepris par l'écrivain serbe Danilo Kiš. Il publie en 1976 un recueil de nouvelles inspirées des expérimentations de Borges sur la fiction et jouant de l'ambiguïté des faits qu'il raconte. Son livre *Un Tombeau pour Boris Davidovitch* provoque un scandale à sa sortie à Belgrade. On lui reproche à la fois d'avoir menti et d'avoir plagié d'autres auteurs. Il se défend dans un essai paru deux ans plus tard, *La Leçon d'anatomie*¹⁴¹¹. Dans cet écrit, il revient sur l'œuvre de Borges et montre l'incompréhension dont elle a fait l'objet lors de sa publication, notamment de la part de ceux qui ont essayé de démêler le vrai du faux. Danilo Kiš montre, au contraire, que c'est le fait même d'avoir révélé cette tension, de plus en plus importante¹⁴¹², entre le vrai et le faux qui fait la singularité de l'œuvre de l'Argentin. S'il n'y a pas besoin d'une « amorce », au sens où l'entend Jean-Marie Schaeffer pour manifester la présence de la fiction, puisqu'elle est constituée par l'équivoque, il faut néanmoins que l'auteur se donne les moyens de créer une ambiguïté, un doute sur la nature de son ouvrage. Lorsqu'elle n'est pas découverte, comme ce fut le cas pour la biographie de Wolfgang Hildesheimer, l'évènement est toujours un indice de l'état du rapport à la fiction, dans la société, à un moment donné.

Finalement, la fiction participe d'un poétique de la connaissance romanesque, d'une part dans la mesure où c'est un élément maintenant la cohérence formelle de l'œuvre, d'autre part parce qu'en figurant des possibilités existentielles, elle participe de l'apport cognitif du roman, tout en participant à la mise en question des significations imaginaires sociales en affirmant l'ambiguïté du réel, et en proposant des réagencements.

¹⁴⁰⁹ Les nouvelles sont d'abord parues en revue, et donc privées du titre et de l'ensemble du livre permettant de confronter les nouvelles. L'ambiguïté était encore plus grande.

¹⁴¹⁰ Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Éditions Nota Bene, 2002. Actes du colloque, Frontières de la fiction qui a eu lieu du 15 décembre 1999 au 28 février 2000.

¹⁴¹¹ Danilo Kiš, *La Leçon d'anatomie* (1978), trad. Pascale Delpech, Fayard, 1998.

¹⁴¹² Je renvoie à Hannah Arendt, « Vérité et politique », in *La Crise de la culture*, op. cit. et aux débats plus contemporains sur la post-vérité, voir : Manuel Cervera-Marzal, *Post-vérité : pourquoi il faut s'en réjouir*, Bord de l'eau, 2019.

Conclusion : La poétique de la connaissance face aux transformations sociales

La poétique de la connaissance romanesque peut se saisir au travers de trois modalités, (ironie, architectonique et fiction), ayant chacune l'avantage de montrer la tension qui existe entre une propension à l'unité, donnant au roman sa cohérence et son formalisme esthétique, et une disposition à l'éclatement, résidant dans l'ambition, parfois démesurée, du roman, à vouloir se saisir de l'ensemble des visions du monde dans leur caractère pluriel et multiple. Or l'ambition de représenter l'ensemble du monde est profondément complexifiée par les changements d'ordres sociaux et intellectuels qui agitent l'Europe de l'entre-deux-guerres.

Ceci doit amener à approfondir la réflexion sur les relations qui existent entre le roman et la modernité. Les grandes œuvres de cette époque ont parfois amené à douter du roman, ayant prétention à représenter, dans sa totalité, un monde de plus en plus fragmenté. Les grandes tentatives de l'entre-deux-guerres conduisent-elles le roman à s'autodétruire ? Plus précisément, quel rapport le roman entretient-il avec son temps et plus généralement avec l'histoire ? Ou au contraire, faut-il comprendre ces expérimentations comme un nouveau souffle romanesque, dans une période de crise ? C'est ce qui doit conduire à interroger les rapports que le roman entretient avec la modernité historique d'une part, et sa propre modernité d'autre part, ainsi que l'héritage qu'a constitué cette conception particulière du roman forgée dans l'entre-deux-guerres.

CHAPITRE 9 : LE ROMAN ET LA MODERNITÉ – LE ROMAN DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES EN PERSPECTIVE DE SON HISTOIRE

Pour penser le roman comme une possible alternative à la crise de la culture, il faut à présent explorer les liens qu'il entretient avec la modernité. D'une part, la crise de la culture, telle qu'elle a été décrite dans la première partie, est un phénomène socio-culturel se développant dans l'Europe de l'entre-deux-guerres, avec l'émergence d'un doute quant aux valeurs qui fondent la modernité. D'autre part, la deuxième partie donne quelques éléments d'une représentation de la modernité proprement romanesque. Le roman a une vision critique de l'accélération, du désenchantement du monde, ou encore du développement de rationalisme. Alors quel est son rapport à la modernité ? Quelles représentations en propose-t-il ? L'interrogation est d'autant plus importante que, depuis les années 1970, émerge le concept de postmodernité¹⁴¹³, défendant l'idée d'un dépassement contradictoire¹⁴¹⁴ de la modernité. Le roman accompagne-t-il ce dépassement, ou est-il ancré dans une tradition qui lui est propre ?

Dans son livre *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Antoine Compagnon note dès l'introduction la dimension contradictoire de la modernité, contenant en elle-même sa propre menace : « Chaque génération rompant avec le passé, la rupture même constituerait la tradition. Mais une tradition de la rupture n'est-elle pas nécessairement à la fois une négation de la tradition et une négation de la rupture ? »¹⁴¹⁵. La modernité, dans son opposition classique à la tradition, risque de se trahir par négations successives. Le terme a, en effet, plusieurs significations, ramenant toujours à cette difficulté. Dans son acception esthétique, il renvoie à la querelle des Anciens et des Modernes au XVII^e siècle et XVIII^e siècle, opposant

¹⁴¹³ François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur la savoir*, *op. cit.*

¹⁴¹⁴ Cette dimension contradictoire du terme de postmodernité est mise en avant par Antoine Compagnon : « Mais la formation même du terme — comme de ceux de *postmodernisme* et de *postmodernité* —, pose une difficulté logique immédiate. Si le moderne est l'actuel et présent, que peut bien signifier ce préfixe *post-* ? N'est-il pas contradictoire ? », Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990. Mais aussi par Castoriadis : « Ils étaient les anciens, nous sommes les modernes. Comment faudra-t-il appeler ceux qui viennent après nous ? Le terme [moderne] ne fait sens que sur l'hypothèse absurde que la période s'autoproclamant moderne durera toujours et que l'avenir ne sera qu'un présent prolongé — ce qui par ailleurs contredit pleinement les prétentions explicites de la modernité », in Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴¹⁵ Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 8.

les tenants du modèle antique, aux partisans des dernières créations¹⁴¹⁶, impliquant déjà le retournement décrit par Antoine Compagnon. En histoire, c'est généralement le tournant que représente la découverte des Amériques par Christophe Colomb en 1492 qui marque le début de l'époque moderne. Ce moment historique est accompagné par de profondes transformations d'ordre intellectuel qui annoncent une conception de la modernité comme projet d'émancipation de l'humanité par la raison¹⁴¹⁷. Cependant, cette dernière acception est elle aussi menacée de trahison comme le montre la dialectique des Lumières développée par Horkheimer et Adorno¹⁴¹⁸. La raison prise comme instrument de domination de la nature, devient instrument de domination de l'humanité. Ces conceptions renvoient toutes à une représentation de la modernité comme moment fondateur à partir duquel s'institutionnalise progressivement, ou par étapes, un nouvel ordre issu de la rupture. Or c'est peut-être justement à cet endroit que se situe la contradiction, et la véritable trahison de la modernité. Dans l'ambition qui consiste à essayer de fixer son intention première de rupture dans un principe déterminé et extérieur au premier mouvement (la raison en philosophie, un idéal du beau en art...)¹⁴¹⁹. Au contraire, c'est peut-être justement dans une forme d'instabilité, dans la perpétuelle tension contradictoire entre l'ancien et le nouveau que se situe la modernité.

Dans un article consacré à l'histoire de la question de la modernité, Vincent Citot propose la définition suivante : « L'esprit de la modernité est un esprit d'affranchissement, de libération, d'autonomisation. *La modernité apparaît ainsi comme la possibilité historique de la liberté* »¹⁴²⁰. La modernité n'est pas définie comme un socle de valeurs définitives, mais une dynamique de rupture, une prise de distance originelle. Cette définition très générale rejoint les vues de Cornelius Castoriadis concernant l'auto-institution du social qui émerge avec la modernité et renforce l'hypothèse d'une modernité comme contradictoire et

¹⁴¹⁶ Marc Fumaroli, « La querelle des Anciens et des Modernes, Sans vainqueurs ni vaincus », *Le Débat*, n° 104, 1992, pp. 73-88.

¹⁴¹⁷ Sur le contexte intellectuel de la Renaissance, voir Ernst Bloch, *La Philosophie de la Renaissance*, *op. cit.* Sur la modernité comme projet d'émancipation par la raison : Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, *op. cit.* De son côté Leo Strauss, relativise la conception de la modernité comme projet d'émancipation en faisant référence à Machiavel pour sa première vague dans son texte : « Les trois vagues de la modernité », *op. art.*, pp. 167-180.

¹⁴¹⁸ Je renvoie ici la première partie et Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

¹⁴¹⁹ C'est cette fixation dans un principe extérieur que dénie Cornelius Castoriadis lorsqu'il défend l'autonomie de la société, fondée sur des significations imaginaires sociales trouvant leur origine dans une discussion entre égaux. Voir : Cornelius Castoriadis, « Pouvoir, politique, autonomie », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, pp. 137-171.

¹⁴²⁰ Vincent Citot, « Le processus historique de la modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme) », *Le Philosophoire*, n° 25, 2005, p. 36.

conflictuelle : « L'idée qu'il y a une source et un fondement extra-social de la loi est une illusion. La loi, l'institution est création de la société ; toute société est auto-instituée, mais jusqu'ici elle a garanti son institution en instituant une source extra-sociale d'elle-même et de son institution »¹⁴²¹. La modernité imaginée dans la perspective du projet d'autonomie de Castoriadis, consiste peut-être à reconnaître l'absence de principe extra-social dans l'institution de la société¹⁴²². La fidélité à la première rupture consiste à tenter d'assumer ce qu'implique une véritable autonomie, à savoir reconnaître la société comme auto-instituée. La modernité n'apparaît dès lors plus comme contradictoire, mais plutôt comme problématique, dans la mesure où il n'y a plus de principes extérieurs qui dictent des règles, mais un groupement humain chargé de les créer eux-mêmes et de se donner cette démarche pour référence. C'est à partir de ce modèle qu'une liaison avec le roman peut être faite. Il est possible de faire l'hypothèse que le roman aussi s'est auto-institué, sans source extérieure (philosophie, rhétorique ou poétique), venant lui dicter une conduite formelle. S'il a des modèles, il se les donne cependant lui-même et s'affirme comme sa propre référence¹⁴²³. La réflexion sur l'autonomie de Castoriadis s'inscrit dans une périodisation historique, décrite dans un texte composant *Le Monde morcelé* : « Sans négliger la complexité polyphonique et fantastiquement riche de l'univers historique qui se déploie en Europe occidentale à partir du XII^e siècle, la meilleure façon de saisir sa spécificité est de le relier à la signification et au projet de l'autonomie (sociale et individuelle). C'est l'émergence de ce projet qui marque la rupture avec le " vrai " Moyen Âge »¹⁴²⁴. Les premières tentatives romanesques sont contemporaines des prémices de l'autonomie, de la période que Castoriadis nomme « l'émergence (constitution) de l'Occident », préparant l'entrée dans « l'époque critique », ou moderne¹⁴²⁵.

La naissance du roman, en tant que forme, fait l'objet de nombreux débats. Le polymorphisme de cet art, sa grande adaptabilité, autant que sa propension à se saisir des

¹⁴²¹ Cornelius Castoriadis, « Une interrogation sans fin », in *Domaine de l'homme. Les Carrefours du labyrinthe 2*, Éditions du Seuil, 1986, p. 251-252.

¹⁴²² D'où la difficulté à trouver une définition puisqu'il n'y en a pas, ou elle fait l'objet d'une perpétuelle discussion.

¹⁴²³ C'est ce que des chercheurs américains ont nommé la métafiction, à savoir une fiction autoréférencée : Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier university press, 1980. Or cette dimension de la métafiction est notamment l'apanage des premiers romans, tel que *Gargantua* ou *Don Quichotte*. Un peu plus tard, *Tristram Shandy* est aussi un modèle du genre.

¹⁴²⁴ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé, op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, pp. 18-22.

autres genres, laissent, encore une fois, une grande place à l'interprétation. L'hypothèse d'une naissance antique¹⁴²⁶ s'oppose à une conception du roman émergeant avec la modernité, dans les œuvres de Rabelais, Cervantès, voire Defoe, suivant les auteurs¹⁴²⁷. Si la question de la rupture ou de la continuité reste ouverte, un certain consensus existe néanmoins sur le fait que la Renaissance, pour le roman, comme pour beaucoup d'autres disciplines par ailleurs¹⁴²⁸, constitue un changement important, lui conférant l'appellation de « roman moderne »¹⁴²⁹. Le roman est tributaire des transformations qui agitent la société de la Renaissance, sans qu'il soit d'ailleurs possible de déterminer le sens de cette influence conjointe¹⁴³⁰. Ce qui demeure, c'est l'ouverture au monde suscitée par l'esprit de liberté et la dimension de l'autoréférence qui s'ensuit¹⁴³¹. C'est un esprit commun qui préside à l'apparition du roman et de la modernité. Dès l'origine le roman fait apparaître la nouvelle problématique du monde¹⁴³². Éric Dayre le décrit en ces termes : « Le roman serait très exactement porteur d'une incertitude fondamentale, à laquelle il répond par la création d'un corps hybride, en tentant de fonder l'unité d'un corps dispersé de texte, parce qu'il éprouve, expérimentalement, le risque de ne pas savoir comment engendrer le texte dont il serait lui-même le père reconnu, responsable et patenté. Le roman naît en se posant la question autoréflexive de la vraie

¹⁴²⁶ C'est la position de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.* Il parle néanmoins, pour le roman grec de préhistoire du roman, sans cependant expliciter ce qui fait la rupture. Plus récemment, Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, trad. Marielle Abrioux, Éditions du Seuil, 1989, mais aussi Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*

¹⁴²⁷ C'est la position de Lukács, après Hegel, pour qui le roman est l'art correspondant à une époque particulière. Il se distingue de l'épopée en ce qu'il est un monde ouvert : Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.* Plus récemment c'est le point de vue défendu par Marthe Robert (*Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*), qui penche plutôt du côté de Cervantès, alors que Lakis Proguidis (*Rabelais, que le roman commence !*, Pierre-Guillaume de Roux, 2017) fait de Rabelais le premier romancier.

¹⁴²⁸ Ernst Bloch, *La Philosophie de la Renaissance*, *op. cit.*

¹⁴²⁹ Dans l'article déjà cité, Vincent Citot (« Le processus historique de la modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme », *op. cit.*) montre que la modernité, considérée comme esprit d'affranchissement peut aussi être pensée dans l'Antiquité, de la même manière avec l'autonomie de Castoriadis dans la démocratie athénienne (« Imaginaire politique grec et moderne », in *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*) Ceci pourrait permettre de penser une préhistoire du roman, dans la perspective d'un esprit d'affranchissement ou d'autonomie au sein de l'Antiquité.

¹⁴³⁰ Amaryll Chandy met en garde contre une association trop stricte entre roman et modernité, faisant prendre le risque de faire correspondre les deux entités : « La difficulté à établir une généalogie du genre romanesque ne concerne pas seulement le fait que l'identification des origines du roman requiert au préalable une définition du genre, mais aussi la constatation que l'objet de savoir qu'est le roman est construit de diverses façons en accord avec la période historique, l'idéologie, l'approche théorique et les données culturelles retenues et que les critères de définition de cet objet sont ensuite projetés sur des productions du passé », Amaryll Chanady, « Le commencement du roman et la modernité : un modèle universel », in Jean Bessière (dir.), *Commencements du roman. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Honoré Champion, 2001, p. 78.

¹⁴³¹ C'est déjà ce que laissent penser les quelques modalités de sa poétique décrites précédemment.

¹⁴³² Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, PUF, 2010.

paternité, la question de son Dieu et de son lieu d'origine »¹⁴³³. Le roman n'aurait donc pas, à proprement parler, d'origine, puisque son principe même fait l'objet de sa réflexion, sur le mode de l'incertitude, dès ses premières apparitions. Il s'impose comme l'art d'un monde qui se pose comme problème¹⁴³⁴. En revanche, cette dernière affirmation ne vise pas à faire de l'autoréférence, ou de la métafiction¹⁴³⁵, une ligne traversant toute l'histoire du roman, pour devenir un déterminant du genre¹⁴³⁶. C'est une caractéristique contingente, témoignant de la manière dont le roman se saisit de son époque et la comprend. Ainsi, la grande liberté des premiers romanciers, n'est qu'un signe de la dimension problématique du roman. Problématicité qu'il s'applique d'abord à lui-même et à sa propre naissance, avant de l'étendre à d'autres domaines. Autrement dit, dès l'origine, le roman entretient un certain lien, même s'il n'est pas assumé sur le plan théorique¹⁴³⁷, avec la connaissance. Finalement, le roman donne sa propre version de la modernité, et tout en faisant partie d'elle, il l'éclaire à sa manière, autour de trois modalités. D'abord, il se saisit de la modernité en tant que phénomène linguistique. Le roman se saisit du langage dans sa dimension plurielle en manipulant et développant ce que Bakhtine nomme le plurilinguisme¹⁴³⁸. Ensuite en tant que discontinuité, dans la mesure où, comme le montre Lukács, il n'y a plus de concordance stricte entre le monde et sa représentation¹⁴³⁹. La signification doit être recherchée, sans

¹⁴³³ Eric Dayre, « Naissance poétique du roman », in Christian Michel (dir.), *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne, Récit, morale, philosophie*, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 15. La réflexion s'inspire de l'ouvrage déjà cité de Marthe Robert qui parle du roman comme d'un genre bâtard, *Roman des origines, Origines du roman*, op. cit.

¹⁴³⁴ Le projet d'autonomie (Castoriadis) qui suppose d'assumer l'auto-institution du social implique une discussion, un débat sur ce qu'est le social, ce qui constitue le vivre-ensemble. C'est en ce sens que le monde se pose comme problème. Sa signification n'est plus à chercher dans un fondement extra-social, mais à débattre entre les acteurs qui le composent. Or le roman se présente comme une représentation de cette conflictualité cf. chapitre 1 de cette partie.

¹⁴³⁵ Cette terminologie renvoie surtout aux travaux anglo-saxons : Robert Alter, *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, 1975. Ou Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, op. cit.

¹⁴³⁶ Amaryll Chanady, « Le commencement du roman et la modernité : un modèle universel », in Jean Bessière (dir.), *Commencements du roman*, op. cit., pp. 77-101.

¹⁴³⁷ Il n'existe pas de théorie du roman à cette époque. Pierre Chartier évoque cependant une réflexion sur l'épopée et la nouvelle forme naissante au sein même de Don Quichotte qui succède à la seule théorisation antique connue qui est celle d'Aristote. Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, 1990.

¹⁴³⁸ Cette réflexion est amplement développée dans Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. Sur la question du lien entre plurilinguisme et modernité, Bakhtine évoque la place du roman dans le développement des langues vernaculaires comme langues nationales pendant la Renaissance.

¹⁴³⁹ Sur ce point je renvoie à Georg Lukács, *La Théorie du roman*, op. cit. et notamment la différence déjà évoquée qu'il fait entre épopée et roman. Le premier genre renvoyant à un monde fermé sur ses significations, le deuxième, au contraire à un monde ouvert qui ne fait plus sens.

certitude d'être trouvée. Enfin, la modernité est perçue comme avènement du multiple et de la conflictualité dans la mesure où il n'y a plus d'entité extra-sociale justifiant l'institution de la société¹⁴⁴⁰.

Ceci tend à montrer que le roman a sa propre manière de concevoir les évolutions du monde. Comme le soutient Milan Kundera : « L'érudition de Rabelais, si grande soit-elle, a donc un autre sens que celle de Descartes. La sagesse du roman est différente de celle de la philosophie. Le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit d'humour »¹⁴⁴¹. Il y a une voie romanesque de l'élucidation du monde. Or si son geste fondateur, consiste à se considérer comme autoréférencé, sur le modèle d'un monde essayant de se penser comme tel, en quoi consiste l'histoire du roman ? Quelles sont les gestes qui se sont succédé pour former l'héritage de l'art du roman ? Cette interrogation doit permettre de situer la période qui nous intéresse, celle de l'entre-deux-guerres, pour la mettre en perspective d'une dynamique plus large. C'est un moment dans lequel le roman, par le biais de certains de ses plus éminents praticiens, tente de s'ériger en une forme de connaissance, en mesure de fournir une alternative à la crise des valeurs occidentales. Ces quelques années sont d'une grande richesse et voient paraître les innovations parmi les plus ambitieuses du siècle. Or paradoxalement, c'est aussi une période de doute, quant à la capacité du roman à se renouveler, à la suite des expérimentations de plus en plus complexes, côtoyant parfois les limites de l'intelligibilité. Le réalisme que prônait le roman du XIX^e siècle est sévèrement remis en cause dès les années 1880¹⁴⁴². Les avant-gardes, à la tête desquelles le surréalisme, vont aussi se montrer sceptiques, voire totalement réfractaires à ce genre incarnant les tensions du XIX^e siècle¹⁴⁴³. Or la conception que tente d'imposer Hermann Broch, se forge dans le siècle précédent, dans les deux courants majeurs que sont le romantisme et le réalisme. Enfin, si l'ère du soupçon¹⁴⁴⁴

¹⁴⁴⁰ Je renvoie ici aux réflexions qui précèdent, s'appuyant sur la conception de Castoriadis du projet d'une société autonome. Cette association au projet d'autonomie, en ce qu'il est autoréférencé, semble plus convaincante qu'une association à la démocratie qui, dans sa conception contemporaine, ne fait pas sens au XVI^e et XVII^e siècle. D'autant plus qu'il s'agit d'un cadre politique obéissant à des contraintes relativement strictes, d'où la préférence pour l'idée de projet d'autonomie en tant qu'imaginaire social, semblant receler un plus grand intérêt heuristique pour le propos. Néanmoins, la conception élargie du terme de démocratie, ne retenant que « la procédure contractuelle, le postulat égalitaire, la disposition conflictuelle ou propension au débat » est cohérente avec ce qui a été dit précédemment. Voir Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 6.

¹⁴⁴¹ Milan Kundera, « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », in *L'Art du roman*, *op. cit.*, pp. 188-189.

¹⁴⁴² Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966.

¹⁴⁴³ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le Roman : 1920-1950*, L'Age d'homme, 1983.

¹⁴⁴⁴ Le Nouveau roman a continué l'entreprise consistant à remettre en cause le roman dans une volonté de le renouveler. Les orientations en sont données dans : Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, 1959. Voir aussi : Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1963.

s'est prolongée jusque dans les années 1950, le roman a par la suite trouvé un nouveau sursaut, lui permettant de s'approprier les expériences de l'entre-deux-guerres, tout en renouant avec certaines bifurcations de son histoire, pour ne pas s'empêtrer dans un radicalisme expérimental stérile¹⁴⁴⁵.

1 – Le XIX^e siècle — l'âge classique du roman : les prémices d'une conception du roman comme connaissance

Le romancier Hermann Broch, structure son argumentation, pour appuyer les rapports entre roman et connaissance, en s'inspirant de deux courants artistiques plus anciens, dont la référence aurait pu sembler désuète au moment où il écrit¹⁴⁴⁶. En effet, comme précédemment évoqué, le romantisme¹⁴⁴⁷ se charge de créer des liens entre roman et connaissance, notamment sous la plume de Friedrich Schlegel, dès la fin du XVIII^e siècle¹⁴⁴⁸. Paul Bénichou montre, quant à lui, la manière dont le courant romantique va fonder une représentation de l'art s'imposant comme nouvelle spiritualité¹⁴⁴⁹, au moment où l'Eglise est remise en question à la suite de la Révolution française¹⁴⁵⁰. C'est ce que tente de faire Broch avec le roman. Pour ce qui est du réalisme, il est très important pour Hermann Broch, bien que dans une acception élargie, au travers de sa conception du kitsch. Ce dernier terme, tel que développé par le viennois, a sûrement sa source dans les débats entourant la réception des œuvres réalistes pendant le XIX^e siècle¹⁴⁵¹. Les réalistes sont accusés d'immoralisme. Un argument que Broch retourne à l'avantage du roman, en insistant sur sa dimension réaliste, dénuée de référence à la

¹⁴⁴⁵ Je renvoie ici aux nombreux auteurs qui, à partir des années 1960 environ, se sont attachés à donner un nouveau souffle au roman en renouant avec une dimension plus ludique de l'écriture qui s'est notamment incarnée (sans s'y réduire) dans le réalisme magique, sans pour autant que ce terme ne renvoie à une école bien définie. Pour une approche générale voir : Jean Weigsberger (dir.), *Le Réalisme magique : roman, peinture, cinéma*, L'Age d'homme, 1987.

¹⁴⁴⁶ Les textes des années 1930 paraissent en plein développement des avant-gardes, tentant de rompre avec la tradition. Voir Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX^e siècle, Art et littérature, 1905-1930*, Flammarion, 2016.

¹⁴⁴⁷ Dont l'influence sur le roman est beaucoup plus développée en Allemagne qu'en France.

¹⁴⁴⁸ Friedrich Schlegel, *Lettre sur le roman* (1800), in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., pp. 321-330.

¹⁴⁴⁹ Cette dernière trouve un certain écho dans l'avant-garde, notamment dans le surréalisme.

¹⁴⁵⁰ Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique* (1977), in *Romantismes français*, 2 volumes, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

¹⁴⁵¹ Bernard Weinberg, *French Realism. The Critical Reaction, 1830-1870*, Oxford University press, 1937 et Marguerite Iknayan, *The Idea of the Novel in France : the Critical Reaction, 1815-1848*, Droz, Minard, 1961.

morale, par opposition au kitsch, plus préoccupé par la morale que par la réalité. C'est déjà la position de Balzac en son temps, qui, à travers le réalisme, fonde un lien fort entre roman et connaissance¹⁴⁵². Enfin, dans l'optique d'une approche comparatiste, il est important de noter que le XIX^e siècle, est aussi le moment où l'idée d'une littérature mondiale¹⁴⁵³, héritée du XVIII^e trouve un certain écho, notamment dans la *Weltliteratur* de Goethe¹⁴⁵⁴. Si, par la suite, le développement des nationalismes fait subir un certain ralentissement des partages littéraires au profit des littératures nationales¹⁴⁵⁵, l'universalisme tente de trouver un nouveau souffle dans l'entre-deux-guerres, par l'entremise d'auteurs tel que Hermann Broch, optant pour une conception du roman dépassant les frontières, dans un contexte de crispations nationales

1-1 – Le romantisme : entre connaissance et spiritualité

Le romantisme est un terme complexe renvoyant tout à la fois à un mouvement artistique, et plus généralement, à une certaine critique de la modernité, « au nom de certaines valeurs sociales ou culturelles du passé »¹⁴⁵⁶. Cette définition a l'avantage de situer Hermann Broch comme un romantique. Si son regard est tourné vers l'avenir, ses écrits sont aussi empreints d'une certaine nostalgie à l'égard des sociétés d'Ancien Régime, construites autour d'un ordre spirituel fort, institué par l'Eglise. Dans leur ouvrage, Michael Löwy et Robert Sayre, pointent cinq caractéristiques de cette critique romantique, parmi lesquelles le désenchantement du monde, la quantification du monde ou encore l'abstraction rationaliste¹⁴⁵⁷. Là encore, Hermann Broch, notamment dans la critique qu'il adresse au positivisme, rejoint ses critères. Mais c'est aussi dans la référence au romantisme, en tant que

¹⁴⁵² Voir l'avant-propos de 1842 à *La Comédie humaine*, de Balzac, reproduit dans : Honoré de Balzac, *Ecrits sur le roman*, Textes choisis par Stéphane Vachon, Librairie générale française, 2000. Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français* (1952), trad. Paul Laveau, La Découverte, 1999 et Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, La Découverte, 2007.

¹⁴⁵³ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Éditions du Seuil, 1999.

¹⁴⁵⁴ *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Jean Chuzeville (trad.), Paris, Gallimard, 1988, p. 204- 206 et Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la « littérature mondiale »*, Les Belles Lettres, 2012.

¹⁴⁵⁵ Stéphanie Bertrand et Sylvie Freyermuth (dir.), *Le Nationalisme en littérature : des idées au style (1870-1920)*, Peter Lang, 2019.

¹⁴⁵⁶ « La révolte contre la civilisation industrielle/capitaliste moderne, au nom de certaines valeurs sociales ou culturelles du passé », Michel Löwy, « Gustav Landauer, révolutionnaire romantique », *Tumultes*, 2003, n° 20, p. 93.

¹⁴⁵⁷ Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, op. cit., pp. 46-64.

phénomène social du XIX^e siècle, que l'on retrouve les traces de la conception du roman de Hermann Broch.

En France, il n'y a pas eu de théorisation romantique du roman. C'est la poésie et le théâtre qui ont davantage permis aux nouvelles idées esthétiques de s'exprimer¹⁴⁵⁸. En revanche, en Allemagne, les cercles romantiques les plus précoces (Cercle d'Iéna)¹⁴⁵⁹, se sont emparés du roman pour en faire le symbole de leurs nouvelles idées. C'est dans la revue *Athenaeum*, que va paraître un texte posant les grandes orientations théoriques des romantiques allemands sur le roman. La *Lettre sur le roman*, déjà évoquée précédemment, est rédigée par Friedrich Schlegel et paraît dans un numéro de 1800¹⁴⁶⁰. L'association entre la forme romanesque et le mouvement romantique est très forte puisque F. Schlegel écrit : « Un roman est un livre romantique »¹⁴⁶¹. Au-delà de cette identification, l'auteur de la lettre reprend à son compte la définition ironique de sa correspondante : « Je vous accorde le fourre-tout bariolé de *Witz* maladif, mais je le prends sous ma garde, et j'affirme hautement que de tels grotesques et de telles confessions sont encore les seuls produits romantiques de notre époque sans romantismes »¹⁴⁶². En effet, comme cela a déjà été évoqué dans la section sur l'ironie, les romans pris en considération sont notamment le *Don Quichotte*, le *Tristram Shandy*, ou encore les romans de Swift et de Richardson, et donc une veine comique¹⁴⁶³. Les notions fondamentales sont le *Witz*, (souvent traduit comme un « mot d'esprit »), et cette idée de fourre-tout qui va se transformer en une réflexion sur le motif de l'arabesque¹⁴⁶⁴. Le *Witz* renvoie à la dimension ludique du roman. En même temps, la traduction de mot d'esprit (littéralement le terme signifie une « blague »), va faire l'objet d'une reprise par Freud dans la

¹⁴⁵⁸ « Si on peut penser avec Gaëtan Picon que le romantisme " a donné au roman ses lettres de noblesses littéraires ", la vogue grandissante du genre au XIX^e siècle ne s'est jamais identifiée avec les victoires des cercles romantiques », in Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman, op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁵⁹ Pour le romantisme allemand voir : Roger Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand*, 4 volumes, Aubier Montaigne, 1961-1976. Le Cercle d'Iéna regroupe les premiers romantiques allemands, réunis à l'université d'Iéna, à l'extrême fin du XVIII^e siècle. On retrouve dans ce cercle des personnalités tels que les frères Schlegel, mais aussi Novalis, Friedrich Schleiermacher et Johann Gottlieb Fichte.

¹⁴⁶⁰ Friedrich Schlegel, *Lettre sur le roman* (1800), in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand, op. cit.*, pp. 321-330.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 327.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 322.

¹⁴⁶³ Il inclut aussi à la fin de sa lettre les *Confessions* (1813 pour la version intégrale) de Rousseau.

¹⁴⁶⁴ « Et voyez si cette délectation ne s'apparentait pas à celle que nous éprouvions souvent à contempler ces spirituelles (*witzig*) décorations fantasques appelées arabesques », *ibid.*, p. 323. J'ai laissé la mention du *Witz* parce qu'elle montre que F. Schlegel fait un lien entre *Witz* et arabesque.

psychanalyse pour analyser les interactions entre l'inconscient et le langage¹⁴⁶⁵. Dans les termes de Schlegel, le *Witz* s'oppose à toute une littérature sérieuse, et marque l'intérêt particulier pour le roman, en tant que genre ludique. D'autre part le *Witz* doit aussi s'entendre comme la modalité organisatrice de l'œuvre romanesque. En ce sens le roman échappe aux canons classiques du rationalisme. Ensuite, l'idée d'arabesque (aussi appelée grotesque) est issue des arts, notamment, comme le note Alain Muzelle, de l'art romain qui est à la mode à cette époque¹⁴⁶⁶. Mais plus précisément, il indique que l'utilisation de ce terme renvoie à une conception de l'art qui veut reproduire le réel considéré comme chaos¹⁴⁶⁷. Ainsi, à travers l'association du *Witz* et de l'arabesque se construisent les prémices d'une théorie du roman comme représentation alternative du réel, dans la mesure où elle se distingue des cadres du rationalisme.

L'autre grand apport du romantisme est décrit par Paul Bénichou, dans ses recherches sur le romantisme français. Son œuvre montre la diversité de ce courant, ne se réduisant pas à la réaction antimoderne¹⁴⁶⁸, mais prenant des formes variées, allant du néo-catholicisme à la démocratie humanitaire¹⁴⁶⁹. Mais surtout, dans son intérêt pour le mouvement romantique sur le long cours, Paul Bénichou a montré comment sont imbriquées les dimensions du littéraire et du spirituel. Dans son introduction au *Sacre de l'écrivain*¹⁴⁷⁰, il présente deux modèles : « Le modèle grec, où la littérature agit avec une relative indépendance, sur le mode profane, face à une religion spirituellement peu contraignante ; le modèle juif, où l'écrit ne se conçoit guère qu'en accord étroit avec une notion régnante du divin »¹⁴⁷¹. Si tout porte à croire que la Révolution française aurait permis de renouer avec le modèle grec, Paul Bénichou démontre, au contraire, que le romantisme fait de l'écrivain une nouvelle figure spirituelle dans un rapport étroit avec la divinité : « Pour la première fois les lettres, se trouvant dans une sorte de

¹⁴⁶⁵ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. Marie Bonaparte et Dr. M. Nathan, Gallimard, 1930. Travail critique : Sarah Kofman, *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Galilée, 1986.

¹⁴⁶⁶ Alain Muzelle, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel » *Sociétés et Représentations*, n° 10, 2003.

¹⁴⁶⁷ « Le roman, s'il veut représenter la réalité telle que la conçoit le poète romantique, s'il entend suggérer, même imparfaitement, son infinie richesse, doit donc donner l'impression d'un chaos. Mais, bien sûr, un chaos construit, artificiel, puisqu'il est une création littéraire », *ibid.*, p. 37.

¹⁴⁶⁸ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.

¹⁴⁶⁹ Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, in *Romantismes français, op. cit.*

¹⁴⁷⁰ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, Essais sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (1973), in *Romantismes français, op. cit.*

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

vide ou de carence des puissances qui avaient gouverné l'opinion dans le passé, se sont vues en état de recueillir leur héritage. Le philosophe a surgi d'abord — fait notable et grand signe d'audace et de conquête — comme concurrent direct et successeur avoué du théologien : aux vieux dogmes il opposait les articles d'une foi nouvelle, et aux livres saints les siens propres. Le poète est venu ensuite combiner son ministère à celui du penseur. En tout cas, la situation sans précédent qui s'est créée au cours du XVIII^e siècle et la proclamation du sacerdoce littéraire dans des termes jusque-là inconnus autorisent à considérer qu'un sujet d'études nouveau s'ouvre avec cette époque »¹⁴⁷². Dans l'œuvre théorique de Hermann Broch, les références nombreuses à la mission du romancier, de même que ses considérations presque mystiques sur le roman et son rôle dans une société en crise, en font un héritier de cette reprise romantique du sacerdoce littéraire. Cette conception a certainement influencé sa conception du roman. Enfin, dans la conclusion à son dernier livre sur le romantisme, *L'École du désenchantement*¹⁴⁷³, Paul Bénichou fait le bilan de ses recherches. Il note entre autres l'accession de la poésie au statut de connaissance : « Le Romantisme a tendu, d'emblée, à faire de sa poésie une métaphysique en suggérant, comme propre au poète, un mode particulier de connaissance, et non pas seulement de conception, d'invention ou d'expression ; le poète avait la faculté d'atteindre, par d'autres voies que celle de la Révélation, des vérités inaccessibles à l'expérience commune et à la raison, sur lesquelles la science moderne établit son autorité »¹⁴⁷⁴. Là encore, Hermann Broch est l'héritier de cette conception romantique de la connaissance de la poésie, qu'il va réadapter et mélanger aux développements de F. Schlegel, pour produire une théorie de la connaissance romanesque.

Le romantisme du XIX^e siècle formule certaines conceptions qui vont inspirer et orienter la réflexion sur le roman dans l'entre-deux-guerres. Le mouvement romantique, en tant que révolte contre certains aspects de la modernité, notamment son rapport au progrès, est toujours pertinent dans le contexte de l'entre-deux-guerres, où se développe le positivisme logique. Le réalisme a lui aussi son influence sur les réflexions sur le roman dans l'entre-deux-guerres.

1-2 – Le réalisme : continuité et rupture

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁷³ Paul Bénichou, *L'École du désenchantement* (1992), in *Romantismes français*, *op. cit.*

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 2008.

Le réalisme a un intérêt direct pour ce qui nous intéresse ici dans la mesure où il formule, dès le XIX^e siècle, un rapport entre roman et connaissance autour de la réalité¹⁴⁷⁵. C'est ce recensement sur le réel, presque d'ordre expérimental, que se situe la différence avec la conception romantique du roman. Balzac dans son « Avant-propos » à *La Comédie humaine* de 1842¹⁴⁷⁶, ne cesse de se référer aux travaux scientifiques, de Buffon à Geoffroy St Hilaire¹⁴⁷⁷, et conçoit son travail de romancier dans cette lignée¹⁴⁷⁸. Balzac se donne l'ambition de peindre toute la société dans une œuvre monumentale ressemblant au réel. C'est là que réside sa célèbre volonté de faire concurrence à l'état civil. En termes de connaissance, c'est cette idée qui a séduit les critiques d'obédience marxiste¹⁴⁷⁹, dans la mesure où le roman apparaît comme un instrument d'exploration des rapports sociaux. C'est ce que met en avant Georg Lukács dans sa réflexion sur le réalisme, quand il s'oppose à l'émergence de conceptions de la littérature qui nient sa relation à la réalité objective¹⁴⁸⁰ : « Si la littérature est effectivement une forme particulière du reflet de la réalité objective, il lui importe beaucoup d'appréhender cette réalité telle qu'elle est effectivement constituée et elle ne peut se borner à reproduire l'immédiateté des phénomènes. Si l'écrivain vise à une appréhension et à une représentation de la réalité telle qu'elle est effectivement, c'est-à-dire s'il est vraiment réaliste, le problème de la totalité objective du réel jouera un rôle décisif — quelle que soit la

¹⁴⁷⁵ Pour une histoire critique du réalisme voir : Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, CNRS Éditions, 2014 ; Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel*, *op. cit.*

¹⁴⁷⁶ Honoré de Balzac, *Ecrits sur le roman*, Textes choisis par Stéphane Vachon, Librairie générale française, 2000.

¹⁴⁷⁷ Sandra Collet, « L'évolution des espèces sociales dans *La Comédie humaine de Balzac* », *Arts et savoirs*, n° 12, 2019. De manière plus générale, les travaux sur l'esthétique balzacienne du roman sont nombreux. On peut voir : Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac : l'invention du roman*, Belfond, 1982, ce sont les actes du colloques du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, tenu entre le 30 juin et 10 juillet 1980. Ou encore : André Vanoncini, *Figures de la modernité : essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, José Corti, 1984, et plus récemment : Michel Arlette, *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, Honoré Champion, 2001.

¹⁴⁷⁸ Ambition reprise et radicalisée par les naturalistes jusqu'à se rapprocher d'un certain dogmatisme positiviste voir Emile Zola, *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1880 (réédité récemment chez Flammarion, 2006). Et pour les liens entre développement scientifique de l'époque et l'œuvre de Zola : Colette Becker, « Zola et Lombroso. À propos de *La Bête humaine* », in Marquer Bertrand (dir.), *Cesare Lombroso e la fine del secolo : la verità dei corpi*, *Publif@rum*, n° 2, 2004, pp. 1-14. Ce dogmatisme est critiqué par Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

¹⁴⁷⁹ Friedrich Engels avait déjà remarqué l'intérêt de l'étude de Balzac, voir : François Vanoosthuyse, « A Propos d'un paradoxe d'Engels », *op. cit.*

¹⁴⁸⁰ Il pense notamment à l'expressionnisme et au surréalisme.

formulation conceptuelle que lui donnera l'écrivain »¹⁴⁸¹. La citation montre déjà une certaine déviation de la conception de Balzac puisque, pour Lukács, le réalisme s'incarne dans la représentation de la totalité objective (qui existe par ailleurs chez Balzac), et non seulement dans l'intention mimétique. C'est ce que Lucien Goldmann prolonge en faisant une lecture marxiste de *La Théorie du roman*¹⁴⁸², puis en l'appliquant au Nouveau Roman pour y repérer des tensions significatives au sein de la structure sociale¹⁴⁸³. C'est l'homologie entre la structure du réel et la structure du roman qui est définie comme critère du réalisme. De ce fait, Lukács élargit la définition de Balzac qui, dans sa perspective naturaliste, au sens scientifique du terme, s'attache à la ressemblance concrète et à l'identité entre le monde réel et le monde fictif qu'il crée. Autrement dit, c'est au niveau de la référence que se joue la différence entre Balzac et Lukács¹⁴⁸⁴. Cette idée d'homologie, et de totalité objective¹⁴⁸⁵ existe également chez Broch pour qui le roman entretient un lien avec la réalité.

Le deuxième élément du réalisme qui peut permettre de faire le rapprochement avec des conceptions plus tardives du roman, c'est la réception critique de ce courant qui a été accusé d'immoralisme. Balzac s'y réfère dans son « Avant-propos » déjà mentionné, mais la question a été plus précisément analysée par Bernard Weinberg et Marguerite Iknayan¹⁴⁸⁶. Le parti-pris de Balzac, mais aussi d'autres tenants du réalisme¹⁴⁸⁷, consiste à représenter l'ensemble du réel, sans distinction de nature morale ou idéale. C'est de cette façon que Jacques Dubois définit l'acte critique du réalisme : « Selon le sens commun, être réaliste, c'est regarder les choses en face et ne pas craindre d'assumer la dureté ou la platitude du réel. Nos

¹⁴⁸¹ Georg Lukács, « Il y va du réalisme » (1938), in *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost et Jean Guégan, L'Arche, 1975, p. 248.

¹⁴⁸² Lucien Goldmann fait le lien entre le premier Georg Lukács hégélien et le second marxiste autour de la théorie du roman dans la postface à l'édition française : Lucien Goldmann, *Introduction aux premiers écrits de Lukács*, in Georg Lukács, *La Théorie du roman*, op. cit.

¹⁴⁸³ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, op. cit. La grande tension structurelle que Lucien Goldmann retrouve dans son étude du Nouveau Roman est celle de la réification.

¹⁴⁸⁴ Je renvoie ici à la sous-partie du chapitre précédent sur la fiction et à la théorie des mondes possibles.

¹⁴⁸⁵ Chez Broch l'objectivation passe par la multiplication des subjectivités.

¹⁴⁸⁶ Bernard Weinberg, *French Realism. The Critical Reaction, 1830-1870*, op. cit. et Marguerite Iknayan, *The Idea of the Novel in France : the Critical Reaction, 1815-1848*, op. cit.

¹⁴⁸⁷ L'exemple en est donné par Stendhal, avec sa célèbre citation dans *Le Rouge et le Noir*, qui se défend contre les accusations d'immoralisme et insiste sur sa volonté de représenter strictement le réel, sans l'enjoliver ni le noircir : « Tantôt il [le miroir] reflète à vos yeux l'azur des cieus, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former », *Le Rouge et le Noir* (1830), Gallimard, 2000, p. 479. La formule est empruntée à l'abbé Saint-Réal et figure une première fois, comme citation, à la page 134 du même livre.

romanciers se reconnaissent également dans cette acception du terme. Ils se plaisent à dire que le monde est laid, sale, bête, misérable. Leur pari toujours un peu paradoxal est de tirer une beauté d'art de l'aspect décevant des choses qu'ils mettent en avant, ce qui est déjà une façon de poser un acte critique »¹⁴⁸⁸. Or la défense des réalistes contre l'accusation d'immoralisme ressemble à la manière dont Hermann Broch construit sa théorie du kitsch dans son rapport à l'art et à la réalité. L'argument consiste à dire que ce ne sont pas les réalistes qui sont immoraux, puisqu'ils ne font qu'imiter le réel, se tenant ainsi à l'écart de toute forme d'idéalisation¹⁴⁸⁹. Or pour Hermann Broch, le kitsch est le mal dans le système des valeurs de l'art. Ce mal consiste justement à projeter une idée finie du beau dans la réalité¹⁴⁹⁰. Une autre manière de le dire est qu'il s'agit de trahir le réel, en lui imposant un cadre idéal qui oriente la création artistique. Une idée que Milan Kundera prolonge lorsqu'il définit le kitsch comme « négation absolue de la merde »¹⁴⁹¹, c'est-à-dire une attitude consistant à effacer du réel sa partie immorale, ou inacceptable, dans la perspective d'une certaine idée du beau. Le réel est premier, et ce qui est immoral, c'est au contraire, de refuser de le montrer tel quel, en l'idéalisant.

1-3 – La *Weltliteratur* : le roman, une forme occidentale ?

L'idée de *Weltliteratur* est développée de manière assez marginale au XIX^e siècle, mais trouve un certain écho dans l'entre-deux-guerres. C'est dans les *Conversations de*

¹⁴⁸⁸ Jacques Dubois, *Romanciers réalistes*, *op. cit.*, p. 50-51. Un peu plus loin, Dubois laisse entendre que le roman réaliste fait de cette dimension d'immoralité un élément volontairement scandaleux : « Ce savoir du discours réaliste aime aussi à prendre les allures d'un contre-savoir, c'est-à-dire à divulguer ce que la *doxa* ne rend pas public. Le réalisme se fait alors dévoilement, toujours plus ou moins scandaleux. Bousculant les tabous, le roman de la socialité a une vocation d'obscénité, et pas seulement dans l'ordre sexuel », *ibid.*, p. 60.

¹⁴⁸⁹ C'est l'argument de René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Grasset, 1977. Les personnages du roman et le roman réaliste de manière plus générale articulent ce qu'il appelle le désir mimétique. Or ce désir d'imitation contredit l'idée romantique d'une création pure, à partir de rien.

¹⁴⁹⁰ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil » et « Le mal dans le système de valeurs de l'art » in *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

¹⁴⁹¹ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 357.

*Goethe avec Eckermann*¹⁴⁹², à la fin de sa vie, que l'auteur allemand fait mention de cette notion dans un contexte très particulier, puisqu'il évoque ses lectures de la littérature chinoise, et ses liens avec la littérature européenne. Il parle alors de *Weltliteratur* pour évoquer le commun qui rend possible de ressentir des émotions, mais aussi de comparer des ouvrages appartenant à des aires culturelles différentes. Le terme de *Weltliteratur* pose cependant des problèmes de traduction. Doté d'une certaine ambivalence, il peut signifier « littérature monde », ou « littérature universelle »¹⁴⁹³. Le terme, dans la manière dont il est utilisé par Goethe, a l'avantage de sortir la littérature de son contexte national, pour affirmer sa dimension mondiale, et ainsi l'étendue des influences déterminant une œuvre. Ceci affirme qu'une grande œuvre ne doit pas être réduite aux frontières politiques de la structure dans laquelle elle a été créée, mais se mesurer à celles qui l'ont inspirée, dans un contexte culturel particulier¹⁴⁹⁴. C'est ainsi que Schlegel analyse le roman dans la lettre précédemment étudiée. Il compare et associe les travaux de Laurence Sterne, Miguel de Cervantès ou encore Denis Diderot¹⁴⁹⁵. C'est tout le sens de la description de Goethe, à savoir qu'il faut prendre en considération des contextes culturels différents, notamment dans l'élaboration d'une œuvre, sans pour autant se renier¹⁴⁹⁶. Il semble donc y avoir une dimension géographique, ou peut-être plutôt géo-spirituelle, de la littérature¹⁴⁹⁷.

¹⁴⁹² « Le mot de *Littérature nationale* ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de *Littérature universelle* [*Weltliteratur*], et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. Mais tout en appréciant ce qui nous vient de l'étranger, nous ne devons pas nous mettre à sa remorque ni le prendre pour modèle. Ne croyons pas que ce qu'il nous faut soit chinois, ou serbe, soit Calderon ou les *Nibelungen* ; mais, quand nous avons besoin d'un modèle, nous devons toujours recourir aux anciens Grecs, dans les œuvres de qui l'homme est représenté en ce qu'il a de plus beau. Tout le reste, nous devons le considérer seulement du point de vue historique et, dans la mesure du possible, nous approprier ce qu'il y a là de bon », in *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1988, pp. 204-206.

¹⁴⁹³ Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la « littérature mondiale »*, Les Belles Lettres, 2012. L'auteur montre que « littérature monde » à l'avantage d'être la traduction littérale. En revanche les romantiques, à la suite desquels il préfère insister sur l'universalisme de Goethe : Friedrich Schlegel, *Essai sur les divers styles de Goethe dans ses œuvres de jeunesse et de maturité*, in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., pp. 331-337. C'est d'autant plus intéressant que l'universalité de Goethe est mesurée à son influence sur la littérature.

¹⁴⁹⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit.

¹⁴⁹⁵ Voir paragraphe précédent et Friedrich Schlegel, *Lettre sur le roman* (1800), in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., pp. 321-330.

¹⁴⁹⁶ Goethe dans le passage cité affirme néanmoins la primauté du cadre culturel émergent dans la Grèce antique qui doit demeurer la référence première.

¹⁴⁹⁷ Cette dimension à la fois géographique et spirituelle de la littérature n'est pas sans évoquer les développements de la première partie concernant : Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, op. cit. Cette dimension est développée un peu plus bas.

La République des Lettres désigne depuis la Renaissance une certaine dimension internationale de la littérature¹⁴⁹⁸. Autrement dit, ce dont parle Goethe n'est pas nouveau. Cependant, le développement des nationalismes, à la fin du XIX^e siècle en Europe¹⁴⁹⁹, a mis à mal cette représentation cosmopolite, au profit d'un repli national tendant à ne penser l'œuvre que dans le cadre strict de la nation, excluant des influences extérieures¹⁵⁰⁰. Or Hermann Broch plaide explicitement pour une conception du roman qui l'inclue dans le contexte de ses héritages successifs, à l'échelle géographique la plus large, sans s'arrêter aux frontières¹⁵⁰¹. Dans ses analyses, il place côte à côte, Franz Kafka¹⁵⁰² et James Joyce, non loin de Thomas Mann ou d'André Gide¹⁵⁰³. Tous ces auteurs s'intègrent dans un contexte intellectuel et culturel commun, dans la mesure où ces auteurs se sont lus mutuellement¹⁵⁰⁴. Ici, le terme d'Occident a peut-être un sens en tant que cadre culturel commun. Ce cadre occidental en tant que ferment intellectuel du roman a fait l'objet d'une étude par Philippe Zard¹⁵⁰⁵. Ce dernier insiste cependant sur la manière dont les auteurs jouent avec cet ensemble dont l'existence est vacillante. Surtout, il montre la grande diversité des manières de s'y référer, entre par exemple Franz Kafka qui, au titre de juif de Bohême, se sent tout à la fois exclu de la culture allemande et de la culture tchèque, et Thomas Mann qui, tout en se sentant légitime, est travaillé par l'opposition entre le culturalisme à l'allemande et l'universalisme à la française. Ce qui prime,

¹⁴⁹⁸ Marc Fumaroli, *La République des Lettres*, Gallimard, 2015.

¹⁴⁹⁹ Jean-Claude Caron et Michel Vernus, *L'Europe au XIX^e siècle : des nations aux nationalismes 1815-1914*, Armand Colin, 2008.

¹⁵⁰⁰ Stéphanie Bertrand et Sylvie Freyermouth, *Le Nationalisme en littérature. Des idées au style (1870-1920)*, op. cit. et Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2001. Pascale Casanova inscrit, de son côté, le phénomène dans la continuité du XVIII^e siècle sans pour autant négliger les dynamiques d'internationalisation : « La dépendance structurale à l'égard d'instance ou de combats politiques-nationaux était déjà [...] le fait des premiers espaces littéraire qui sont apparus en Europe entre le XVI^e et le XVIII^e siècle », *La République mondiale des lettres*, op. cit., pp. 157-157.

¹⁵⁰¹ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit. Il ne traite pas explicitement de la dimension européenne, occidentale voir mondiale du roman. Cependant, la référence à Goethe est présente, avec celle des auteurs de nationalités diverses. De plus il insiste maintes fois sur le fait que le roman doit représenter l'ensemble du monde : « La littérature, ou plus exactement l'œuvre littéraire, doit embrasser dans son unité le monde tout entier [...] Goethe a assumé cette mission », *ibid.*, pp. 241-242. C'est donc bien à la dimension de l'universalité qu'il rattache le roman.

¹⁵⁰² « Il y a des livres qui sont chargés de toute l'angoisse et de toutes les ténèbres souterraines, comme par exemple les compositions de Kafka », *ibid.*, p. 239.

¹⁵⁰³ « Il me faut de la même façon citer Thomas et Heinrich Mann, rappeler André Gide », *ibid.*, p. 242.

¹⁵⁰⁴ Dans l'exemple présenté, c'est vrai de Kafka qui a lu Flaubert, voir : Vladimir Nabokov, *Littérature I* (1983, posthume), trad. Hélène Pasquier, Fayard, 1985.

¹⁵⁰⁵ Philippe Zard, *La Fiction de l'Occident*, op. cit.

c'est la polysémie et la difficulté de saisir cette notion d'Occident¹⁵⁰⁶. Ce qui reste, ce sont les influences, et le travail de la littérature qui se prolonge au-delà des frontières physiques.

L'émergence de nouveaux romanciers, venus d'Amérique latine dans les années 1950 et 1960 va encore justifier cette idée de *Weltliteratur*, tout en la complexifiant, notamment dans sa référence à l'Occident¹⁵⁰⁷. Carlos Fuentes publie un essai intitulé *Géographie du roman*¹⁵⁰⁸. Avec ce livre, il intègre les romans récents et novateurs de l'Amérique latine à la tradition du roman. Ceci tend à montrer que le roman, en tant que tradition, obéit à une géographie qui est plutôt d'ordre spirituel, qui le rattache au continent européen sans pour autant s'y limiter. Il n'y a pas de frontière au roman, il n'y a qu'un esprit commun auquel il s'agit de se rattacher. Ceci rejoint la conception husserlienne de l'Europe, lorsque le philosophe évoque la crise de l'humanité européenne¹⁵⁰⁹. Ce qui fait l'Europe, d'après lui, ce n'est pas une frontière géographique mais davantage un esprit commun. De la même manière pour le roman, l'idée de *Weltliteratur* renvoie à cette idée d'un commun spirituel formé par une tradition et un héritage¹⁵¹⁰. En revanche, ceci ne doit pas faire oublier, dans le roman, une certaine dialectique de l'universel et du particulier¹⁵¹¹. Si l'œuvre tend à l'universel, notamment au travers de ses influences, elle peut le faire tout en s'attachant à décrire le particularisme le plus strict. L'exemple pourrait être celui de Isaac Bashevis Singer qui, tout en s'attachant à décrire dans le détail les communautés juives yiddish des ghettos de Pologne,

¹⁵⁰⁶ A ceci il faut ajouter le contexte d'effondrement des valeurs dans lequel écrivent les romanciers étudiés par Philippe Zard qui complexifie encore la référence à l'Occident.

¹⁵⁰⁷ Pascale Casanova pense la restructuration de l'univers littéraire autour de ces nouveaux auteurs, analysée selon plusieurs facteurs, notamment celui de la « petite nation » ou de la « révolution faulknerienne ». Voir Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*

¹⁵⁰⁸ Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*

¹⁵⁰⁹ Voir la première partie de ce travail et Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, *op. cit.*

¹⁵¹⁰ Pascale Casanova définit la co-construction de l'œuvre et de l'espace littéraire dans ce sens, en reprenant une métaphore donnée par Henry James dans *Le Motif dans le tapis* (1896) : « Chaque œuvre, comme " motif ", ne pourrait donc être déchiffrée qu'à partir de l'ensemble de la composition, elle ne jaillirait dans sa cohérence retrouvée qu'en lien avec tout l'univers littéraire. Les œuvres littéraires ne se manifesteraient dans leur singularité qu'à partir de la totalité de la structure qui a permis leur surgissement. Chaque livre écrit dans le monde et déclaré littéraire serait une infime partie de l'immense " combinaison " de toute la littérature mondiale », Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵¹¹ Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, 2007. Nicolas Di Meo, « L'universel et le particulier : enjeux et présupposés de la " littérature monde en français " », *Carnets*, 1^{er} juin 2010.

en écrivant lui-même en yiddish, décrit des situations qui touchent à la dimension universelle de la situation de l'humanité¹⁵¹².

Le XIX^e siècle fait figure d'âge classique du roman¹⁵¹³. Il acquiert ses lettres de noblesse dans le double mouvement des théories romantiques et réalistes qui en font un genre majeur. Les grandes fresques sociales de cette époque en sont le témoignage, autant que la popularité des romans-feuilletons qui se développent¹⁵¹⁴. C'est une influence majeure pour le XX^e siècle. Cependant, une influence rapidement contestée dès la fin du siècle avec l'arrivée des symbolistes, jusqu'à une critique qui va décréter la mort du roman.

2 – Mort ou métamorphose ? La modernité romanesque de l'entre-deux-guerres

Dans sa conception du roman, ne prenant en compte que les productions françaises, Michel Raimond fait succéder à cet âge classique une crise dont il perçoit les premiers signes dès la fin du XIX^e siècle¹⁵¹⁵. Le naturalisme fondé par Zola¹⁵¹⁶, dans la lignée de Balzac, est contesté dans les années 1880, au sein même de ceux qui l'ont développé¹⁵¹⁷. Michel Raimond insiste notamment sur l'importance d'*A rebours* (1884) et des romans suivants de Karl-Joris Huysmans¹⁵¹⁸. Cette crise du modèle naturaliste se prolonge et s'accroît jusque dans les années 1920, où certains voient venir la fin du roman¹⁵¹⁹. Or paradoxalement, cette

¹⁵¹² Florence Noiville et Pascale de Langautier (dir.), *Cahier Singer*, L'Herne, 2012. Voir notamment son discours de réception du prix Nobel de littérature en 1978.

¹⁵¹³ Pierre Chartier va jusqu'à parler d'un âge d'or. Ce n'est pas sûr au vu des expérimentations ambitieuses qui suivent, nous préférons pour le XIX^e siècle l'idée d'un âge classique. Voir Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, op. cit.

¹⁵¹⁴ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, op. cit.

¹⁵¹⁵ Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, op. cit.

¹⁵¹⁶ Emile Zola, *Le Roman expérimental* (1880), Sandre, 2001. La même année paraît le recueil de nouvelles *Les Soirées de Médan*, édité par Georges Charpentier. Ce dernier se veut l'éditeur du naturalisme français, et le recueil publie six auteurs se revendiquant du courant naturaliste. Le titre évoque la maison achetée par Zola dans laquelle se regroupe différents acteurs du naturalisme à partir de 1878.

¹⁵¹⁷ *A Rebours* de Karl Joris Huysmans, qui participe aux *Soirées de Médan*, paraît en 1884 et marque une rupture avec le naturalisme.

¹⁵¹⁸ « L'importance d'*A Rebours*, en 1884 est capitale : plus d'étude de mœurs, un seul personnage ; la vision de la société réduite aux domestiques ou au décor ; des Esseintes vit en dehors du monde, dans sa frénésie de décadentisme », Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 40.

¹⁵¹⁹ « On voyait se multiplier les propos sur la crise du roman. Le mot, en plus de ses références économiques, avait des résonances médicales : on évoquait l'agonie, l'épuisement, la mort du roman ; ou sa santé sa vitalité, ses excès », *ibid.*, p. 159.

période est aussi celle des innovations ambitieuses. Les années 1920 et 1930 voient paraître des œuvres mettant en place des procédés narratifs inédits. Marcel Proust termine par exemple la rédaction d'*À la recherche du temps perdu* en 1922, la même année où paraît *Ulysse* de James Joyce. Il en va de même pour Robert Musil, qui, comme nous l'évoquions précédemment, écrit *L'Homme sans qualités* à la fin des années 1920. *Le Bruit et la Fureur* de William Faulkner paraît en 1929, soit seulement quatre ans après *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide. Plutôt qu'une crise, c'est, à la suite de Michel Raimond, une métamorphose du roman qu'il semble s'opérer. En effet, les années 1920 et 1930, sont davantage celles des grandes expérimentations.

C'est la complexité des œuvres et la distance prise par rapport au modèle classique du XIX^e siècle qui ont pu donner le sentiment d'une crise. Cependant, il existe bien une continuité entre les deux périodes. Ceci fait penser que l'entre-deux-guerres pourrait représenter l'époque moderne, d'un point de vue esthétique, du roman. Or cette émergence de la modernité romanesque, correspond aussi à la crise des valeurs culturelles occidentales et à une remise en question de ses modes de pensée¹⁵²⁰. Les deux phénomènes semblent converger dans la mesure où le roman accède à la modernité en interrogeant les valeurs culturelles d'une Europe vacillante¹⁵²¹. On peut notamment le percevoir dans le fait que la crise de la culture, autant que l'idée de la mort du roman, vont devenir des thèmes récurrents du XX^e siècle. Ils s'articulent à ce que Harold Rosenberg appelle la tradition du nouveau¹⁵²², c'est-à-dire cette tension inhérente au vocable de modernité, impliquant un renouveau perpétuel, finissant, paradoxalement, par se muer en tradition. Ce parallélisme entre transformation sociale et mutation du roman, n'empêche pas ce dernier de faire l'objet de sévères critiques, notamment de la part des avant-gardes¹⁵²³. Enfin, le roman se présente sans véritable théorie générale, mais fort de ses nombreuses innovations qui s'articulent à un monde en pleine transformation.

¹⁵²⁰ Je renvoie ici à la première partie de ce travail.

¹⁵²¹ Michel Raimond fait déjà ce lien entre ce qu'il nomme la crise du roman, et le trouble intellectuel de l'époque : « Si la crise du roman avait une portée un peu profonde, c'est qu'elle était un des symptômes d'un drame intellectuel. On entrait, dès la fin du XIX^e siècle, dans un monde où faisait défaut la certitude : la science paraissait avoir trahi beaucoup d'espairs aux yeux des hommes de cette génération », Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 488.

¹⁵²² Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, The University of Chicago Press, 1959. Traduit par Anne Marchand, chez Gallimard, en 1962. Mais aussi : Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

¹⁵²³ Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.* et Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)*, *op. cit.*

2-1 – Remise en question du roman : valérisme et surréalisme

Depuis la fin du XIX^e siècle, le roman fait l'objet d'une sérieuse remise en question, qui n'atteint cependant pas son succès éditorial, renforcé par l'industrialisation de la littérature¹⁵²⁴. Or cette industrialisation du secteur, conduisant à une massification de la diffusion, constitue le premier argument d'une critique du roman¹⁵²⁵. Le roman meurt de sa trop grande commercialisation¹⁵²⁶, poussant à reproduire des œuvres stéréotypées¹⁵²⁷ plus propices à la consommation de masse¹⁵²⁸. C'est ce qui amène Michel Raimond à différencier la littérature de création de la littérature de consommation, séparant les œuvres produites pour le seul divertissement de masse, des œuvres qui font l'objet d'une recherche esthétique plus poussée et d'une volonté d'innover dans l'art¹⁵²⁹. D'autre part, le modèle naturaliste, succédant au réalisme et inspiré des présupposés de la philosophie positiviste¹⁵³⁰, s'essouffle et peine à se renouveler. Or la rupture avec le réalisme que constitue le symbolisme¹⁵³¹, est plus intéressée par la forme du conte¹⁵³², ou de la poésie¹⁵³³, que par le roman. Tout ceci concourt à un certain discrédit du roman français. En revanche, Michel Raimond évoque la vitalité et l'inspiration portées par le roman étranger, en mentionnant l'œuvre de Dickens et

¹⁵²⁴ « Les critiques n'ont cessé de se lamenter de plus en plus, au lendemain de la guerre, sur le caractère commercial et industriel d'une grande partie de la production romanesque ; les plaintes des critiques ne sont pas nouvelles ; mais elles ont changé de nature : si Henry Bordeaux insistait en 1902 sur une mévente, si L.-A. Daudet regrettait en 1910 un marasme, on se plaindrait plutôt, à partir de 1920, d'une surproduction », Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵²⁵ Je renvoie aux développements de la première partie de ce travail. Plus spécifiquement sur la culture de masse, voir : Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*

¹⁵²⁶ Sainte-Beuve s'en émouvait déjà au milieu du XIX^e siècle, voir : Charles-Augustin Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle* (1839), Allia, 2013. C'est aussi une période dans laquelle se développe le métier d'écrivain.

¹⁵²⁷ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé*, *op. cit.*

¹⁵²⁸ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, *op. cit.* et Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*

¹⁵²⁹ « En tout cas, le fossé se creusait entre la littérature de création et la littérature de consommation », Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 112. L'argument est déjà mentionné par Sainte-Beuve dans le texte précédemment cité de 1849 : Charles-Augustin Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, *op. cit.*

¹⁵³⁰ C'est au positivisme d'Auguste Comte que se réfère le naturalisme, voir : Henri Mitterand, *Le Regard et le signe, Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, 1987.

¹⁵³¹ *A Rebours* (1884) de Huysmans est significatif de ce moment. Voir notamment : Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, PUF, 1977 et Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, PUF, 1974.

¹⁵³² Dans son ouvrage, Michel Raimond note l'importance de Auguste de Villiers de l'Isle Adam et de Marcel Schwob dans le chapitre consacré au « Mépris du roman », *La Crise du roman*, *op. cit.*, pp. 60-84.

¹⁵³³ C'est d'ailleurs au travers de la poésie que le roman va tenter de se renouveler en France au début du XX^e siècle. Exemple des *Nourritures terrestres* de Gide paru en 1897. Voir « Les métamorphoses du roman » *ibid.*, pp. 179-254.

celle de Thomas Hardy, mais encore celles de Tolstoï, Dostoïevski, et de Mann. Le deuxième élément primordial de la remise en question du roman dans l'entre-deux-guerres, c'est son rejet par les avant-gardes. Il est d'abord initié par Paul Valéry et prolongé par les surréalistes. Leurs critiques, parfois semblables, ont cependant un fondement différent.

2-1-1 – Paul Valéry et le roman

Comme l'explique Michel Raimond¹⁵³⁴, c'est d'abord en tant qu'héritier du symbolisme que Paul Valéry s'oppose au roman. En effet, au-delà de la veulerie, et de la dimension arbitraire qu'il reproche au genre¹⁵³⁵, c'est son prosaïsme qui est critiqué, au nom d'une certaine conception de l'esthétique¹⁵³⁶. Pour Paul Valéry le roman peut être résumé, ouvre la possibilité d'une infinité de digressions, en contraste, l'idéal symboliste vise à la création d'une œuvre complète et épurée, se suffisant à elle-même, tout en exigeant un effort de l'intelligence pour être appréhendé¹⁵³⁷. Ensuite, Paul Valéry remet en cause le roman en contestant la référence le fondant dans le réel : « Enfin Valéry introduisait un élément de contestation radicale dans l'activité du romancier dont toute l'ambition est de donner pour vrai ce qu'il sait pertinemment être faux »¹⁵³⁸. C'est la dimension de la fiction qu'il refuse¹⁵³⁹. Cette critique implique aussi la complicité du lecteur qui se trouve accusé de passivité, voire de naïveté, puisqu'il se laisse emporter par la mystification. Or en refusant au roman son rapport à la réalité, Valéry condamne aussi sa capacité à penser les transformations sociales à travers les significations imaginaires. Les romantiques avaient déjà montré comment, à partir

¹⁵³⁴ Voir aussi : Dominique Combe, « Lire la poésie, lire le roman selon Valéry », *Littérature*, n° 59, 1985, pp. 57-70.

¹⁵³⁵ C'est ce à quoi renvoie la célèbre expression que Breton attribue à Valéry : « La Marquise sortit à cinq heures » et qui vise à critiquer le roman comme pure contingence.

¹⁵³⁶ On ne peut reprocher à Paul Valéry aucun esthétisme, il a démontré sa préoccupation pour les transformations du monde dans lequel il vivait, dans la lignée de la critique de la culture, dans le texte suivant : Paul Valéry, *La Crise de l'esprit*, Gallimard, 1919.

¹⁵³⁷ Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Flammarion, 2005.

¹⁵³⁸ Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁵³⁹ « La comparaison entre les attitudes de lecteur de roman et de poésie est entièrement fondée sur un refus de la fiction au profit de " l'émotion poétique " dont la véhémence donne à penser que l'argumentation esthétique renvoie à des présupposés existentiels, moraux et métaphysiques. C'est finalement toute une tradition, littéraire et philosophique, qui se trahit dans le partage rhétorique consacré par Valéry. Le refus de la fiction, argumenté à partir d'une pragmatique de l'illusion référentielle, repose en fait sur une métaphysique du sujet et de la conscience d'inspiration rationaliste, et plus particulièrement cartésienne », Dominique Combe, « Lire la poésie, lire le roman selon Valéry », *op. cit.*, p. 70. Pour un développement sur la fiction, je renvoie au chapitre précédent.

de l'ironie, le roman parvient à faire de ce faux-semblant une force¹⁵⁴⁰. Quant à la critique symboliste, elle est reprise et intégrée à la conception du roman de Hermann Broch, quelques années plus tard. En effet, ce dernier rattache le roman à la poésie à travers un rapport commun à la connaissance. Pour Hermann Broch, comme la poésie, le roman ne peut être résumé, mais au contraire, il porte une connaissance singulière, ne pouvant s'exprimer que par lui. Il va également construire toute une réflexion sur le symbole¹⁵⁴¹. Cependant, Michel Raimond juge la critique de Valéry salutaire dans la mesure où elle participe au sursaut du roman français¹⁵⁴², notamment dans les travaux de Gide qui va à la fois poétiser¹⁵⁴³ et intellectualiser¹⁵⁴⁴ le roman, ouvrant de nouvelles voies. Autrement dit, plus que le roman de manière générale, c'est le roman réaliste du XIX^e siècle qui est visé par la critique de Valéry.

2-1-2 – Les surréalistes et le roman

Les surréalistes font front commun avec Valéry, mais Jacqueline Chénieux-Gendron remarque néanmoins que les raisons de leur opposition au roman sont différentes¹⁵⁴⁵. Avant d'en arriver à la présentation des arguments des surréalistes, il faut noter que dès le *Manifeste* d'André Breton de 1924¹⁵⁴⁶, le mouvement se présente comme une avant-garde et articule sa prétention à la nouveauté à un repoussoir. C'est contre l'« attitude réaliste »¹⁵⁴⁷, et son art, le roman, que se construit le mouvement. Ensuite Jacqueline Chénieux-Gendron note quatre arguments majeurs des surréalistes contre le roman¹⁵⁴⁸. Le mouvement s'attaque à la

¹⁵⁴⁰ Je renvoie aux analyses qui précèdent sur le romantisme allemand, et notamment les écrits de Friedrich Schlegel, mais aussi les œuvres de Diderot, Sterne, ou encore Cervantès qui se saisissent de cette distance entre le roman et le monde réel. Vision d'ailleurs critiquée par Hegel en tant que biais subjectiviste.

¹⁵⁴¹ Voir Isabelle Gabolde, *La Lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil. Métamorphose d'un genre et questionnements contemporains*, op. cit. C'est aussi ce qui fait penser que Hermann Broch est sans doute beaucoup plus proche du symbolisme, en termes d'héritage esthétique, que des surréalistes.

¹⁵⁴² « Au fond, la critique de Valéry était salutaire. Elle allait peut-être contribuer à accuser un mouvement du roman pour se dégager de l'ornière réaliste, et lui confier un indice d'intellectualité qu'il n'avait encore jamais connu », *ibid.*, p. 135.

¹⁵⁴³ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Mercure de France, 1897.

¹⁵⁴⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1925.

¹⁵⁴⁵ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)*, op. cit.

¹⁵⁴⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924.

¹⁵⁴⁷ Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 124.

¹⁵⁴⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1920-1950)*, op. cit., pp. 75-234.

description, à la narration, à ce que Jacqueline Chénieux-Gendron appelle le sens de l'éventuel, renvoyant à une certaine spontanéité, et enfin la dimension de l'invention dans laquelle se situe l'idée même du titre de l'ouvrage, à savoir « inventer le réel »¹⁵⁴⁹. Pour ce qui est de la description et de la narration, le principal reproche des surréalistes, c'est l'imposition d'un cadre strict par le roman réaliste dont le mouvement naissant prétend justement s'extraire. L'éventuel, en tant que possibilité du surgissement ou d'une certaine spontanéité, serait nié par les réalistes qui imposent un sens à leur œuvre. Concernant l'invention, elle n'est pas totale dans le roman, dans la mesure où elle s'appuie sur certains schèmes de la réalité, intégrés par l'auteur qu'il va ensuite imposer au lecteur. De manière générale, c'est un manque de liberté et une dépendance aux normes sociales qui sont reprochés au roman. Il y a à cet endroit un profond désaccord avec la conception du roman de Hermann Broch parce que celui-ci porte une théorie de la connaissance de l'art incompatible avec celle des surréalistes¹⁵⁵⁰. Ces derniers prétendent inventer le réel, c'est-à-dire le transformer en lui imprimant leur subjectivité, ce qui correspond, à refuser une partie du réel¹⁵⁵¹, par idéalisation¹⁵⁵². À l'inverse, le roman a vocation à le découvrir dans les textes de Broch. La création se situe uniquement au niveau de la forme, et se pense strictement dans les termes de l'art. Il y a, dans le surréalisme, une forme de négation de la réalité, comme si se libérer des contraintes, finirait par libérer du réel. Or cette libération de la subjectivité¹⁵⁵³, risque de se prendre au piège du kitsch, en confondant le Beau avec une projection du Moi.

¹⁵⁴⁹ Ce sont des tendances générales mais l'auteur note bien des différences entre les tenants du surréalisme faisant jour tout au long de son évolution, notamment entre Breton et Aragon.

¹⁵⁵⁰ « Le surréalisme est envisagé par ses fondateurs non comme une nouvelle école artistique, mais comme un moyen de connaissance, en particulier de continents qui jusqu'ici n'avaient pas été systématiquement explorés : l'inconscient, le merveilleux, le rêve, la folie, les états hallucinatoires, en bref, l'envers du décor logique », in Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, 1964, p. 43. Le tout sur fond de refus du recul critique au nom de la spontanéité : « Arrière l'écrivain, arrière le poète, arrière l'homme même », *ibid.*, p. 53.

¹⁵⁵¹ Ferdinand Alquié parle de déréalisation surréaliste pour évoquer l'attitude critique de remise en cause du réel, consistant en fait à projeter un discours prédéterminant le réel. La déréalisation est donc un principe double. Elle permet de s'émanciper d'un discours dominant sur le réel, tout en risquant d'aliéner à la subjectivité. Voir Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1977.

¹⁵⁵² Cette idéalisation est la source des contradictions et des conflits internes au mouvement : « Ce sont des révoltés, qui veulent changer non seulement les conditions traditionnelles de la poésie, mais aussi et surtout de la vie [...] Ils croient encore, suivant le mot de Breton, à la " toute puissance de la pensée " . Leur idéalisme est pur mais inopérant ; ils s'en dépouilleront peu à peu au milieu de crises intérieures graves, de questions de confiance sans cesse posées », Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme, op. cit.*, p. 61-62.

¹⁵⁵³ C'est à cet endroit que se rencontre la préférence de Paul Valéry et des surréalistes pour la poésie. Cette dernière est un art lyrique, c'est-à-dire centré sur l'expression des sentiments personnels, autrement, elle donne à entendre une voix unique. À l'inverse, le roman, dans une certaine mesure, refuse le lyrisme, puisque comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, il fait entendre une multiplicité de voix se contredisant. Bakhtine avait déjà noté cette distinction en faisant de la poésie un art monologique, de même que Lukács, rattachant le roman à l'épopée qui est le récit d'un groupe et non d'une personne.

Cependant, le refus du roman par les surréalistes n'est pas sans paradoxes. En effet, comme le note Jacqueline Chénieux-Gendron, si les différents membres présents au début du mouvement ce sont peu intéressés aux romanciers contemporains¹⁵⁵⁴, ils n'en ont pas moins écrit des romans importants dans l'histoire du genre. Pour n'en citer que quelques-uns, il y a *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon, *Nadja* (1928) d'André Breton, ou encore *La Mort difficile* (1926) de René Crevel. Or la lecture de ces œuvres, mise à distance des mots d'ordre du mouvement et des stratégies de différenciation¹⁵⁵⁵, donne à voir une écriture attentive aux transformations de la réalité sociale de l'époque¹⁵⁵⁶, recoupant les thèmes développés dans la partie précédente. *Nadja* interroge par exemple très explicitement les significations imaginaires sociales, en confrontant le désir de liberté, à l'émergence de la folie, rappelant le traitement fait au personnage de Clarisse dans *L'Homme sans qualités*. Finalement, Jacqueline Chénieux-Gendron présente le mouvement surréaliste dans le nouveau rapport qu'il a tenté d'établir à l'éthique : « Tel est sans doute le moteur intime d'un " mouvement surréaliste " qui porte bien son nom : moins " surréaliste " que " mouvement ", et en son sens le plus *pratique* : à la recherche d'une éthique »¹⁵⁵⁷. Or Hermann Broch aussi, conçoit son art dans une perspective éthique, en vue de peser sur les transformations sociales de son époque, ne serait-ce que pas une meilleure compréhension des phénomènes qui s'y déroulent. Cependant, il isole son activité artistique de son désir de transformation, faisant de cette dernière, un produit dérivé de la première. Le roman a vocation à découvrir certains pans du réel, mais il n'a pas de contrôle sur la manière dont les individus vont s'en saisir. Dans sa conception du kitsch, Hermann Broch pointe le risque qu'une telle attitude peut comporter¹⁵⁵⁸, la rattachant notamment au mal et à ses conséquences politiques¹⁵⁵⁹. Sans faire de lien réducteur entre les avant-gardes et les régimes totalitaires¹⁵⁶⁰, il est indéniable qu'à la

¹⁵⁵⁴ Il est intéressant de noter que les romans de Franz Kafka, de James Joyce, ou même plus proches d'eux, de Marcel Proust, n'ont pas attiré l'attention des surréalistes en dépit d'intérêts communs.

¹⁵⁵⁵ Les ambitions théoriques du surréalisme, et sa volonté de distinction sont visibles dans des textes tels que : André Breton, *Les Pas perdus* (1924) et le premier *Manifeste du surréalisme* (1924).

¹⁵⁵⁶ Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Œuvres II, op. cit.*, pp. 113-134.

¹⁵⁵⁷ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1920-1950), op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁵⁸ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939), in *Art et Culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Macula, 1992.

¹⁵⁵⁹ Hermann Broch, « Le Mal dans le système des valeurs de l'art », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, pp. 327-366.

¹⁵⁶⁰ Philippe Sers, *Totalitarisme et Avant-garde. Falsification et vérité en art*, Les Belles Lettres, 2001.

perspective d'émancipation proposée par le surréalisme, correspond aussi certaines tendances à la domination¹⁵⁶¹, notamment à travers de l'absolutisation de la subjectivité¹⁵⁶². Si le surréalisme doit « gagner à la révolution les forces de l'ivresse »¹⁵⁶³, il doit d'abord parvenir à les contrôler. Ainsi, la remise en cause du roman par les avant-gardes justifie-t-elle la mobilisation du vocable de crise.

2-2 – Crise ou mort du roman : naissance d'un thème

Le refus paradoxal du roman par les avant-gardes, les déboires liés à l'industrialisation de la littérature, autant que la difficile réception d'œuvres romanesques interrogeant les limites de l'intelligibilité¹⁵⁶⁴, donnent lieu à diverses déclarations de mort du roman, ou de sa crise. Avant d'aller plus loin, il faut préciser que la situation n'est pas la même partout en Europe et qu'il y a des particularités nationales. À titre d'exemple¹⁵⁶⁵, la France a évolué dans une dynamique particulière qui n'est pas celle de l'Allemagne. Dans ce dernier pays, l'enthousiasme des romantiques, ainsi que leurs élans théoriques pour le roman n'ont eu que très peu d'écho. Le genre n'a pas eu le succès qu'on lui connaît en France au XIX^e siècle. Après Goethe qui invente dans son *Wilhelm Meister* (1795-1796) le roman d'apprentissage, marquant durablement l'histoire du genre¹⁵⁶⁶, ainsi que les romans de Jean Paul paraissant dans la même période¹⁵⁶⁷, le XIX^e siècle allemand est peu prolixe du point de vue du roman,

¹⁵⁶¹ Ces dérives sont notamment perceptibles dans le second manifeste du surréalisme du 1930 dans lequel Breton écrit : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver au poing, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule ».

¹⁵⁶² Walter Benjamin a mis en lumière cette tension dialectique au sein du surréalisme, et la possibilité qu'en émerge le mal. Il analyse en comparant le surréalisme au personnage de Stavroguine dans *Les Démons* de Dostoïevski : « Stavroguine est un surréaliste avant la lettre. Nul n'a compris comme lui l'inconscience dont fait preuve le petit-bourgeois qui croit que le bien, quelle que soit la vertu virile de celui qui l'exerce, est inspiré par Dieu, tandis que le mal naîtrait de notre seule spontanéité, qu'en ce domaine nous serions indépendants et entièrement livrés à nous-même », Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Œuvres II, op. cit.* pp. 127-128.

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵⁶⁴ Geert Lernout et Wim Van Mierlo, *The Reception of James Joyce in Europe*, 2 volumes, Thoemmes Continuum, 2004.

¹⁵⁶⁵ Les exemples se concentrent sur les contextes français, allemands et anglais, sans prétentions exhaustives, ils renvoient à la situation du roman dans les langues d'écriture de ceux du corpus de la deuxième partie.

¹⁵⁶⁶ Danielle Le Gall, *Le Roman d'apprentissage*, Presses universitaires de France, 1996.

¹⁵⁶⁷ Jean Paul est le pseudonyme de Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), il écrit des romans très originaux parmi lesquels *Hespérus* (1795), *Quarante-cinq Jours de la poste au chien* (1795) ou encore *La Vie de Quintus Fixlen* (1796). Geneviève Espagne, *Les Années de voyage de Jean Paul Richter. Biographie d'une fin de siècle en Allemagne*, Éditions du Cerf, 2002.

en contraste de l'importance que lui accordent les romantiques. Ces deux œuvres ont néanmoins une influence non négligeable en France¹⁵⁶⁸, mais aussi dans la manière dont le roman refait surface au début du XX^e siècle en Allemagne¹⁵⁶⁹. Ainsi, contrairement à la France, le XIX^e siècle peut être considéré comme une longue crise du roman, jusqu'au début du XX^e siècle. Le roman anglais est, quant à lui, extrêmement riche, presque sans interruption. Entre Jane Austen et Walter Scott ouvrant le siècle, puis des sœurs Brontë jusqu'à Dickens, et terminant avec Wilde, Stevenson ou Kipling, le XIX^e siècle est riche et divers, avec néanmoins, comme en France, un certain ralentissement dans les premières années du XX^e siècle¹⁵⁷⁰ et jusqu'à l'entre-deux-guerres. Mais ceci justifie-t-il l'emploi de la terminologie de crise ?

Loin d'être le symptôme d'un véritable mal-être, ces expressions (crise ou mort du roman) sont en passe de devenir des motifs récurrents du XX^e siècle¹⁵⁷¹. L'ambivalence de la terminologie de crise est déjà relevée par Michel Raimond : « On parlait de crise parce que le roman paraissait souffrant ; mais on le rendait malade en s'interrogeant sur sa santé »¹⁵⁷². Les développements qui précèdent¹⁵⁷³ ont assez montré que l'emploi du vocable de crise a une dimension stratégique. Dans les faits, il est plus prudent de parler de transformation. Jacqueline Chénieux-Gendron, pour marquer les rapports conflictuels entre le roman et le mouvement surréaliste, introduit l'idée de contestation au sein même du genre depuis ses origines : « Dès le *Don Quichotte*, la contestation innerve le cours même du récit, puisque le *Don Quichotte* est écrit contre l'*Amadis*, qu'il tourne en dérision. Le premier roman " moderne " est un roman contre le romanesque »¹⁵⁷⁴. Autrement dit, la crise ferait partie intégrante de cet art polymorphe en perpétuelle remise en question. C'est dans cette propension à l'éclatement, à créer une nouvelle forme dans chaque roman que se situe une part de son rapport à la modernité. Nous l'évoquions en introduction, le roman est autoréférencé, c'est-à-dire qu'il prend la liberté de lui-même se définir, remettant chaque fois

¹⁵⁶⁸ Claude Pichois, *L'Image de J. P. Richter dans les lettres françaises*, José Corti, 1963.

¹⁵⁶⁹ C'est ce que l'on peut voir avec Broch qui cite amplement Goethe : « Goethe a assumé cette mission », Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 242.

¹⁵⁷⁰ Sylvère Monod, *Histoire de la littérature anglaise*, Armand Colin, 1970

¹⁵⁷¹ Le thème revient en France avec l'apparition du Nouveau Roman dans les années 1950.

¹⁵⁷² Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 159.

¹⁵⁷³ Je renvoie notamment à la première partie de ce travail.

¹⁵⁷⁴ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1920-1950)*, op. cit., p. 14.

en cause la question de son identité et de son origine. En ce sens, il est solidaire de la modernité imaginée par Castoriadis, en tant que reprise du projet d'autonomie, dans la mesure où il se donne sa propre signification, interrogeant de ce fait, les significations de la société¹⁵⁷⁵.

Bertrand Gervais consacre un article à « La mort du roman »¹⁵⁷⁶, il remarque que *L'Âge d'or du roman* de Guy Scarpetta¹⁵⁷⁷, correspond à une profonde crise du genre aux États-Unis¹⁵⁷⁸. Il en conclut que cette crise renvoie davantage à un imaginaire de la fin. Or cette rhétorique de la fin n'est cependant pas sans intérêt. Elle est une dynamique structurante, permettant de mesurer des attentes¹⁵⁷⁹. Autrement dit, l'imaginaire de la fin permet de décrire à la fois ce qui a été perdu, et ce qui est en train de naître. Plus largement, cette idée d'un imaginaire de la fin renvoie à la dynamique de la modernité en référence à son antagoniste, l'imaginaire du nouveau. Harold Rosenberg, dans un livre au titre évocateur, *The Tradition of the New*, l'exprime en ces termes : « In the arts an appetite for a new look is now a professional requirement, as in Russia to be accredited as a revolutionist is to qualify for privileges »¹⁵⁸⁰. Pour ce dernier, l'art ne peut être révolutionnaire, c'est une contradiction dans les termes : « Revolutionary art is a contradiction. It declares that art is art in being against art ; and then tries to establish itself as the soundest kind of art »¹⁵⁸¹. Le roman, dans ce premier XX^e siècle entre dans cette dynamique de l'avant-gardisme, le faisant devenir tour à tour, « mort » ou « âge d'or ». Or ces déclarations ne font finalement que décrire différentes transformations du genre, selon différents points de vue. À l'opposé de cette démarche oscillant sans cesse entre le nouveau et l'ancien, Hermann Broch se charge au contraire

¹⁵⁷⁵ Je renvoie aux deux textes cités en introduction : Cornelius Castoriadis, « Une interrogation sans fin », in *Domaine de l'homme, op. cit.* et « L'époque du conformisme généralisé », in *Le Monde morcelé, op. cit.*

¹⁵⁷⁶ Bertrand Gervais, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Écritures contemporaines*, vol. 31, n° 2, 1999.

¹⁵⁷⁷ Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Grasset, 1996.

¹⁵⁷⁸ « Or, ces stratégies qui feraient maintenant l'âge d'or du roman ont d'abord signifié sa mort. Et le débat n'a jamais été aussi virulent qu'aux États-Unis. Le roman y a connu une crise sans précédent, que d'aucuns ont interprété comme sa chute, sa mort par épuisement, et avec elle celle de la littérature tout entière », in Bertrand Gervais, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », art. cit., pp. 53-54.

¹⁵⁷⁹ « Déclarer la mort de quelque chose, c'est s'inscrire du côté de l'autorité, de la parole. C'est faire un acte de langage qui vient établir une totalité, cet état de fait achevé, dans les deux sens du terme », *ibid.*, p. 65.

¹⁵⁸⁰ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New, op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

d'ancrer le roman dans une tradition¹⁵⁸². Il en fait un héritage, ce qui le rend en mesure de se transformer et d'évoluer, non pas seulement dans une dynamique de la table rase, mais en puisant dans les réserves constituées par les expériences précédentes, les chemins ouverts et inempruntés de l'histoire du genre. C'est ainsi que Castoriadis, dans son article « Transformation sociale et création culturelle »¹⁵⁸³ imagine le dépassement d'un avant-gardisme stérile en se ressaisissant de la *philia* grecque, entendue comme aptitude à choisir ses amis, qui « implique une restauration de la valeur de la tradition »¹⁵⁸⁴. Pour Hermann Broch, chaque roman contient, en puissance, tous les romans le précédant, c'est-à-dire, la tradition du roman¹⁵⁸⁵. On peut raisonnablement imaginer, que chaque roman ne contient pas effectivement tous ceux qui l'ont précédé, néanmoins, l'allégation de Hermann Broch, a peut-être un autre sens. S'il ne contient pas tous les romans, il en contient au moins quelques-uns, et certains plus que d'autres. Ce qui demeure important, c'est que chaque auteur crée sa propre tradition, il choisit les auteurs avec lesquels il veut avancer et prolonger l'histoire du roman¹⁵⁸⁶, dans le sens de *philia* grecque mobilisée par Castoriadis, et s'inscrit donc dans une tradition. C'est encore une manière de définir sa liberté et son autonomie. Cependant, la remise en cause de la terminologie de crise, et son association à l'idée de modernité, n'empêche pas le roman d'avoir subi d'importantes métamorphoses au XX^e siècle, au point que l'on puisse parler d'une modernité romanesque.

¹⁵⁸² « Il n'est pas précisément nécessaire de référer à une loi fondamentale de la biogenèse de la création artistique pour pouvoir constater que, même dans les formes d'art d'un très haut degré d'évolution, toutes les formes antérieures continuent à vivre », Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 234-235.

¹⁵⁸³ Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁸⁵ Je m'appuie sur la citation précédente de Hermann Broch (voir le note 168). De plus, je renvoie à sa conception des systèmes de valeurs fondés sur la théologie négative (voir chapitre 1 de la partie 3). Chaque roman, à l'intérieur du système de valeurs qui est le sien représente une étape (en l'occurrence une interdiction) dans la progression vers le but infini et s'inscrit donc dans une histoire : « Le système est la poursuite vivante d'une évolution, il se compose de l'instant présent et de l'avenir. Cette soumission radicale au concept d'évolution, cette nette orientation vers l'avenir et vers un but absolu qui y réside, confère à tout système de valeurs le caractère combatif qui lui est propre », Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 219. Or cette évolution, pour ne pas sombrer dans le kitsch de la répétition, suppose une connaissance des interdictions déjà formulées, pouvant se retrouver à chaque nouvelle étape.

¹⁵⁸⁶ Il peut d'ailleurs aussi entrer en conflit avec certains auteurs, ce qui est important, c'est que le romancier entre en dialogue avec son art et contribue à le construire, à le faire évoluer en se confrontant à une tradition qu'il contribue ainsi à créer.

2-3 – L'âge moderne du roman

La rhétorique de la crise, si elle n'est pas fondée, témoigne néanmoins de certaines « métamorphoses du roman »¹⁵⁸⁷ dans l'entre-deux-guerres. En dépit de la critique des avant-gardes, des œuvres très ambitieuses, et particulièrement innovantes vont paraître dans cette période, dans des pays différents¹⁵⁸⁸. Les surréalistes vont garder leurs distances avec ces œuvres dont ils se méfient, en dépit d'une certaine proximité théorique apparente¹⁵⁸⁹. Sans dénier sa valeur au roman réaliste, souvent même en s'en inspirant pour en combler les lacunes, une génération d'auteurs¹⁵⁹⁰ va profondément transformer la forme romanesque dans la période de l'entre-deux-guerres. En quoi le roman de l'entre-deux-guerres se distingue-t-il du roman réaliste de l'âge classique ? Ce sont ces trois dimensions, celles de la composition, du récit et du point de vue, qui vont contribuer de rapprocher le roman de l'expérience du présent.

Pour ce qui concerne la composition, les grands innovateurs de l'entre-deux-guerres rompent avec la conception d'une intrigue linéaire, pour préférer une organisation thématique inspirée des théories de la musique¹⁵⁹¹, et plus tard, du développement du cinéma. C'est visible dans les romans de Faulkner, comme *Le Bruit et la Fureur* (1929), ou encore dans *Absalon, Absalon !* (1936)¹⁵⁹². C'est encore perceptible dans *L'Homme sans qualités*

¹⁵⁸⁷ Michel Raimond, « Les Métamorphoses du roman », *La Crise du roman*, *op. cit.*, pp. 179-254.

¹⁵⁸⁸ Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX^e siècle*, Belfond, 1990. Les quatre romans du corpus de la deuxième partie témoignent de cette innovation et de sa diversité.

¹⁵⁸⁹ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1920-1950)*, *op. cit.* Un court chapitre de ce livre est consacré à la réception des œuvres de Kafka, Proust et James Joyce par les surréalistes. Les surréalistes passent à côté et continuent de reprocher au roman, même dans ces formes nouvelles son manque de liberté. D'autre part, Jacqueline Chénieux-Gendron remarque la distance qui existe entre le courant de conscience joycien et les expériences d'écriture automatique. Or toute la différence réside justement dans l'effort intellectuel de Joyce pour reconstituer artificiellement les courants de conscience pour y faire résonner la culture européenne quand les surréalistes privilégient l'expression la plus spontanée possible (voir le *Manifeste du surréalisme* de 1924).

¹⁵⁹⁰ Ils sont nés dans les vingt dernières années du XIX^e siècle. Le plus vieux est certainement Proust, né en 1871, jusqu'à Faulkner et Dos Passos qui sont les plus jeunes, nés à l'extrême fin du siècle, respectivement 1897 et 1896.

¹⁵⁹¹ Michel Raimond, « Chapitre V – Les Métamorphoses de la composition », in *La Crise du roman*, *op. cit.*, pp. 390-410. Cette idée d'une composition musicale revient souvent dans les travaux de Thomas Mann, qui a travaillé sur la musique : Thomas Mann, *Souffrance et grandeur des Maîtres*, *op. cit.* et *Wagner et notre temps* (1911 puis 1950), trad. Georges Liébet, Le Livre de poche, 1977. Mais aussi avec Adorno aux Etats-Unis, voir : Martin Jay, *L'Imagination dialectique*, *op. cit.* Les liens entre composition musicale et roman sont plus récemment développés par : Milan Kundera *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993. Je renvoie aussi au chapitre précédent et à la partie sur l'architectonique.

¹⁵⁹² Les deux romans sont très différents, ils partagent néanmoins une même construction autour de drames familiaux dissimulés dont la nature est mise en lumière au fur et à mesure que les romans se développent. Autrement dit, les romans ne sont pas construits autour d'une intrigue, mais plutôt de l'éclairage thématique d'un phénomène.

(1930-1932) qui derrière l'apparence d'une structure linéaire¹⁵⁹³, est articulé autour de variations sur des thèmes forts, se répercutant dans les discussions des personnages. D'autres œuvres peuvent porter à confusion, comme par exemple *Ulysse*, qui semble aussi avoir, à première vue, une structure linéaire, suivant le déroulement d'une journée. Cependant, il n'y a pas d'intrigue et l'essentiel de l'aventure est d'ordre spirituel et psychologique, elle s'organise autour de thèmes récurrents tel que la filiation par exemple¹⁵⁹⁴. C'est une deuxième tendance du roman de l'entre-deux-guerres, situant l'essentiel de l'expérience dans la psyché individuelle et collective¹⁵⁹⁵. C'est visible notamment dans les expérimentations sur le courant de conscience¹⁵⁹⁶, mais aussi dans *À la recherche du temps perdu*, sûrement l'un des plus importants témoignages, de l'exploration de la psychologie individuelle de ce début de siècle. C'est enfin, ce qui mène à une troisième singularité des romans de cette période, la remise en cause du point de vue omniscient du narrateur, remplacé par différentes techniques novatrices. À titre d'exemple, il y a la multiplication des voix composant le récit. C'est ce qui constitue l'intrigue de *Absalon, Absalon* !¹⁵⁹⁷. Le livre se présente comme une enquête, visant à découvrir la véritable histoire d'une famille du Sud des Etats-Unis. Or chaque personnage a une perception différente des événements, et sa propre interprétation de ce qui lui a été raconté. Ainsi chaque voix vient redéfinir le fil du récit en fonction de sa propre perception, empêchant d'unifier les faits dans une trame cohérente. Au-delà de la multiplication des points de vue, il y a aussi le positionnement de celui qui parle qui est modifié. Le narrateur de *La Recherche* assume de prendre en charge un récit à la première personne, quand Joyce vient se placer à l'intérieur même de la tête de ses personnages. Autrement dit, dans le prolongement du réalisme, le roman de l'entre-deux-guerres tente de « saisir le concret du

¹⁵⁹³ L'Action parallèle ne constitue pas une véritable intrigue, elle sert davantage de caution aux différentes rencontres et discussions d'Ulrich. Ce qui représente le cœur de la narration, c'est sa dimension intellectuelle de confrontation aux idées d'une époque.

¹⁵⁹⁴ Elle est traitée de différentes manières tout au long de l'œuvre. D'abord dans la réflexion de Stephen Dedalus concernant Hamlet et Shakespeare, ensuite avec Leopold Bloom s'interroge sur ses propres origines à travers la figure de son père hongrois d'origine juive et mort suicidé (lui-même père d'un garçon qui ne vit que quelques mois). Et lorsque Bloom et Dedalus se rencontrent, ils créent une relation dans laquelle ces éléments font écho, le tout sur fond du développement du nationalisme irlandais, dans le sillage du catholicisme.

¹⁵⁹⁵ C'est tout le génie de Joyce d'avoir fait résonner dans une journée banale d'un personnage banal d'une ville de province le récit du destin culturel de l'Europe. Voir partie 2.

¹⁵⁹⁶ Voir le chapitre 2 et Michel Raimond, « Le monologue intérieur », in *La Crise du roman, op. cit.*, pp. 257-298. Il rappelle l'origine française de cette technique qui a été inspirée à Joyce par la lecture de la nouvelle de Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887).

¹⁵⁹⁷ William Faulkner est particulièrement représentatif de cette tendance. Mais il y a des exemples ailleurs, évidemment chez James Joyce qui donne à entendre différentes voix dans ses monologues intérieurs, notamment celle de Molly Bloom, à la fin d'*Ulysse*. Hermann Broch confronte, lui aussi, trois voix différentes dans *Les Somnambules* (Pasenow, Esch et Huguenaou).

présent »¹⁵⁹⁸. C'est un travail initié par Flaubert dans *Madame Bovary* (1857) par exemple. L'expérience intérieure, autant que la composition thématique et le déplacement du point de vue, s'accompagnent d'une rupture avec la dimension systématique du roman réaliste. La totalité est recherchée par d'autres moyens. Les œuvres nouvelles sont fuyantes, dans le sens où elles sont difficiles à appréhender, à l'image du présent, voire de l'immédiateté, qu'elles tentent de représenter. Le récit initie une nouvelle relation avec le lecteur, en tentant de l'intégrer à l'expérience de la narration, sur le mode de l'épiphanie¹⁵⁹⁹. Le lecteur n'est plus dans une distance confortable avec le roman projetant des aventures imaginaires, l'œuvre est une expérience en elle-même, confrontant le lecteur à la nécessité de l'interprétation, en le plaçant dans une posture active¹⁶⁰⁰. Ces œuvres ont en commun de rapprocher le regard de l'expérience du présent, voire de l'immédiateté, soit de situations de plus en plus diverses et de plus en plus fragmentées. Le roman se saisit des significations imaginaires sociales de l'époque, et tente de se les approprier¹⁶⁰¹, mais elles vont aussi impacter sa forme qui est un élément à part entière de cette réflexion.

Le roman réussit ainsi à se transformer pour évoquer les problématiques de son temps, tout en échappant à la répétition du même que son succès éditorial de la fin du siècle menaçait. S'il apparaît en crise dans la mesure où des expériences aussi radicales que *Ulysse* et *Finnegans Wake*, mais aussi *Les Somnambules* et *La Mort de Virgile*, et au-delà de l'Europe *Le Bruit et la Fureur* interrogent les frontières de l'art, ces livres sont cependant la preuve de sa vivacité. Quand l'Europe doute de ses valeurs et remet en cause les fondements de sa culture, le roman offre ses propres réponses à ces interrogations. Il reste à présent à interroger les limites de l'énergie créatrice qui s'est développée dans cette période de trouble. L'extrême inventivité ne risque-t-elle pas de mener à un essoufflement du genre, arrivé au bout des expérimentations possibles ? Il est indéniable que cette période de l'entre-deux-guerres marque une étape cruciale mais néanmoins problématique dans l'histoire du genre. En effet, la

¹⁵⁹⁸ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 159. L'auteur explique aussi que cette structure thématique permet de rompre avec la pensée de système qui habite le roman réaliste du XIX^e siècle, en particulier *La Comédie humaine* de Balzac.

¹⁵⁹⁹ Azérad Hugo, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner. Le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, op. cit.

¹⁶⁰⁰ A cet endroit, un parallèle peut être fait avec la critique adornienne de la musique nouvelle (atonale et sérielle) plaçant non seulement l'auditeur, mais aussi l'interprète dans une posture active. Voir : Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit.

¹⁶⁰¹ Je renvoie à la partie précédente sur cette question de la manière dont le roman de l'entre-deux-guerres s'approprie les thématiques de l'accélération, du désenchantement du monde et du rationalisme, confrontés aux mutations de l'époque.

surenchère expérimentale a pour pendant, l'inintelligibilité¹⁶⁰² et la fragmentation du langage¹⁶⁰³, néanmoins, le désir de raconter des histoires n'a pas disparu et s'est renouvelé en suivant d'autres chemins.

3 – Écrire après Joyce ? Continuité et rupture d'une tradition

Après cette période de la modernité romanesque, riche d'expérimentations extrêmement ambitieuses, transformant le roman et le poussant parfois dans ses propres limites formelles, la question se pose pour le roman, d'une part de la possibilité de se renouveler, d'autre part de prolonger son investigation du monde et sa remise en cause des significations imaginaires sociales. Les deux parties de cette interrogation n'en forment qu'une seule, celle de la continuité de la pertinence du roman pour penser les transformations sociales de son temps. Or force est de constater qu'en dépit des intimidantes innovations de l'entre-deux-guerres, le roman a su perpétuer sa tradition. Non sans paradoxe, c'est autour d'une nouvelle rupture avant-gardiste que le roman s'est réorganisé après la Seconde Guerre mondiale en France. Le Nouveau Roman¹⁶⁰⁴ tente de reproduire une séquence semblable aux années 1930, en s'appropriant le difficile héritage des innovations des romanciers de l'entre-deux-guerres¹⁶⁰⁵. Les tenants de ce groupe informel, avec des arguments assez similaires aux mouvements les précédents¹⁶⁰⁶, refusent le cadre du roman réaliste. Ils critiquent un certain

¹⁶⁰² C'est notamment le problème que pose *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce. Si le livre a bien un sens, celui d'une tentative pour reproduire l'expérience du demi-sommeil, de la succession des idées dans le rêve, sa lecture n'en est pas moins extrêmement difficile. Voir notamment : Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.* Il s'interroge sur les limites de la signification de cette œuvre qui a toute sa place dans l'histoire du roman et plus généralement, de la littérature.

¹⁶⁰³ Le travail de l'écrivain Samuel Beckett a justement consisté à reprendre le problème là où l'a laissé James Joyce. C'est-à-dire qu'il ne va pas prolonger l'interrogation sur les limites expérimentales du langage romanesque, mais plutôt se demander quelles sont les conséquences de la prolongation d'une surenchère de l'expérimentation, à la fois sur le langage et l'existence humaine, c'est, notamment l'absurde ou l'abstraction. Voir : Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Éditions du Seuil, 1997.

¹⁶⁰⁴ Qui ne forme cependant pas un groupe parfaitement cohérent, mais rassemble plutôt des affinités esthétiques : « Pour " nouveaux " qu'ils fussent par ailleurs, les romanciers que nous allons évoquer ne formaient pas un groupe strictement défini, et on ne saurait passer sous silence l'ensemble du " roman nouveau ", vaste champ de recherche narrative dans lequel nous rencontrerons entre beaucoup d'autres Maurice Blanchot, Claude Mauriac, Louis-René des Forêts, bien d'autres dans les générations suivantes », in Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 31.

¹⁶⁰⁵ « Le mot " alittérature ", trop ambigu sans doute dans son étymologie, ne s'est pas imposé, mais les analyses rassemblées sous ce titre constituent un précieux garde-fou pour éviter de trop isoler le phénomène Nouveau Roman. Elles l'insèrent dans un certain nombre de ruptures esquissées dès longtemps, et le rapprochent de grandes œuvres étrangères, celles de Kafka, Borgès », *ibid.*, p. 40-42. Et bien sûr Proust, Joyce et Faulkner notamment. Ce qui permet de dire que les ruptures évoquées ont déjà été bien plus qu'esquissées.

¹⁶⁰⁶ Nous pensons avant tout aux surréalistes et aux symbolistes.

académisme persistant. À leur suite, le thème de la crise du roman¹⁶⁰⁷ réapparaît dans les années 1950, pris entre le radicalisme du Nouveau Roman, et les partisans d'un formalisme plus traditionnel¹⁶⁰⁸. Or le Nouveau Roman, consiste aussi dans un rapprochement entre la production artistique et l'univers académique, rencontrant au sein de la critique structuraliste. Cette tendance est visible au sein des Éditions de Minuit¹⁶⁰⁹, ou au travers de personnalités telles que celles de Roland Barthes ou Gérard Genette¹⁶¹⁰. S'il continue d'opérer une forme d'investigation du sociale¹⁶¹¹, le Nouveau Roman s'en détache aussi dans sa tendance à l'abstraction esthétique¹⁶¹². L'importance de ce moment dans les lettres françaises se mesure à son héritage intellectuel, notamment au sein de la revue *Tel Quel* se revendiquant de l'avant-garde¹⁶¹³.

Mais au-delà de la France, des écrivains vont s'approprier la modernité romanesque de l'entre-deux-guerres selon des modalités très différentes du Nouveau Roman, avec un sens aigu de la remise en cause des significations imaginaires sociales. En effet, les années 1950 voient paraître les premiers recueils de nouvelles de Julio Cortazar¹⁶¹⁴, et les premiers romans d'Alejo Carpentier¹⁶¹⁵ ou encore celui de Juan Rulfo¹⁶¹⁶. Les précurseurs de la nébuleuse du réalisme magique émergent en reprenant à leur compte les innovations formelles précédemment évoquées, pour remettre en cause leurs cultures dans des œuvres profondément

¹⁶⁰⁷ « Tous se félicitent d'une " crise " qui manifeste la vie du genre », à propos d'un colloque réunissant les tenants européens d'une esthétique romanesque moderniste, Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit, op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁰⁸ C'est par exemple le cas des Hussards. Voir : Marc Dambre, (dir.) *Les Hussards. Une génération littéraire*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.

¹⁶⁰⁹ Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, IMEC, 1994.

¹⁶¹⁰ Christelle Vigier, *Brève Histoire du Nouveau Roman*, La République des Lettres, 2012.

¹⁶¹¹ Cette dimension est mise au jour par Lucien Goldmann qui perçoit dans le Nouveau Roman, une traduction esthétique de l'amplification du phénomène de la réification. Voir : Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman, op. cit.*

¹⁶¹² C'est notamment ce que montrent les différentes déclarations principes du mouvement. Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon » (1950), in *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman, op. cit.*, pp. 57-79 et Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1963.

¹⁶¹³ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Éditions du Seuil, 1995.

¹⁶¹⁴ *Bestiario* paraît en 1951, suivi par *Final del juego* en 1956 et *Las Armas secrectas* en 1959.

¹⁶¹⁵ *El Reino de este mundo* paraît en 1949 et *Los Passos perdidos* en 1953.

¹⁶¹⁶ Pedro Paramo paraît en 1955, il est précédé du recueil de nouvelles *El Llano en flammes* paru en 1953.

originales¹⁶¹⁷. En effet, l'articulation entre la narration et la critique des sociétés¹⁶¹⁸, est très forte dans leurs romans. Ils contestent, notamment, les récits nationaux de leur histoire, établis par les différents régimes qui se sont succédé. C'est dans les années 1960 que se déploie pleinement cette tendance, définitivement reconnue par l'attribution du prix Nobel de littérature à Gabriel García Márquez en 1982, puis à Mario Vargas Llosa en 2010. C'est finalement cette continuité, faite de ruptures entre les différentes générations de romanciers, qui interroge la terminologie de roman postmoderne. Comme cela a déjà été évoqué en introduction, la terminologie de postmodernité ne semble pas se justifier. Les œuvres très originales des années 1960 et 1970, comme celles de Thomas Pynchon ou de Gilbert Sorrentino ont fait entrer le terme dans le vocabulaire de la critique nord-américaine¹⁶¹⁹. Elles intègrent pourtant de nombreux éléments de continuité avec les œuvres du passé.

3-1 – Du Nouveau Roman à *Tel Quel* : une nouvelle avant-garde ambivalente

Dans son célèbre article, *L'Ère du soupçon*¹⁶²⁰ paru en 1950 dans la revue *Les Temps modernes*, Nathalie Sarraute donne quelques orientations théoriques du Nouveau roman. La rhétorique du soupçon était déjà l'apanage de Paul Valéry. Nous avons montré, dans un développement précédent, qu'il reproche au roman sa futilité et sa veulerie¹⁶²¹. Ce rapprochement permet de renouer le lien avec « la crise du roman » français commencée à la fin du XIX^e siècle. C'est une même méfiance face à la mystification qui a traversé les décennies. À la différence près que c'est avant tout sur le personnage de roman que se porte l'attention de Nathalie Sarraute. Un autre livre marque la réflexion théorique autour du

¹⁶¹⁷ Ce qui rapproche ces œuvres, à la fois dans leur rapport au roman des années 1920 et 1930, et dans leur remise en cause des sociétés d'où il émerge est développé dans : Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, op. cit. Il est lui-même un romancier représentant du réalisme magique.

¹⁶¹⁸ La critique porte autant sur les sociétés sud-américaines — Mario Vargas Llosa, *Conversation à la Catedral* (1969) ou Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude* (1967) — que sur les sociétés européennes par le biais de la colonisation — Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (1975) ou Alejo Carpentier, *Le Siècle des Lumières* (1962), voire du parcours personnel des auteurs permettant un parallèle entre les entités géographiques — Julio Cortazar, *Marelle* (1963).

¹⁶¹⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Routledge, 1988.

¹⁶²⁰ Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », in *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, op. cit.

¹⁶²¹ Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit. Claude Mauriac fait d'ailleurs de cette expression célèbre attribuée à Valéry, le titre d'un roman paru en 1984.

Nouveau Roman, c'est celui d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1963)¹⁶²². Il y exprime certains des rejets qui font l'unité de la tendance esthétique. Il y a notamment, le personnage, l'histoire, ou encore le narrateur omniscient. Ces caractéristiques en font un héritier direct des innovations de l'entre-deux-guerres. Le personnage a déjà été mis à mal par Franz Kafka. Il n'est plus une individualité profonde et construite dans le détail, mais seulement une lettre, « K. » dans *Le Château* (1926). Dans *La Recherche*, l'utilisation de la première personne et la confusion que peut faire émerger le prénom de « Marcel », interrogent à la fois la place du narrateur, et contribuent à altérer la représentation du personnage dans le roman réaliste. Pour ce qui est de l'histoire, ou de l'intrigue, cela a déjà été développé précédemment. Elle se dissout dans les romans de Joyce et de Musil par exemple, remplacée par une organisation thématique. L'aventure est davantage intérieure, d'ordre psychologique ou spirituel. De même pour le point de vue narratif, faisant l'objet d'une réflexion participant de la remise en cause de l'omniscience. Nous l'avons précédemment évoqué à propos de William Faulkner, pointant la difficulté à décrire une situation, en proposant de la saisir à travers les voies de divers personnages se contredisant. Ceci montre que le Nouveau Roman hérite des problématiques mises en exergue pendant l'entre-deux-guerres qu'il va radicaliser en les systématisant par une série de refus théoriques¹⁶²³. Des œuvres telles que *Tropisme* (1939 puis 1957) de Nathalie Sarraute ou *Les Gommages* (1953) et *La Jalousie* (1957) d'Alain Robbe-Grillet. Cependant, est-ce que ce radicalisme théorique ne se paye pas d'une abstraction du récit risquant de rompre avec la capacité du roman à représenter le social¹⁶²⁴ et donc, avec la forme de connaissance singulière lui permettant de remettre en cause les significations imaginaires sociales ?

Cette interprétation du Nouveau Roman est contestée par Francine Dugast-Portes, elle considère au contraire que le sens était la priorité du mouvement¹⁶²⁵. De son côté, le sociologue Lucien Goldmann va montrer le lien existant entre le Nouveau Roman et les

¹⁶²² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1963. Je renvoie aussi aux travaux de Jean Ricardou qui est en quelque sorte le théoricien officiel du Nouveau Roman : Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, 1967.

¹⁶²³ Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Ellipses, 1996.

¹⁶²⁴ Le social-historique, dans la conception de Castoriadis, est la substance dans laquelle l'humanité évolue. Il se distingue en ce sens du réel qui renvoie aux perceptions immédiates, ce qu'il appelle le *perçu*, mais qui est toujours médiatisé par le social-historique : « C'est un rapport d'*inhérence* [notre rapport au social], qui comme tel n'est ni liberté, ni aliénation, mais le terrain sur lequel seulement liberté et aliénation peuvent exister, et que seul le délire d'un narcissisme absolu pourrait vouloir abolir, déplorer, ou voir comme " condition négative " », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶²⁵ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.* Elle conteste cette interprétation dans son livre en arguant que le mouvement avait au contraire le sens pour priorité.

transformations sociales. Dans son livre *Pour une sociologie du roman*¹⁶²⁶, et à la suite et Georg Lukács, c'est un nouveau stade de la réification que lui semble mettre au jour le mouvement. La dimension de l'abstraction habitant les romans, est analysée comme la traduction esthétique d'une tendance sociale forte, celle de l'autonomisation des objets et de la montée de leur emprise sur l'être humain¹⁶²⁷. Les significations imaginaires sociales¹⁶²⁸ semblent donc bien au cœur de la réflexion du Nouveau Roman. En revanche, on peut se demander quelles sont les ouvertures proposées et de quelle manière il invite à se réapproprier un monde contrôlé par les objets ? Lucien Goldmann n'évoque pas cette dimension et conclut sur la dimension réaliste du Nouveau Roman, dans la mesure où il permet de se saisir de la situation en la décrivant, ce qui est déjà un pas vers l'émancipation.

Néanmoins, l'abstraction à laquelle conduit le Nouveau Roman peut aussi être interprétée comme une rationalisation¹⁶²⁹, s'inscrivant dans le sillage du structuralisme académique s'imposant progressivement, des années 1950 aux années 1960¹⁶³⁰. À cet endroit, il y a une rupture avec la dimension du conte, ou de la narration, au sens où l'entend Walter Benjamin¹⁶³¹. Or c'est justement à partir de cette dernière, qu'une forme d'émancipation d'une société aliénée par la réification et la rationalisation est possible. De plus, le Nouveau Roman a tendance à se refermer sur lui-même, dans un cadre théorique rigoureux, limitant la créativité de l'auteur. À l'impératif que s'est fixée Nathalie Sarraute dans son manifeste :

¹⁶²⁶ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, *op. cit.*

¹⁶²⁷ « L'ensemble de l'ouvrage [*La Jalousie*] montre l'autonomie croissante des objets qui sont la seule réalité concrète et en dehors desquels les réalités humaines et les sentiments ne sauraient avoir aucune actualité autonome [...] Ce qui importe cependant plus que de tels détails, c'est la structure d'un monde dans lequel les objets ont acquis une réalité propre, autonome ; dans lequel les hommes, loin de maîtriser ces objets, leur sont assimilés ; et dans lequel les sentiments n'existent plus que dans la mesure où ils peuvent encore se manifester à travers la réification », *ibid.*, pp. 317-318.

¹⁶²⁸ La définition des significations imaginaires sociales a déjà été donnée en introduction. Pour rappel, on peut ajouter que ce sont « des significations qui ne sont pas là pour représenter autre chose, qui sont comme les articulations dernières que la société en question a imposé au monde, à elle-même et à ses besoins, les schèmes organisateurs qui sont conditions de représentativité de tout ce que cette société peut se donner », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 215. Voir aussi : Cornelius Castoriadis, « L'imaginaire : la création dans le domaine social-historique », in *Domaines de l'homme*, *op. cit.*

¹⁶²⁹ À l'inverse de ce rationalisme structurel et objectiviste, l'OuLiPo, pour Ouvroir de Littérature Potentielle va, notamment, utiliser la science et les contraintes qu'elle suppose, pour en faire un jeu littéraire. De grands romans, comme ceux de Georges Perec, et de Calvino naissent de ce groupe. Voir : Carole Bisenius-Penin, *Le Roman oulipien*, L'Harmattan, 2008.

¹⁶³⁰ Henri Lefebvre, *L'Idéologie structuraliste*, Éditions du Seuil, 1975. À ceci s'ajoute le fait que le structuralisme devient un marqueur politique fort, voir : Frédérique Matonti, « La Politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », *Raisons politiques*, n° 18, 2005, pp. 49-71.

¹⁶³¹ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, *op. cit.*

« Découvrir de la nouveauté »¹⁶³², répond l'enfermement théorique décrit par Sophie Divry dans son essai *Rouvrir le roman*¹⁶³³. En tant que jeune auteur, elle plaide pour une libération des cadres de l'avant-garde du Nouveau Roman qu'elle juge dominant dans la littérature française contemporaine. L'articulation entre le structuralisme et la création littéraire¹⁶³⁴, est encore plus marquée dans la génération suivante, voyant naître une nouvelle avant-garde, héritière du Nouveau Roman¹⁶³⁵, autour de la revue *Tel Quel*¹⁶³⁶. Ce rapprochement conduit à la critique de Jean-René Huguenin¹⁶³⁷, reprochant la dimension technique et artificielle du Nouveau Roman¹⁶³⁸, jusqu'à son éviction de *Tel Quel* en juin 1960.

Le Nouveau Roman semble donc ambivalent dans son rapport aux significations imaginaires sociales. S'il met en lumière l'extension et l'intensification de la réification dans la société, son cadre théorique rigoureux et son radicalisme le conduit à une forme d'abstraction, rompant avec la narration et peinant à se réapproprier un monde dont il est cependant en mesure de représenter certaines tensions. À la même époque, une génération de romanciers, à l'inverse du Nouveau Roman, va renouer avec une approche beaucoup plus concrète, tout en reprenant l'héritage de l'entre-deux-guerres, pour se saisir des significations imaginaires sociales.

¹⁶³² Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 79. Elle ajoute que son pire crime consiste à se répéter.

¹⁶³³ Sophie Divry, *Rouvrir le roman*, Noir sur Blanc, 2017. Ce qui est intéressant dans la mesure où à la même époque, l'OuLiPo, autour de Raymond Queneau, s'est amusé à faire de la contrainte une inspiration créatrice.

¹⁶³⁴ Voir *Théorie d'ensemble*, Éditions du Seuil, 1968. C'est un ouvrage collectif qui recueille des textes de Foucault, Derrida, Kristeva, Roche, Sollers, Barthes, etc. Il donne une idée des évolutions théoriques du groupe *Tel Quel* en tant qu'avant-garde à la fin des années 1960 quand il a supplanté le Nouveau roman.

¹⁶³⁵ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Éditions du Seuil, 1995. Il montre que le groupe s'est d'abord créé en marge du Nouveau Roman, autour de la revue *Ecrire* dirigée par Jean Cayrol.

¹⁶³⁶ Philippe Forest note : « A l'exception de Samuel Beckett et de Marguerite Duras, tous les écrivains qu'on range d'ordinaire dans ce mouvement (le Nouveau Roman), aux frontières il est vrai incertaines, ont publié dans *Tel Quel* : Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Jean Thibaut, Nathalie Sarraute, Claude Simon et bien entendu Alain Robbe-Grillet lui-même », *ibid.*, p. 71.

¹⁶³⁷ C'est en lui que Mauriac voit un véritable successeur et l'héritier d'une certaine tradition. Et c'est davantage dans ce sillage intellectuel que se forme le groupe des Hussards qui s'oppose à l'avant-garde.

¹⁶³⁸ Il note dans son *Journal* (1964) : « Jean-Edern et la bande de *Tel Quel* : des techniciens, des spécialistes, aussi polarisés à 25 ans, aussi définitivement fermés que des ingénieurs ou des chirurgiens, avec cette différence qu'ils conservent l'illusion d'être des cerveaux universaux », cité par Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 73.

3-2 – Le renouveau du roman à travers le monde : les citoyens de la nation nommée Roman¹⁶³⁹

Les allégations sur la mort du roman vont recevoir un véhément démenti de la part d'une nouvelle génération de romanciers venus de la périphérie de l'Occident¹⁶⁴⁰. La question est explicitement évoquée par Milan Kundera dans *L'Art du roman* (1986), mais aussi par Carlos Fuentes dans *La Géographie du roman* (1993), ainsi que par Guy Scarpetta dans *L'Age d'or du roman* (1996). Si ces textes sont tardifs, ils ont cependant en commun d'évoquer la période des années 1950, selon un autre point de vue, mettant à distance le contexte français. Cela fait, le roman apparaît sous un jour différent, mais surtout divers et fertile¹⁶⁴¹. En effet, l'avant-gardisme du Nouveau Roman n'est pas la seule reprise des préceptes esthétiques de l'entre-deux-guerres. C'est dans la double perspective de la connaissance, et de la remise en cause des significations imaginaires sociales, que des écrivains vont se réapproprier cette conception du roman. Comme l'explique Carlos Fuentes : « Il serait injuste de parler de nouvelle géographie littéraire, de nouveau paysage du roman, en oubliant que Joyce et Kafka, Broch et Musil, Thomas Mann et Marcel Proust, D. H. Lawrence et les surréalistes¹⁶⁴² ont clairement vu les fissures de la façade, qu'ils ont libéré la littérature européenne elle-même en transcendant les limites de l'ordre établi pour se laisser tomber au fond même de la création

¹⁶³⁹ L'expression est de Carlos Fuentes : « Ni guelfes ni gibelins, les citoyens de la nation nommée Roman ont constitué, contre toutes les prévisions sur la mort du roman, l'une des constellations les plus brillantes de tous les temps », Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 20. Suit une énumération d'auteurs donnant une idée de la constellation à laquelle il fait référence : « William Styron, Joan Didion, Toni Morrison, Nadine Gordimer, V. S. Naipaul, Salman Rushdie et Julian Barnes dans le domaine de la langue anglaise ; Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso ou Julian Rios dans celui de la langue espagnole ; ou, en Europe, Italo Calvino, Milan Kundera, Günter Grass, Thomas Bernhard et György Konrad ; en Afrique, Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim, Chinua Achebe ou Breyten Breytenbach, et en Asie, Kôbô Abe, Anita Desai ou Bei Dao », *ibid.*

¹⁶⁴⁰ L'expression est de Carlos Fuentes. Elle vise à montrer l'origine de ces nouveaux romanciers, autant qu'une tendance de fond : « La littérature est devenue périphérique par rapport aux vérités centrales de la société moderne, parce que la littérature est un rite de feu qui introduit Dieu avec le Diable et le Diable avec Dieu [...] Car qu'est donc l'écrivain contemporain si ce n'est un Persan anémique, un fantôme surgi des faubourgs de l'eurocentrisme pour revendiquer l'humanité des marginaux, faire reculer les frontières de toute chair vivante et de tout esprit éveillé au-delà des dogmes proclamés et défendus par les théocraties industrielles, et même préindustrielles, qui transforment en bouffons ou en martyrs les écrivains qui tournent le dos aux autels de néon, préfèrent contempler l'abîme de feu ou la jungle affamée ou le vide du désert, proclamant : " Cela aussi c'est la terre des hommes " ? », *ibid.*, p. 232.

¹⁶⁴¹ Je renvoie à l'énumération faite par Carlos Fuentes dans « Le Roman est-il mort », in *La Géographie du roman*, *op. cit.*, pp. 9-34. Il fait référence à des romanciers de tous les continents.

¹⁶⁴² Les surréalistes semblent avoir eu une grande influence sur le roman sud-américain, notamment dans le développement du réalisme magique, voir : Pierre Rivas, « Le surréalisme en Amérique hispanique : héritage et mutation », in Joseph Alonso, Daniel Lefort et José Rodríguez Garrido (dir.), *Avatares del surrealismo en el Peru y en America Latina*, Institut français d'études andines, 1992, pp. 61-67.

littéraire »¹⁶⁴³. Il y a donc bien une volonté de s'inscrire dans le sillage de la modernité romanesque, tout en la mettant à jour du nouveau contexte d'écriture. Mais d'abord, qui sont-ils ?

Il serait trop long d'énumérer l'ensemble des auteurs cités dans les trois essais évoqués dans le paragraphe précédent¹⁶⁴⁴. Le réalisme magique pourrait constituer un axe de réflexion, mais d'une part, comme évoqué dans un chapitre précédent, ce n'est pas un mouvement constitué¹⁶⁴⁵, d'autre part, les auteurs mentionnés ne s'y réduisent pas¹⁶⁴⁶. De plus, l'objet n'est pas ici de se lancer dans une analyse exhaustive, mais plutôt, d'essayer d'isoler quelques tendances dominantes, en mesure de montrer la manière dont cette nouvelle génération, s'approprie les grandes expérimentations de l'entre-deux-guerres, pour les mettre à son profit, en vue de remettre en cause les significations imaginaires sociales. Plutôt que de savoir qui ils sont, il faut donc s'intéresser à ce qui les rapproche, dans leur rapport à la création romanesque. Un premier point dans ce sens, c'est celui déjà évoqué de leur origine commune, à la périphérie de l'Occident. Or cette dimension ne renvoie pas seulement à des lieux de naissance¹⁶⁴⁷, mais aussi à une démarche créative consistant pour les romanciers à s'emparer de nouveaux lieux, à faire entrer de nouveaux territoires dans le domaine du réel¹⁶⁴⁸. C'est à ce niveau que se construit le rapport du roman à la connaissance : « Pour le dire autrement : là où le roman conjugue son rôle esthétique et son rôle social, c'est dans la découverte de l'invisible, du non-dit, de l'oublié, du marginal, du persécuté ; et cette découverte se fait, non en résonance, mais plus probablement en exception par rapport aux valeurs de la nation

¹⁶⁴³ Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 231. Dans les essais de Milan Kundera, les références à Franz Kafka, Hermann Broch, Robert Musil, James Joyce et Thomas Mann sont abondantes, articulées à la volonté théorique de s'inscrire dans leur sillage. Voir : Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman*, *op. cit.*

¹⁶⁴⁴ Pour avoir une idée, je renvoie à la note 222 dans laquelle une citation de Fuentes donne quelques exemples.

¹⁶⁴⁵ C'est davantage la critique qui a forgé ce terme. Voir : Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique. Roman, peinture, cinéma*, L'Age d'Homme, 1987. Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, L'Harmattan, 2005. Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, *Magical Realism – Theory, History, Community*, Duke University press, 1995.

¹⁶⁴⁶ Certains auteurs, ou certaines œuvres évoqués dans les essais cités ne relèvent pas du réalisme magique, ou ont été produits à l'extérieur de l'Amérique latine. On peut citer, à titre d'exemple, les nouvelles du recueil *Le Llano en flammes* (1953) de Juan Rulfo, ou encore des premières œuvres de V. S. Naipaul, produites dans les années 1950, en dehors de l'Amérique autant que du réalisme magique, mais relevant néanmoins des caractéristiques qui vont suivre et citées par Carlos Fuentes.

¹⁶⁴⁷ Beaucoup de romanciers présents dans les trois essais, proviennent effectivement de zones géographiques situées à la marge des grandes capitales occidentales. C'est le cas de Milan Kundera, ou de Danilo Kiš, respectivement originaires de Moravie et de Voïvodine. C'est encore vrai de tous les Sud-Américains.

¹⁶⁴⁸ « Le romancier a fait reculer les frontières du réel, créant plus de réalité au moyen de l'imagination, donnant à comprendre qu'il n'y aura pas plus de réalité si celle-ci n'est pas créée par l'imagination humaine », Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 231-232.

officielle, à la raison politique réitérative, voire à la notion de progrès comme avancée certaine et inéluctable »¹⁶⁴⁹. Le deuxième élément partagé, c'est une contestation du cadre national sur deux niveaux. D'abord, celui de la littérature, dans la mesure où ces auteurs s'opposent au concept de littérature nationale et privilégient une approche cosmopolite, revendiquant la dimension internationale de leurs influences¹⁶⁵⁰. Ceci s'observe dans les références mobilisées¹⁶⁵¹. De plus, Fuentes, autant que Kundera, citent l'exemple de Franz Kafka, juif de Bohême, n'ayant presque jamais quitté Prague, mais portant néanmoins un message universel¹⁶⁵². Ensuite, la contestation du cadre national, passe par une remise en cause des récits officiels. À cet endroit les significations imaginaires sociales jouent un rôle de premier ordre. Carlos Fuentes, dans son roman fleuve *Terra Nostra* (1975), procède à une mise en tension de l'histoire de la découverte du Nouveau monde par les Européens au XV^e siècle. Or ce travail vise à contrecarrer les discours officiels pour mettre en lumière leur dimension idéologique¹⁶⁵³. Milan Kundera procède à une démarche similaire, quoique dans un contexte différent¹⁶⁵⁴, en ouvrant, par exemple, *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979) sur une évocation des suppressions de personnalités des photos officielles. Ils ne sont pas les seuls, et les exemples sont nombreux¹⁶⁵⁵, mais ceci permet de montrer la manière dont le roman se saisit, à ce moment, des significations imaginaires sociales sous la forme des récits officiels, jalonnant l'histoire du nationalisme. Néanmoins, une précision doit ici être apportée, afin d'insister sur l'aspect de la mise en tension, tout en faisant le lien avec le point suivant. Il n'y a pas de contestation frontale du discours officiel, il s'agit plutôt de le mettre face à une conception concurrente, ou marginale, pour révéler sa dimension idéologique et par conséquent relative, pour le dénaturiser ou l'extraire de son objectivité. C'est important dans la mesure où Carlos Fuentes, tout comme Milan Kundera, insistent sur le refus de

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 23. La critique du procès évoquée en fin de citation n'est pas sans rappeler celle de l'École de Francfort, voir : Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*

¹⁶⁵⁰ Je renvoie à la sous-partie précédente sur la *Weltliteratur* de Goethe, traçant une certaine continuité.

¹⁶⁵¹ Dans les trois essais cités les références à romans provenant de pays très différents abondent. De plus ils prônent tous une conception cosmopolite de la littérature, libérée des frontières nationales.

¹⁶⁵² « Qui doute aujourd'hui que Kafka fut l'écrivain le plus réaliste du XX^e siècle, celui qui brossa le tableau le plus inventif, le plus engagé et le plus véridique de l'universalité de la violence comme passeport sans photographie de notre temps ? », Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 17 et Milan Kundera, « Prague poème qui disparaît », *Le Débat*, *art. cit.*

¹⁶⁵³ Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, *op. cit.*

¹⁶⁵⁴ Celui de Tchécoslovaquie occupée après 1968.

¹⁶⁵⁵ Encore une fois, je renvoie aux listes, non-exhaustives, des essais de Milan Kundera, Carlos Fuentes et Guy Scarpetta.

l'engagement¹⁶⁵⁶. Parce qu'enfin, le dernier élément commun¹⁶⁵⁷, c'est justement ce refus de l'engagement politique, qui ne se comprend cependant complètement, que mis face au refus de l'irresponsabilité du dogme de l'art pour l'art. Autrement dit, ce n'est pas d'un déni du politique dont il s'agit, mais plutôt d'un désaveu de l'engagement partisan et de la réduction d'une problématique sociale à un slogan, au profit de « l'engagement majeur du roman — réalité imaginative, description de la société et de sa culture, décision d'inventer verbalement la seconde histoire sans laquelle la première est illisible »¹⁶⁵⁸. Or ce parti pris, n'est pas sans rappeler l'argumentaire de Hermann Broch en faveur d'une esthétique orientée vers une éthique de la connaissance. La création romanesque est articulée aux découvertes de nouvelles situations existentielles, ou de nouveaux territoires de l'être humain, bousculant les significations imaginaires sociales et contribuant ainsi à les remettre en cause.

Une nouvelle génération de romanciers, publiant dans les années 1950, qui va ensuite se développer et prendre de l'importance dans les années 1960 et 1970, se ressaisit des expérimentations de l'entre-deux-guerres, pour ancrer le roman dans son rapport à la connaissance et la remise en cause des significations imaginaires sociales. Trois éléments permettent de les regrouper, il y a d'abord leur rapport à la périphérie et la marginalité, leur mise en tension des récits officiels de la nation, et enfin, leur double refus de l'engagement et de l'irresponsabilité dans la perspective de la découverte esthétique, articulée aux transformations sociales¹⁶⁵⁹. Mais un dernier attribut rassemble ces auteurs, tout en marquant leur distinction des avant-gardes, c'est la valorisation du passé et sa prise en compte comme territoire à découvrir, recelant des possibilités inexplorées et permettant de refonder le lien

¹⁶⁵⁶ Cette problématique forme l'une des trames de Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.* Carlos Fuentes évoque de son côté la fausse alternative : « Engagement contre formalisme, contre l'art pour l'art et autres formes d'irresponsabilité littéraire », *La Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁵⁷ Une nuance doit être apportée. S'il est indéniable que leurs romans laissent peu de place à un positionnement politique partisan clair, en revanche, certains des auteurs évoqués ont pris position dans les médias sur des questions extra-littéraires, c'est le cas de Gabriel García Márquez qui soutient la Révolution des œillets par une série d'articles publiés dans *El País*, ou Milan Kundera tentant de faire réagir l'Europe à l'invasion russe dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, n° 27, 1983, pp. 3-23. Ni l'un, ni l'autre ne s'est cependant affilié à un parti. On peut aussi mentionner la carrière politique de Mario Vargas Llosa, candidat à la présidentielle péruvienne de 1990 dans le camp libéral.

¹⁶⁵⁸ Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁵⁹ Cornelius Castoriadis, « Transformations sociales et création artistique », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*

social¹⁶⁶⁰. Contre la dynamique de la table rase, autant que de l'idéalisation nostalgique, ils tentent de créer un rapport au passé sur lequel peut s'appuyer la construction du futur. Le passé est mobilisé comme signification sociale problématique, permettant ainsi à l'humanité de se l'approprier¹⁶⁶¹.

3-3 – Roman et autonomie, la postmodernité en question

Tout ce qui précède a permis d'établir que le roman de l'entre-deux-guerres, qui a constitué l'essentiel des analyses proposées à travers les œuvres de Marcel Proust, James Joyce, Hermann Broch et Robert Musil, s'inscrit dans une tradition. Les expérimentations qu'il présente ainsi que la rupture qu'il peut sembler constituer, sont prises entre, d'une part, les considérations esthétiques du XIX^e siècle, en particulier les débats animant la construction du romantisme et du réalisme, d'autre part, l'émergence de nouvelles générations de romanciers, parmi lesquels l'avant-garde du Nouveau Roman et ceux que nous avons appelés, à la suite de Carlos Fuentes, les citoyens de la nation nommée Roman. Autrement dit, cette tradition du roman, s'entend comme la situation d'une tension entre le passé et l'avenir de cet art, mais aussi de la société qui mute sous son regard et s'incarne dans les orientations esthétiques¹⁶⁶².

¹⁶⁶⁰ « C'est dans cette rencontre avec le passé d'une culture portée par un individu que se définira notre propre avenir [...] Dans cette manière de concevoir le roman, le rapport au passé est fondamental, simplement parce que tous les écrivains que j'ai cités nous parlent de ce qui attendait d'être énoncé. Et cette énonciation ne concerne pas seulement ce qui est nouveau, comme le voulait l'avant-garde ; pas seulement non plus ce qui concerne la réalité, ou ce qui est politiquement correct, ou religieusement acceptable, ou nationalement glorifiable, ou sentimentalement réconfortant. Oui, Don Quichotte a gagné une fois de plus : tout est relatif, et le roman proclame l'universalité du possible », Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 32. Milan Kundera exprime une idée semblable dans « L'héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman*, *op. cit.* De plus, ce rapport établi entre le passé et l'avenir est perceptible dans les romans, c'est le cas de *Terra Nostra* qui revient sur la découverte de l'Amérique pour expliquer le présent autant que dans l'œuvre de Kundera qui est parsemée de retour au passé historique dans la perspective d'éclairer le présent.

¹⁶⁶¹ Je renvoie à la fin du texte de Castoriadis pointant l'importance de se situer par rapport au passé pour construire l'avenir dans la perspective de l'autonomie, voir : Cornelius Castoriadis, « Transformations sociales et création artistique », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, pp. 37-38 : « Rupture avec l'asservissement au passé en tant que passé, rupture avec les inepties de la " table rase " ; rupture aussi avec la mythologie du " développement ", les phantasmes de croissance organique, les illusions de la cumulation acquisitive. Négations qui ne sont que l'autre face d'une position : l'affirmation de la socialité et de l'historicité substantive comme valeurs d'une société autonome ».

¹⁶⁶² Le romantisme, comme le réalisme, sont des conceptions esthétiques articulées aux transformations de la société, et visant à mieux éclairer cette dernière. Dans la représentation du roman développée ici, il n'y a pas de rupture nette entre esthétique et vérité, les deux se retrouvent au sein de la recherche du sens. Je renvoie à l'introduction, autant qu'à la conception du roman développée par Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*

C'est ce qui a permis de montrer, que l'interrogation sur la modernité du roman trouve sa place à deux niveaux. Tout d'abord, le roman de l'entre-deux-guerres, du point de vue des innovations qu'il met en place, en comparaison du XIX^e siècle, autant que du point de vue du problème de continuité que suppose sa radicalité, peut être considéré comme l'âge moderne du roman, c'est-à-dire, jusqu'à nouvel ordre, un âge d'or de l'expérimentation. Ensuite, le rapport entre le roman et la modernité, peut se situer au niveau du projet d'autonomie. En effet, le roman émerge en même temps que le projet d'autonomie défini par Cornelius Castoriadis¹⁶⁶³. Mais ils partagent aussi l'aspiration à une liberté située dans l'élaboration commune d'une culture, trouvant son origine dans l'être humain. Ce que nous avons montré, c'est que le roman se constitue en instrument de la remise en cause (et de découverte) des significations imaginaires sociales, dont il met en évidence la dimension à la fois relative et humaine, en marge de toute forme de transcendance ou de nécessité. Le roman est autoréférentiel¹⁶⁶⁴ et à ce titre, il est un modèle esthétique d'autonomie¹⁶⁶⁵.

Enfin, ceci permet de revenir sur l'idée, déjà plusieurs fois évoquée, de postmodernité. Certains critiques anglo-saxons ont voulu utiliser cette terminologie pour définir des romans¹⁶⁶⁶, pour la plupart parus dans les pays anglophones des années 1970 aux années 1980. On peut citer à titre d'exemple, des œuvres telles que *Salmigondis* de Gilbert Sorrentino (1979) ou *L'Arc-en-ciel de la gravité* (1973) de Thomas Pynchon, remarquables pour leur originalité dans le paysage littéraire anglophone de l'époque. Sans revenir sur les ambiguïtés sémantiques du vocable de postmodernité déjà développées¹⁶⁶⁷, les livres visés par cette qualification de postmodernité, au même titre, d'ailleurs, que ceux précédemment décrits, s'inscrivent indéniablement dans la tradition du roman, c'est-à-dire, dans la continuité d'une histoire esthétique. Sorrentino reprend des procédés mis au point par Laurence Stern et

¹⁶⁶³ Cornelius Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé » et « Pouvoir, politique, autonomie », in *Le Monde morcelé*, op. cit. Pour le projet d'autonomie articulé à la culture et aux transformations sociales, voir, Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, op. cit.

¹⁶⁶⁴ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, op. cit. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge 1988.

¹⁶⁶⁵ Nous préférons le rapprochement du roman au projet d'autonomie, plutôt qu'à la démocratie comme le fait Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, op. cit. Sans remettre en cause les similarités qui existent entre le roman et la démocratie, cette dernière n'en a pas moins aussi le sens de régime politique, et donc celui d'une institution. Or le roman semble s'opposer à toute forme d'institution, dont le rôle est la stabilisation d'un ordre. Il représente, à l'opposé, un mouvement de perpétuelle remise en cause, davantage en adéquation avec l'idée d'un projet d'autonomie.

¹⁶⁶⁶ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, op. cit., et Douwe Wessel Fokkema, *Literary History, Modernism and Postmodernism*, John Benjamins, 1984.

¹⁶⁶⁷ Je renvoie notamment à la première partie de ce travail.

François Rabelais, quand Thomas Pynchon semble davantage se situer dans la suite de James Joyce et Henry Miller. Ce qui semble plus intéressant, c'est d'essayer de comprendre de quelle manière ces romans se saisissent de la terminologie de postmodernité en tant que signification imaginaire sociale, pour comprendre les transformations de la société de leur temps.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

S'il demeure difficile d'affirmer que le roman peut être, dans l'absolu, une alternative à la crise de la culture, il est néanmoins possible de montrer qu'il entretient un rapport particulier aux significations imaginaires sociales fondant cette culture.

C'est d'abord ce que semble exprimer, avec d'autres mots, Hermann Broch. Il considère finalement le roman comme un espace où se rendent visibles et saisissables les significations imaginaires sociales¹⁶⁶⁸, dont le rôle du romancier est de démêler les rapports et la place dans les agissements humains¹⁶⁶⁹. C'est aussi en ce sens que peut s'entendre la connaissance singulière du monde qu'il prête au roman, tout comme sa dimension spéculative peut s'expliquer par l'indétermination définissant les significations imaginaires sociales¹⁶⁷⁰. Dans la même perspective, les modalités de l'ironie, de l'architectonique et de la fiction visent de leur côté à préserver le roman de l'aliénation¹⁶⁷¹, en mettant au jour ce qui voudrait rester caché. C'est-à-dire en donnant à voir les significations imaginaires sociales comme produit

¹⁶⁶⁸ S'il existe bien une différence entre vision du monde et imaginaire social, il reste que chaque système de valeurs, tel que défini par Hermann Broch, peut être considéré comme porteur de significations imaginaires sociales déterminant à la fois une représentation du monde et une pratique sociale. La différence semble essentiellement résider dans le vocabulaire manipulé par Broch et on peut s'interroger sur sa manipulation du concept d'« évolution » qui pourrait laisser entendre une forme de création nécessaire au développement des systèmes : « Cette soumission radicale au concept d'évolution, cette nette orientation vers l'avenir et vers un but absolu qui y réside, confère à tout système de valeur le caractère combatif qui lui est propre », Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 219. Néanmoins la confrontation du concept d'imaginaire social à la théorisation de Hermann Broch dans la perspective du roman reste à faire.

¹⁶⁶⁹ C'est notamment ce que nous avons vu précédemment avec *Les Somnambules*, et particulièrement avec le personnage de Esch qui est aliéné aux significations imaginaires sociales, dans la mesure où il ne les perçoit pas comme telles et se laisse guider par elles. Voir la partie précédente.

¹⁶⁷⁰ C'est notamment de cette façon qu'on peut interpréter les références que Hermann Broch fait à la « grande cosmogonie future », à la « fondation de religion », ou encore aux « besoins métaphysiques ». Elles peuvent toutes être pensées sous l'angle du sens et donc du rapport de l'humanité aux significations imaginaires sociales. Voir Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 243.

¹⁶⁷¹ Nous reprenons ici la définition de l'aliénation donnée par Cornelius Castoriadis dans une acception particulière, celle de l'invisibilisation des significations imaginaires en tant qu'imaginaire, c'est-à-dire le recouvrement par la société de l'altérité, ou « sa manière de s'instituer comme comportant le refus de voir qu'elle s'institue », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société, op. cit.*, p. 318.

de l'institution de la société et non pas comme fatalité¹⁶⁷². Ainsi apparaît la nature ambiguë¹⁶⁷³ des significations imaginaires sociales et disparaît l'illusion de leur immuabilité. Le dernier chapitre de cette partie, tente de montrer la manière dont le roman se situe dans la modernité et quel regard il porte sur elle. D'abord en contextualisant le discours de Hermann Broch, reprenant des éléments de l'esthétique romantique et de l'esthétique réaliste. Ensuite, en interrogeant le modernisme attribué au roman de l'entre-deux-guerres, ce dernier étant pris entre deux interprétations opposées : celle de la crise du genre et celle de l'âge d'or du genre. Or le roman, en se saisissant des significations imaginaires sociales, pour les élucider en tant que produit de l'institution, c'est-à-dire essentiellement en révélant leur origine dans l'imagination des êtres humains et de la société dont ces derniers sont issus, s'inscrit dans le projet d'autonomie¹⁶⁷⁴. D'autre part, le roman en fournit aussi un exemple formel par son autoréférentialité¹⁶⁷⁵. Depuis *Don Quichotte*¹⁶⁷⁶, le roman parle de lui-même et s'érige comme son propre fondement, autrement dit, il ne se place sous l'autorité d'aucune force extérieure et indépendante¹⁶⁷⁷, quelle qu'elle soit, mais il prône l'élaboration de son imaginaire et de ses valeurs en propre. Il participe ainsi doublement d'une réappropriation de l'imaginaire social, en se présentant à la fois comme un outil et un modèle du projet d'autonomie.

¹⁶⁷² De n'importe quel ordre. L'aliénation a lieu à partir du moment où l'imaginaire est donné comme une réalité indépassable. Le roman permet ici de reconnaître l'imaginaire comme imaginaire pour se l'approprier.

¹⁶⁷³ Nous avons déjà précisé que les significations imaginaires sociales contiennent à la fois des éléments renvoyant à l'imaginaire et d'autres renvoyant à la dimension ensembliste identitaire. Voir : Cornelius Castoriadis, « L'imaginaire : la création dans le domaine social-historique », in *Domaines de l'homme, op. cit.*

¹⁶⁷⁴ La définition suivante de l'autonomie est éclairante pour élucider le rapport du roman aux significations imaginaires sociales : « Un discours qui est mien, est un discours qui a nié le discours de l'Autre ; qui l'a nié, non pas nécessairement dans son contenu, mais en tant qu'il est discours de l'Autre ; autrement dit qui, en explicitant à la fois l'origine et le sens de ce discours, l'a nié ou affirmé en connaissance de cause, en rapportant son sens à ce qui se constitue comme la vérité propre du sujet — comme ma vérité propre », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société, op. cit.*, pp. 153-154. Ceci montre bien le rôle assigné au roman, qui est de ramener les significations imaginaires sociales à leur dimension socio-historique pour les rendre appropriables et non pas de les éliminer.

¹⁶⁷⁵ Nous avons déjà mentionné l'origine du terme dans la critique postmoderne américaine, s'apparentant aussi à la métafictionnalité (Linda Hutcheon, notamment avec des prolongements aussi en France : Marc Gontard, *Ecrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Presses universitaires de Rennes, 2013). Cependant, l'apparition récente de cette terminologie ne doit pas masquer une tendance plus ancienne du roman donnant un indice de son rapport à l'autonomie. Sans évoquer explicitement le terme d'autonomie, le lien entre autoreprésentation et liberté dans le roman est déjà mis en avant par Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman, op. cit.*

¹⁶⁷⁶ Le premier tome se rapporte aux romans de chevalerie et le second est la poursuite d'un faussaire, faisant écho à une actualité de l'époque causée par le succès du livre.

¹⁶⁷⁷ Ce qui n'empêche pas le roman, comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, de s'approprier d'autres genres et d'autres imaginaires et de les intégrer à son univers propre. C'est même cette capacité d'intégration et cette plasticité qui font la singularité du roman notamment par rapport à la catégorisation classique des genres d'Aristote.

Enfin, le roman révèle la nature problématique du lien social qui s'institue autour de significations, dont la dimension imaginaire les rend indéterminables en dernière instance. Et c'est justement cette indéterminabilité que le roman manifeste, contribuant ainsi à briser l'aliénation que représente un imaginaire social réifié, c'est-à-dire dissimulant les ressorts de sa propre institution.

CONCLUSION GÉNÉRALE :

LE ROMAN ET LA CRITIQUE SOCIALE –

UNE PERSPECTIVE CONTEMPORAINE

Quant à savoir si l'art sauvera le monde, comme le prédit le prince Mychkine, la question demeure entièrement ouverte, et sa réponse plus qu'incertaine. En revanche, il est d'ores et déjà possible d'affirmer qu'il y participe, dans la mesure où il contribue à façonner l'imaginaire social¹⁶⁷⁸. L'art est en ce sens intimement articulé à la construction de la société, parce qu'il est le vecteur de la culture, regroupant les valeurs dans lesquelles le groupe se reconnaît en tant que tel, dans un monde commun. Il faut préciser que l'imaginaire social n'a pas de forme fixe et achevée, mais se présente dans un état de conflit perpétuel. Ceci implique encore un rôle de l'art dans la transformation de la société. En effet, il n'entretient pas un rapport neutre avec la culture, de simple reproduction des valeurs. Il manipule et actualise les significations imaginaires sociales, en référence à l'histoire du groupe et aux différentes interprétations qui ont cours. C'est à cet endroit que se joue à la fois sa dimension critique, et son aspect spéculatif d'ouverture de l'horizon des possibles.

Pour ce qui est du cas particulier de notre étude, c'est à partir du roman que nous avons tenté d'interroger les rapports entre l'art et la société. Plus spécifiquement, c'est dans le creuset de l'entre-deux-guerres que cette question prend une acuité particulière, lorsque des romanciers réinvestissent une conception de l'esthétique orientée du côté de la vérité, pour tenter de pallier les manques d'une philosophie qu'ils estiment davantage tournée vers le versant analytique, au détriment de la pensée spéculative. C'est aussi une période de doute, envers le projet de société des Lumières, et plus généralement, la pensée du progrès ; sans oublier un contexte historique délétère, propice au développement et à la propagation d'une réflexion sur le déclin culturel de l'Occident. Le roman se présente ainsi comme une alternative, puisqu'il se définit à la fois par sa quête de la vérité, mais aussi du sens. De cette façon, les significations imaginaires sociales sont au centre de sa construction et leur traitement dans la perspective de l'édification d'un monde commun, est assumé comme une

¹⁶⁷⁸ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit.

mission du roman¹⁶⁷⁹. C'est par ce biais que le roman, dans une période de crise, participe d'une réappropriation de la culture. Mais le roman ne s'érige cependant pas en guide axiologique d'une société à la dérive. S'il revendique son rapport à l'imaginaire social, c'est toujours dans la mise en lumière de sa dimension problématique. Son rôle est davantage de présenter différentes interprétations, afin d'enrichir la discussion et d'ouvrir l'horizon des possibles. C'est ensuite à la critique de se saisir du roman pour tenter d'en extraire des significations imaginaires sociales. La dimension critique du roman, réside justement dans le fait qu'il réaffirme sans cesse l'indéterminabilité de l'imaginaire social, rendant ainsi possible sa réappropriation.

Pour mettre en évidence cette dimension critique, et montrer la manière dont le roman problématise certains items culturels, trois orientations thématiques ont été suivies, pour leurs représentativités des transformations qui touchent les sociétés occidentales de l'entre-deux-guerres et leur origine sociologique. Nous avons montré la manière dont le roman contribue à une réappropriation du désenchantement du monde, de l'accélération et de la rationalisation. Ces trois thématiques sociologiques sont mises en tension dialectique par les romans, les donnant à voir sous un jour nouveau, sans pour autant trancher leur dimension axiologique. Chacune de ces notions est placée dans des situations réalistes et expérimentales par le roman, faisant apparaître leurs contradictions internes. Mais une réflexion est aussi entamée sur les réactions inverses, c'est-à-dire que le désenchantement est mis face à la possibilité d'un réenchantement, l'accélération face à la possibilité d'une décélération et enfin le rationalisme face à la possibilité de l'irrationalisme. Et chaque fois, ce retournement est à son tour considéré dans ses incohérences. L'enjeu est toujours la mise en problème des thématiques abordées dans une perspective dialectique maintenant un certain équilibre.

Ceci ouvre une dernière série d'interrogations sur l'aspect cognitif du roman, et sa capacité effective à donner une vision du monde alternative. C'est la thèse explicitement défendue par les romanciers du corpus, soutenue par une esthétique romantique¹⁶⁸⁰ de la vérité, désignant le roman comme forme singulière de connaissance. Or force est de constater, au vu des éléments mis en lumière précédemment, que dans l'optique des significations imaginaires sociales, le roman présente des interprétations plurielles et concurrentes de ce qui

¹⁶⁷⁹ Ce qui ne veut pas dire que le roman ne fasse pas un usage polémique des significations imaginaires sociales. Le roman se saisit de l'imaginaire social dans sa dimension conflictuelle et problématique et contribue de ce fait à alimenter le débat social. Édifier un monde commun, ce n'est pas construire un consensus, mais à l'inverse, entretenir la possibilité de la conflictualité des idées permettant la transformation sociale.

¹⁶⁸⁰ Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie, Le Romantisme à contre-courant de la modernité*, op. cit.

forme le lien social, tout en préservant la discussion dans l'incertitude. À tous les niveaux du discours du roman, les modalités de l'ironie, de la fiction et de l'architectonique, garantissent le maintien d'une contradiction. Ainsi, le roman dispose bien d'une faculté critique et d'une force de négation, accompagnées d'une capacité à ouvrir l'horizon des possibles. Pour ce qui est de sa positivité, du fait que le roman semble contenir les signes d'un ordre à venir, les résultats sont plus équivoques. S'il est possible d'attester d'une dimension utopique du roman, qui forme le point de départ d'une réflexion sur l'évasion, l'évocation de son contenu relève de la spéculation, voire de la mystique, qui n'est pas du ressort d'un travail sociologique¹⁶⁸¹. Enfin, si nous avons brièvement présenté les prolongements de cette conception du roman, à travers les représentations du genre produites par les générations de l'après-guerre (Nouveau roman, *Tel Quel*), jusqu'à ce que la critique américaine a nommé la littérature postmoderne¹⁶⁸², il reste à se demander ce qu'il en est aujourd'hui. Le roman a-t-il encore sa place dans la société contemporaine ? Porte-t-il toujours l'ambition de connaître le monde et de participer à l'édification des significations imaginaires sociales ? Ou au contraire, se situe-t-il dans une problématique radicalement différente ? Ou se trouve-t-il en état de disparaître, pour laisser la place au développement de nouvelles formes artistiques ?

Revenir sur les interminables débats relatifs à la mort du roman, ou à son déclin¹⁶⁸³, semble vain au vu de la masse des publications annuelles et du succès éditorial déjà évoqués¹⁶⁸⁴. En revanche, cette abondance ne dit rien de ses transformations qualitatives et de ses orientations actuelles. Il n'est pas question d'entamer ici une étude exhaustive du roman contemporain, ni même de spéculer sur l'avenir d'un art plusieurs fois centenaire.

¹⁶⁸¹ Pour prolonger cette réflexion, des pistes peuvent être poursuivies dans les travaux théoriques de Herman Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.* qui peuvent être mis en parallèle des recherches de Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, *op. cit.* ou *Le Principe d'espérance*, *op. cit.* ; mais aussi croisés avec Martin Buber, *Le Je et le Tu*, *op. cit.* ou Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, *op. cit.* , ou encore l'œuvre de Walter Benjamin, avec laquelle elle me semble avoir certaines affinités. Cette limite de la réflexion, peut peut-être trouver un prolongement, dans le sillage de la sociologie, à l'appui des travaux de Castoriadis sur l'imagination, permettant de penser ce qui, dans l'humanité, la dépasse toujours et la constitue : « L'homme n'est pas ce besoin qui comporte son " bon objet " complémentaire, une serrure qui a sa clé (à retrouver ou à fabriquer). L'homme ne peut exister qu'en se définissant chaque fois comme un ensemble de besoins et d'objets correspondants, mais dépasse toujours ces définitions — et, s'il les dépasse [...], c'est parce qu'elles sortent de lui-même, qu'il les invente [...] donc qu'il les fait en faisant et en se faisant lui-même, et qu'aucune définition rationnelle, naturelle ou historique ne permet de les fixer une fois pour toutes », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 204.

¹⁶⁸² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, *op. cit.* et Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus : toward a Postmodern Literature*, *op. cit.*

¹⁶⁸³ On peut retrouver ce type d'analyse dans Richard Millet, *L'Enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Gallimard, 2010, ou encore Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules, 2001.

¹⁶⁸⁴ Voir la partie 3.

Simplement, d'essayer, à partir des analyses qui précèdent, et à l'appui de quelques exemples contemporains, de poser les prémices d'une recherche à venir sur les rapports entre roman et société. Le professeur de littérature Jean Bessière, s'est d'ailleurs déjà livré à l'exercice, dans une publication datant de 2010, intitulée *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*¹⁶⁸⁵. À partir des romans parus dans l'ensemble du monde ces trente dernières années¹⁶⁸⁶, il tente de dresser les particularités de la création actuelle. Il la juge profondément différente de celle du passé, y compris des décennies qui précèdent immédiatement la période qu'il considère. Ce passé est renvoyé à ce qu'il nomme la tradition moderne, moderniste, postmoderne du roman, évoquant en un seul bloc, trois phases distinctes de son histoire rassemblées par des traits communs¹⁶⁸⁷. Il identifie deux changements principaux dans le roman contemporain. Le premier concerne la perspective anthropologique. La tradition du roman est imprégnée de l'individualisme, alors que les derniers romans parus rompent avec la centralité de l'individu, remplacée par ce que Jean Bessière appelle le transindividualisme, soit une optique dans laquelle le personnage s'identifie à des personnalités multiples, inscrites dans des temporalités et des localités plurielles. L'autre élément majeur de changement, c'est une nouvelle articulation entre hasard et nécessité qui remplace, celle, plus traditionnelle, entre le paradigmatique et le singulier. Pour Jean Bessière, le roman de la tradition articule des éléments du singulier et de l'universel, à la fois dans la narration et les personnages. C'est sur cette dialectique que se fondent les romans. Elle peut prendre beaucoup de formes différentes, mais demeure une constante. Or le roman contemporain jouerait davantage d'une tension entre le fortuit et l'inéluctable. Ces transformations engendrent un déplacement critique. Ainsi, pour Jean Bessière, la question de ce que le roman représente pour lui-même, qui a constitué le fil conducteur de la période de la tradition du roman, devient une interrogation sur ce qui est en cause dans tout agissement humain. Il y aurait beaucoup à dire de cette approche,

¹⁶⁸⁵ Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*

¹⁶⁸⁶ Dans sa recension, Patrick Marot compte plus de cent-vingt romans sur lesquels s'appuie l'étude, répartis sur tous les continents. Patrick Marot, « Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde* », *Littérature*, n° 62, 2010, pp. 230-232.

¹⁶⁸⁷ Ces traits communs sont assez nombreux et visent à marquer la rupture avec le contemporain. C'est notamment une même importance du personnage et de son individualité en dépit de ses mutations, ou l'évolution de l'autoréférence au texte romanesque par exemple, voir « Le roman contemporain face à la tradition du roman : sa problématique, sa propriété de médiation », in Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*, pp. 31-72.

notamment sur l'effectivité de la rupture¹⁶⁸⁸, elle a néanmoins le mérite de tenter d'identifier les mutations récentes d'une tradition. Pour ce qui nous intéresse, elle perpétue l'articulation théorique entre le roman et le discours sur la société dans laquelle il évolue. L'ouvrage de Jean Bessière peut se lire comme un essai de compréhension de la manière dont le roman contemporain s'approprie les transformations sociales les plus récentes, qu'il identifie essentiellement du point de vue de la modification du statut de l'individu, et des ressorts de l'agir, que l'on pourrait analyser du point de vue culturel, comme une transformation de l'imaginaire social. Ainsi son ouvrage ouvre un certain nombre de pistes pour la prolongation d'une étude sur les rapports entretenus entre le roman et les significations imaginaires sociales¹⁶⁸⁹.

Milan Kundera ouvre une autre série d'interrogations lorsqu'il clôt son essai « L'héritage décrié de Cervantès » par cette inquiétante réflexion : « L'esprit de notre temps est fixé sur l'actualité qui est si expansive, si ample qu'elle repousse le passé de notre horizon et réduit le temps à la seule seconde présente. Inclus dans ce système, le roman n'est plus œuvre (chose destinée à durer, à joindre le passé à l'avenir) mais événement d'actualité comme d'autres événements, un geste sans lendemain »¹⁶⁹⁰. Ainsi, la question qu'il pose n'est pas tant celle de la disparition du roman¹⁶⁹¹, que la perte de son « esprit de complexité »¹⁶⁹², dans la réduction opérée par la société des médias de masse. Autrement dit, le roman continuerait d'exister, mais sous une forme amoindrie, neutralisée de sa force critique. Walter Benjamin, au sujet du conte, faisait déjà cette distinction entre, d'une part, l'information prodiguée par les médias dans l'immédiateté et la proximité et, d'autre part, une narration qui se soustrait à l'analyse psychologique et nécessite de s'inscrire dans le temps de l'expérience

¹⁶⁸⁸ *Le Bruit et la fureur* (1929), *Tandis que j'agonise* (1930) et *Absalon, Absalon !* (1936) de Faulkner semblent déjà avoir des structures qui suggèrent la nouvelle perspective anthropologique du transindividualisme évoqué par Jean Bessière, de même que *Cent ans de solitude* (1968) de Garcia Marquez. C'est aussi une question que soulève *Les Somnambules*.

¹⁶⁸⁹ Question qui ne peut être évitée pour penser la transformation sociale. Comme nous l'évoquions dès le début de ce travail : « Il est impossible de parler de transformation sociale sans affronter la question de la culture en ce sens », Cornelius Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, p. 14. Or le sens que nous avons donné à la culture, à la suite de Castoriadis, est justement celui d'un pôle d'orientation de la valeur, c'est-à-dire d'un lieu indéfini où la société se pose comme « quelque chose » pour elle-même, et produit, pour ce faire, des significations imaginaires sociales. Voir aussi Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société, op. cit.*

¹⁶⁹⁰ Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman, op. cit.*, p. 30-31.

¹⁶⁹¹ Il évoque néanmoins la possibilité de cette disparition, qu'il estime avoir déjà eu lieu dans la Russie soviétique.

¹⁶⁹² Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman, op. cit.*, p. 30.

pour être pleinement assimilée¹⁶⁹³. Ces remarques méritent l'attention dans la mesure où la durée est la temporalité de la culture. Autrement dit, la menace de l'immédiateté ne pèse pas seulement sur le roman, mais plus généralement sur la possibilité même d'établir un monde pour l'être humain¹⁶⁹⁴, qui se maintienne dans le temps¹⁶⁹⁵. On peut donc se demander si le monde contemporain permet toujours le développement du roman, et si les mécanismes de sa critique sont toujours opérants.

D'après Milan Kundera, cette situation est avant tout causée par les « agents de l'unification de l'histoire planétaire, [qui] amplifient et canalisent le processus de réduction »¹⁶⁹⁶. Ce sont les médias de masse qui diffusent tous une même idéologie¹⁶⁹⁷, aboutissant aux analyses déjà amplement citées de Herbert Marcuse concernant *L'Homme unidimensionnel*¹⁶⁹⁸. Une pensée unique s'impose jusqu'à rendre la critique inopérante. Or cette réflexion a récemment fait l'objet d'une reprise théorique par le romancier David Foster Wallace. Il interroge le roman à l'aune d'une conjoncture médiatique dominée par la télévision, dans un article intitulé « E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction » paru en 1993¹⁶⁹⁹. Cette publication est contemporaine de la rédaction de son roman *Infinite Jest* (1996), traduit aux Éditions de l'Olivier en 2015¹⁷⁰⁰. Véritable phénomène éditorial dans le monde anglo-saxon¹⁷⁰¹, le livre s'étend sur plus de mille pages aux prétentions encyclopédiques. Il situe au cœur de son intrigue un mystérieux film, procurant un

¹⁶⁹³ « Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé en explications. Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication », in Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III, op. cit.*, p. 123.

¹⁶⁹⁴ Günther Anders, *L'Homme sans monde, op. cit.*

¹⁶⁹⁵ Concernant l'articulation entre la culture et le temps de la durée, je renvoie à Hannah Arendt, « La Crise de la culture : sa portée sociale et politique », in *La Crise de la culture, op. cit.*

¹⁶⁹⁶ Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman, op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁹⁷ Karl Mannheim, *Idéologie et utopie, op. cit.*

¹⁶⁹⁸ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel, op. cit.*

¹⁶⁹⁹ David Foster Wallace, « E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction », *Review of Contemporary Fiction*, n° 13 (2), 1993, pp. 151-194.

¹⁷⁰⁰ David Foster Wallace, *L'Infinie comédie* (1996), trad. Francis Kerline et Recoursé, Éditions de l'Olivier, 2015.

¹⁷⁰¹ Samuel Cohen et Lee Konstantinou, *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, 2012 et Boswell Marshall, *The Wallace Effect : David Foster Wallace and the Contemporary Literary Imagination*, Bloomsbury Academic, 2019.

divertissement tel que ceux qui le voient, se détournent de la vie. Son article de 1993 interroge justement la création littéraire dans l'univers télévisuel, et notamment la capacité d'assimilation de la critique de ce média. L'auteur invoque une rupture avec le courant qu'il nomme littérature postmoderniste¹⁷⁰², parce qu'il estime que l'ironie (ressort majeur de ce courant littéraire) a été appropriée par la télévision¹⁷⁰³. Autrement dit, être ironique aujourd'hui, ce serait faire le jeu de la télévision et cette modalité du roman aurait perdu son attrait critique, pour devenir un vecteur de l'aliénation. Il aboutit finalement à une conclusion assez proche de celle de Marcuse une trentaine d'années auparavant : « How to rebel against TV's aesthetic of rebellion ? How to snape readers awake to the fact that our TV-culture has become a cynical, narcissistic, essentially empty phenomenon, when television regularly celebrates just these features in itself and its viewers ? »¹⁷⁰⁴. Quant à la réponse littéraire qu'il apporte à cette question, contenue dans son roman *L'Infinie comédie*, il serait évidemment trop long de l'étudier ici. On peut néanmoins déjà avancer, que le roman n'a pas laissé indifférent. Adulé par les uns, pour qui David Foster Wallace est un génie littéraire, jusqu'à avoir un domaine d'étude à son nom aux Etats-Unis, et déprécié par les autres, qui ne voient dans son œuvre qu'une imposture dénuée de cohérence¹⁷⁰⁵. Il est trop tôt pour trancher, et sa récente traduction ouvre un champ, pour l'instant vierge en France, de critique académique de son travail. Toujours est-il que David Foster Wallace apparaît comme l'auteur d'une œuvre dense, à la prétention explicite de reposer la question des significations imaginaires sociales de son monde.

Pour ce qui est d'une conception de l'esthétique orientée du côté de la vérité, cette dernière semble survivre, notamment dans l'œuvre de Michel Houellebecq. C'est ce que

¹⁷⁰² Ce terme désigne, essentiellement dans la critique américaine, des romans publiés à partir de la fin des années 1970 par des auteurs tels que Don DeLillo, Paul Auster ou encore Thomas Pynchon. Ils publient des textes avec une forte dimension parodique et ironique, et un recours à l'autoréférence, voir : Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, *op. cit.* et Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus : toward a Postmodern Literature*, *op. cit.*

¹⁷⁰³ « The reason why today's imagist fiction isn't the rescue from a passive, addictive TV-psychology that it tries so hard to be is that most imagist writers render their material with the same tone of irony and self-consciousness that their ancestors, the literary insurgents of Beat and postmodernism, used so effectively to rebel against their own world and context. And the reason why this irreverent postmodern approach fails to help the imagist transfigure TV is simply that TV has beaten the imagists to the punch. The fact is for at the least ten years now television has been ingeniously absorbing, homogenizing, and re-presenting the very cynical postmodern aesthetic that was one the best alternative to the appeal of low, over-easy, mass-marketed narrative », in David Foster Wallace, « *E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction* », *op. cit.*, p. 173.

¹⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁷⁰⁵ André Clavel, « L'infinie comédie de David Foster Wallace : un gag de potache », *Le Temps*, 21 août 2015.

défend Agathe Novak-Lechevalier, coordinatrice d'un cahier de l'Herne dédié à l'auteur¹⁷⁰⁶, dans une conférence sur les genres du roman aujourd'hui¹⁷⁰⁷. La chercheuse, spécialiste de Balzac, fait le lien avec la démarche de ce dernier, pour qui le roman vise à rendre compréhensible le monde d'après la Révolution, complexe et nouveau. Michel Houellebecq suivrait un schéma semblable, en tentant d'éclairer lui-aussi une société absconse¹⁷⁰⁸. Cependant, pour aller jusqu'au bout de la comparaison, il faudrait retrouver, l'évènement faisant rupture. Peut-être une situation économique particulière comme le laissent entendre *Les Particules élémentaires* (1998), ou encore *Plateforme* (2001)¹⁷⁰⁹. Pour Agathe Novak-Lechevalier, cette filiation du rapport entre roman et connaissance ferait l'objet d'une mise en scène dans le roman *La Carte et le territoire*¹⁷¹⁰, qui place au cœur de son intrigue un artiste plasticien et fait intervenir un personnage qui est un homonyme de l'auteur, lui aussi romancier à succès¹⁷¹¹. Il resterait bien sûr à analyser la manière dont s'articulent esthétique et vérité dans le projet houellebecquien et plus largement dans le roman contemporain, en croisant diverses perspectives¹⁷¹². En effet, d'autres romanciers semblent également pouvoir se prêter à ce type d'analyse, quoique leurs œuvres n'y renvoient pas de manière immédiate. Le rapport à la vérité fait l'objet de formalisations originales, et moins évidentes que ce qui a été évoqué jusque-là. À l'aspect descriptif relativement explicite de la dimension cognitive de l'œuvre de Houellebecq, répond la fragmentation et les discontinuités des romans de Roberto Bolaño. Dans sa monographie sur l'œuvre du Chilien, Florence Olivier¹⁷¹³ ne consacre

¹⁷⁰⁶ Michel Houellebecq, cahier dirigé par Agathe Novak-Lechevalier, Éditions de l'Herne, 2017.

¹⁷⁰⁷ Table ronde sur « Les genres du roman aujourd'hui » avec Agathe Novak-Lechevalier, Pierre Jourde et Fabrice Colin, le 15 avril 2016 donnée à l'occasion du colloque « Les Genres du roman au XIX^e siècle », organisé par l'université Paris XIII et la BNF, à l'initiative d'Émilie Pézard et de Valéry Stiénon, du 13 au 15 avril 2016.

¹⁷⁰⁸ On retrouve cette conception clairement exprimée par l'auteur dans un texte, qui fait figure de manifeste, mais dans lequel, il exprime davantage sa vision de la poésie, rien n'empêche d'y voir un parallèle avec sa création romanesque. Voici ce que Houellebecq écrit, en s'adressant au poète : « Votre mission la plus profonde est de creuser vers le vrai », ou encore à la même page : « Croyez à l'identité entre le Vrai, le Beau et le Bien », in Michel Houellebecq, *Rester vivant*, La Différence, 1991, cité dans l'édition Flammarion de 1997, p. 27.

¹⁷⁰⁹ Bernard Maris, *Houellebecq économiste*, Flammarion, 2014 et Emmanuel Dion, *La Comédie économique : le monde marchand selon Houellebecq*, Éditions Le Retour aux sources, 2011.

¹⁷¹⁰ Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010.

¹⁷¹¹ Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq. L'Art de la consolation*, Stock, 2018.

¹⁷¹² Michel Houellebecq est aussi l'auteur de réflexions littéraires notamment réunies dans : Michel Houellebecq, *Interventions 2020*, Flammarion, 2020.

¹⁷¹³ Florence Olivier, *Sous le roman la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Hermann, 2016.

d’ailleurs aucune partie spécifiquement aux rapports entre esthétique et vérité dans l’œuvre de Bolaño. Ce dernier publie néanmoins, à seulement six ans d’écart, deux romans de mille pages. Or la complexité et la densité de son travail sont des indices des bénéfices dont se prévaudrait une analyse des aspects cognitifs de l’œuvre. Ils ne sont pas issus de préoccupations uniquement littéraires, mais imprégnés d’une réflexion sur la société contemporaine¹⁷¹⁴. Pour donner un exemple de ces innovations formelles, ses deux grands romans, *Les Détectives sauvages* (1998)¹⁷¹⁵ et *2666* (2004)¹⁷¹⁶, sont chacun construit autour d’une partie centrale, significativement plus longue que les autres, qui se trouve être une longue énumération, à travers des voix multiples, élucidant un même thème. Dans le cas des *Détectives sauvages*, il y a 650 pages d’entretiens, avec toutes sortes d’individus, se rapportant plus ou moins à deux personnages évoqués dans la première partie. Pour ce qui est de *2666*, la partie centrale du livre décrit, un par un, les assassinats de centaines de femmes dans la ville imaginaire de Santa Teresa, située au Mexique, dans le désert du Sonora, à la frontière avec les Etats-Unis. Qu’est-ce que cette énorme accumulation de voix, souvent contradictoires, et en discontinuité avec la trame narrative, nous dit de la réalité de la société dans laquelle nous évoluons ? Ne peut-on y voir une interpellation directe du lecteur sur la possibilité du sens dans une telle masse de données, et de la violence ou de l’horreur que cette accumulation chaotique fait peser sur l’humanité ? Ce n’est qu’un des nombreux procédés narratifs employés par Bolaño qui mériteraient de faire l’objet d’une analyse dans le sens de leur apport cognitif et de leur signification sociale. D’autant plus que ce n’est pas un cas isolé. William T. Vollman, dans son roman *Central Europe* (2005)¹⁷¹⁷, propose une construction semblable. Il fait un long récit de l’histoire de l’Europe à partir d’une multiplicité de récits brefs, de voix différentes. Enfin, ces œuvres seraient encore à mettre en perspective de leurs équivalents théoriques, parce que Bolaño, tout comme Vollman poursuivent la tradition des romanciers essayistes. Roberto Bolaño, qui passe plusieurs décennies dans les milieux de l’avant-garde poétique, avant de consacrer ses dernières années à la rédaction de romans, est à l’origine d’une réflexion esthétique forte, qu’il a mûrie de sa jeunesse mexicaine jusqu’à la fin

¹⁷¹⁴ Cette articulation entre le roman et l’évolution sociale est abordée à travers la persistance d’éléments de la tradition du roman moderne dans l’œuvre de Bolaño notamment dans : Andrea Torres Perdigon, *La Littérature obstinée. Le roman chez Juan José Saer, Ricardo Piglia et Roberto Bolaño*, Peter Lang, 2015.

¹⁷¹⁵ Roberto Bolaño, *Les Détectives sauvages* (1998), trad. Robert Amutio, Christian Bourgois, 2006.

¹⁷¹⁶ Roberto Bolaño, *2666* (2004, posthume), trad. Robert Amutio, Christian Bourgois, 2008.

¹⁷¹⁷ William T. Vollman, *Central Europe* (2005), trad. Christophe Claro, Actes Sud, 2007.

de sa vie à Blanes¹⁷¹⁸. De la même manière, quoiqu'il s'agisse sans doute d'un cas spécifique dans la mesure où il est reporter avant d'être romancier, l'œuvre romanesque de Vollman est adossée à un corpus d'essais qui reflète des préoccupations diverses¹⁷¹⁹. Un matériel dense, à la fois théorique et esthétique existe qui justifie la prolongation des recherches sur le roman.

Pour conclure, les quelques pistes de réflexions, qui viennent d'être évoquées, n'ont, encore une fois, en aucun cas vocation à l'exhaustivité, ni même l'ambition d'une quelconque représentativité de ce que peut être le roman contemporain. Simplement, j'ai voulu montrer, à l'appui de quelques lectures personnelles, d'une part les bénéfiques heuristiques qui peuvent être tirés d'une étude sur le roman contemporain en parallèle de la manière singulière dont il se saisit de l'imaginaire social et réactive sa conflictualité, d'autre part, la richesse et la vitalité du roman contemporain. Le roman continue son investigation du réel, et est toujours à la recherche de la vérité. Ainsi, l'étude qui précède, et qui nous a occupé ici, mériterait-elle d'être prolongée et approfondie à l'appui des publications les plus récentes. Il ne fait aucun doute que l'on y trouverait de nouveaux outils critiques à la fois pour éclairer le monde dans lequel nous vivons, et pour fournir l'analyse nécessaire à la prise de conscience des nouvelles modalités d'aliénation de l'être humain.

¹⁷¹⁸ On retrouve ces réflexions réunies dans : Roberto Bolaño, *Entre parenthèses* 1998-2003 (2004, posthume), trad. Robert Amutio, Christian Bourgois, 2011.

¹⁷¹⁹ William T. Vollman, *Pourquoi êtes-vous pauvre ?* (2007), trad. Christophe Claro, Actes Sud, 2008, ou *Le Grand partout* (2008), trad. Clément Baude, 2011. Le premier traite de la pauvreté, le second du voyage, témoignant d'intérêts qui vont au-delà des préoccupations littéraires.

Bibliographie

Ouvrages

ABENSOUR MIGUEL ET KUPIEC ANNE (dir.), *Emmanuel Levinas. La Question du livre*, Paris, IMEC, 2008.

ABENSOUR MIGUEL, *Utopiques*, 4 vol. Paris, Sens & Tonka, 2013-2016.

ADORNO THEODOR W., *Philosophie de la nouvelle musique* (1948), trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962¹⁷²⁰.

—, *Prismes. Critique de la culture et société* (1955), trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003.

—, *Dialectique négative* (1966), trad. Groupe de traduction du collège de philosophie, Paris, Payot, 1978.

—, *Théorie esthétique* (1970, posthume et inachevée), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.

ALEXANDRE DIDIER ET SCHOENTJES PIERRE (dir.), *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

ALLEMAND ROGER-MICHEL, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.

ALQUIÉ FERDINAND, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977.

ALTER ROBERT, *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

ANDERS GÜNTHER, *Kafka : pour et contre* (1951), trad. Henri Plard, Strasbourg, Circé, 1990.

—, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2002.

—, *L'Homme sans monde, Ecrits sur l'art et la littérature* (1993), trad. Christophe David, Paris, Éditions Fario, 2015.

—, *L'Obsolescence de l'homme. Tome II, Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle* (2002), trad. Christophe David, Paris, Fario, 2011.

ARENDT HANNAH, *Les Origines du totalitarisme* (1951), trad. dir. Hélène Frappat, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

¹⁷²⁰ Les ouvrages du même auteur sont classés par date de première édition.

- , *Condition de l'homme moderne* (1958), in *L'Humaine condition*, trad. Marie Burrane, Georges Fradier et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 2012.
- , *La Crise de la culture* (1961), trad. dir. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972.
- , *Vies Politiques* (1968), trad. Éric Adda (dir.), Paris, Gallimard, 1974.
- ARLETTE MICHEL, *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- ARRAULT VALÉRIE, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksiek, 2010.
- AUERBACH ERICH, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.
- AXELOS KOSTAS, *Marx penseur de la technique*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.
- AYRAULT ROGER, *La Genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier Montaigne, 1961-1976.
- AZÉRAD HUGO, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le Concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Bern, Lang, 2002.
- BAAS BERNARD, « *Le rire inextinguible des dieux* », Leuven, Peeters ; Paris, Vrin, 2001.
- BABLER MORITZ ET CHÂTELLIER HILDEGARD (dir.), *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.
- BAKHTINE MIKHAÏL, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- , *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1965), trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- , *Esthétique et théorie du roman* (1975), trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BALZAC HONORÉ DE, *Ecrits sur le roman*, textes choisis par Stéphane Vachon, Paris, Librairie générale française, 2000.
- BALSAMO GIAN, *Rituals of Literature : Joyce, Dante, Aquinas and the Tradition of Christian Epics*, Lewisburg, Bucknell University press, 2004.
- BARRÈRE ANNE ET MARTUCCELI DANILO, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve-d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.
- BAUDRILLARD JEAN, *Simulacre et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BEARDSLEY MONROE C., *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace & World, 1958.
- BECKER HOWARD, *Outsiders. Étude de sociologie de la déviance* (1963), trad. J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie, Paris, Métailié, 1983.

- BECK ULRICH, *La Société du risque : sur la voie d'une autre modernité* (1986), trad. Laure Bernardi, Paris, Aubier, 2001.
- BEHLER ERNST, *Ironie et Modernité* (1996), trad. Olivier Mannoni, PUF, 1997.
- BELL DANIEL, *La Fin de l'idéologie* (1960), trad. Emmanuelle Baillon, Paris, PUF, 1997.
- BÉNICHOU PAUL, *Romantismes français* (1973-1992), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.
- BENJAMIN WALTER, *Le Concept de critique dans le romantisme allemand* (1920), trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 2008.
- , *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. Sibylle Muller (avec le concours de André Hirt), Paris, Flammarion, 1985.
- , *Œuvres I, II et III* (1972-1989), trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BEMONG NELE (et al.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010.
- BERGER PETER LUDWIG (dir.), *Le Réenchantement du monde* (1999), trad. Jean-Luc Pouthier, Paris, Bayard, 2001.
- BERTRAND DOMINIQUE ET GÉLY-GHEDIRA VÉRONIQUE, *Rire des dieux*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- BERTRAND STÉPHANIE ET FREYERMOUTH SYLVIE, *Le Nationalisme en littérature. Des idées au style (1870-1920)*, Berne, Peter Lang, 2019.
- BESSIÈRE JEAN (dir.), *Commencements du roman. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- (dir.), *Savoirs et Littérature : literature, the humanities and the social sciences*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- , *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2010.
- BISENIUS-PENIN CAROLE, *Le Roman oulipien*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BLOCH ERNST, *L'Esprit de l'utopie* (version de 1923), trad. Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977.
- , *La Philosophie de la Renaissance* (1972), trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Payot, 1974.
- BORIAUD JEAN-YVES, *Borges « Fictions » : mythes et récit*, Paris, Éditions interuniversitaires, 1988.
- BOSCHETTI ANNA, *Ismes, Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

- BOUILLAGUET ANNICK (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008.
- BOUREL DOMINIQUE, *Martin Buber. Sentinelle de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 2015.
- BOUTET DOMINIQUE, *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir de l'ambiguïté*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- BOUVERESSE JACQUES, *Robert Musil. L'Homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Combas, Éditions de l'Éclat, 1993.
- BROCH HERMANN, *Logique d'un monde en ruine : six essais philosophiques (1931-1946)*, trad. Christian Bouchindhomme et Pierre Rusch, Paris, Éditions l'Éclat, 2005.
- , *Création littéraire et connaissance (1955)*, préf. Hannah Arendt, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Autobiographie psychique (1999)*, trad. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 2001.
- BUBER MARTIN, *Les Contes de Rabbi Nacham (1906)*, trad. Félix Lévy et Léa Marcou, Paris, Stock, 1981.
- , *La Légende du Baal-shem (1908)*, trad. Hans Hildenbrandt, Monaco, Le Rocher, 1984.
- , *Confessions extatiques. Une anthologie de l'extase mystique (1909)*, trad. Jean Malaplate, Paris, Grasset 1989.
- , *Le Je et le Tu (1923)*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Aubier, 1970.
- BUGDEN FRANCK, *James Joyce et la création d'Ulysse (1972)*, Paris, Denoël, 1975.
- BÜRGER PETER, *La Prose de la modernité*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1994.
- , *Théorie de l'avant-garde*, trad. Jean-Pierre Cometti, Questions théorique, Paris, 2013.
- CAÏRA OLIVIER, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions EHESS, 2011.
- CASANOVA PASCALE, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- CASSIRER ERNST, *Essai sur l'homme (1944)*, trad. Norbert Massa, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- CASTORIADIS CORNELIUS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- , *Domaine de l'homme. Les carrefours du labyrinthe 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- , *Le Monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe 3*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- , *La Montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe 4*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- , *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

- CHARDIN PHILIPPE (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Paris, Séguier, 2004.
- (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et la littérature étrangère*, Paris, Kimé, 2007.
- CHARTIER PIERRE, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.
- CAUWER STIJN DE, *A Diagnosis of Modern Life, Robert Musil's « Der Mann John Eigenschaft » as a Critical-Utopian Project*, Bruxelles, Peter Lang, 2014.
- CHÉNIEUX-GENDRON JACQUELINE, *Le Surréalisme et le roman : 1920-1950*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.
- CHRÉTIEN JEAN-LOUIS, *La Conscience au grand jour*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- COHN DORRIT, *Le Propre de la fiction* (1999), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- COMPAGNON ANTOINE, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- , *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- , *La Littérature pourquoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007.
- COMETTI JEAN-PIERRE, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, Paris, PUF, 1985.
- , *L'Homme exact, Essai sur Robert Musil*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- CROOKE WILLIAM, *Mysticism as Modernity : Nationalism and the Irrationnel in Hermann Hesse, Robert Musil and Max Frisch*, Berlin, Peter Lang, 2008.
- DAHAN-GAIDA LAURENCE, *Musil, savoir et fiction*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1994.
- DAMBRE MARC, (dir.) *Les Hussards. Une génération littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.
- DANE JOSEPH, *The Critical Mythology of Irony*, Athens, University of Georgia Press, 1991.
- DAVID JÉRÔME, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la « littérature mondiale »*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- DELEUZE GILLES, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.
- , *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- DEPRETTO CATHERINE (dir.), *L'Héritage de Bakhtine*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- DERRIDA JACQUES, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- DESCOMBES VINCENT, *Proust, Philosophe du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

- DILTHEY WILHELM, *Introduction à l'étude des sciences humaines : essai sur le fondement qu'on pourrait donner à l'étude de la société et de l'histoire* (1883), trad. Louis Sauzin, Paris, PUF, 1942.
- , *Critique de la raison historique. Introduction aux sciences de l'esprit et autres textes* (1883), trad. Sylvie Mesure, Paris, Éditions du Cerf, 1992.
- , *Introduction aux sciences de l'esprit* (1883), trad. Sylvie Mesure, Paris, Éditions du Cerf, 1992.
- , *Théorie des conceptions du monde : essai d'une philosophie de la philosophie* (1911), trad. Louis Sauzin, Paris, PUF, 1946.
- , *Écrits d'esthétique*, trad. Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Paris, Éditions du Cerf, 1995.
- DIVRY SOPHIE, *Rouvrir le roman*, Lausanne, Noir sur Blanc, 2017.
- DOWDEN STEPHEN D., *Sympathy for the Abyss : a Study in the Novel of German modernism : Kafka, Broch, Musil and Thomas Mann*, Tübingen, Niemeyer, 1986.
- (ed.), *Hermann Broch. Literature, Philosophy, Politics, The Yale Symposium 1989*, Columbia, Camden House, 1989.
- DUBOIS JACQUES, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, La Découverte, 2007.
- DUCHET CLAUDE ET NEEFS JACQUES (dir.), *Balzac : l'invention du roman*, Paris, Belfond, 1982.
- DUGAST-PORTES FRANCINE, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- DUJARDIN ÉDOUARD, *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Albert Messein, 1931.
- DUBOIS VINCENT ET DULONG DELPHINE (dir.), *La Question technocratique. De l'invention d'une figure aux transformations de l'action publique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999.
- DURAND-GASSELIN JEAN-MARC, *L'École de Francfort*, Paris, Gallimard, 2012.
- DÜRRENMATT JACQUES, *Le Vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Éditions Kimé, 2001.
- ECO UMBERTO, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- ELLMANN RICHARD, *James Joyce*, Oxford, Oxford University press, 1959.
- ELLUL JACQUES, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Armand Colin, 1954.
- , *Le Bluff technologique*, Paris, Hachette, 1988.

- EMPSON WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity* (1930), London, Chatto and Windus, 1947.
- ERLICH VICTOR, *Russian Formalism, History, Doctrine*, New Haven, Yale University press, 1955.
- ESPAGNE GENEVIÈVE, *Les Années de voyage de Jean Paul Richter : biographie d'une fin de siècle en Allemagne*, Paris, Éditions du Cerf, 2002.
- FANON FRANZ, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- FAUCHEREAU SERGE, *Les Avant-gardes du XX^e siècle, Arts et littérature (1905-1930)*, Paris, Flammarion, 2010.
- FERRÉ VINCENT, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- FERRER DANIEL, Claude Jacquet et André Topia (dir.), « *Ulysse* » à l'article : *Joyce aux marges du roman*, Tusson, Éditions du Lérot, 1992.
- FEYERABEND PAUL, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* (1975), trad. Baudoin Jurdant et Agnès Schlumberger, Paris, Éditions du Seuil, 1979
- , *Adieu la raison* (1987), trad. Baudoin Jurdant, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- FOKKEMA DOUWE WESSEL, *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins, 1984.
- FOUCAULT MICHEL, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOREST PHILIPPE, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- FRAISSE LUC, *Proust et la stratégie militaire*, Paris, Hermann, 2018.
- FREUD SIGMUND, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. Marie Bonaparte et Dr. M. Nathan, Paris, Gallimard, 1930.
- , *Malaise dans la culture* (1930), trad. Dorian Astor, Paris, Flammarion, 2010.
- FUKUYAMA FRANCIS, *La Fin de l'histoire et le Dernier homme*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.
- FUENTES CARLOS, *Géographie du roman* (1993), trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 1997.
- FUMAROLI MARC, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, 2015.
- FUSILLO MASSIMO, *Naissance du roman*, trad. Marielle Abrioux, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- GABOLDE ISABELLE, *La Lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil. Die Schlafwandler de Hermann Broch. Métamorphose d'un genre et questionnements contemporains*, Aix-la-Chapelle, Peter Lang, 2010.

- GAUCHET MARCEL, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.
- GEFEN ALEXANDRE ET AUDET RENÉ (dir.), *Frontières de la fiction*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2002.
- GEFEN ALEXANDRE, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.
- , *Réparer le monde. La littérature française au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- GENETTE GÉRARD, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GILBERT STUART, *James Joyce's « Ulysses », a Study*, London, Faber and faber, 1930.
- GILLEPSIE GERALD, *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Washington, The Catholic University of America Press, 2003.
- GIRARD RENÉ, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1977.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG VON, *Conversations de Goethe avec Eckermann (1832)*, Jean Chuzeville (trad.), Paris, Gallimard, 1988.
- GÖDICKE STÉPHANE, *Désordre et transgression chez Robert Musil*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006.
- GOLDMANN LUCIEN, *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- , *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GREENBERG CLEMENT, *Art et Culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1992.
- GREIMAS ALGIRDAS JULIEN, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- GRILL GENESE, *The World as a Metaphor in Robert Musil's « The Man without Qualities », Possibilité as Reality*, Rochester, Camden House, 2012.
- GRIMSTAD KRISTEN J., *The Modern Revival of Gnosticism, and Thomas Mann's Doktor Faustus*, Rochester, Camden House, 2002.
- HABERMAS JÜRGEN, *La Technique et la science comme idéologie. La Fin de la métaphysique (1968)*, trad. Jean-René Ladmiral, Paris, Gallimard, 1973.
- , *Théorie de l'agir communicationnel (1981)*, trad. Jean-Marc Ferry et Jean-Louis Schlegel, Paris, Fayard, 1987.
- , *Le Discours philosophique de la modernité : douze conférences (1985)*, trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.
- HART KEVIN, *Postmodernism. À Beginner's Guide*, London, Oneworld Publications, 2004.

- HARTOG FRANÇOIS, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- HIRSCHKOP KEN AND SHEPHERD DAVID, *Bakhtin and the Cultural Theory*, Manchester, Manchester University press, 1989.
- HIRT ANDRÉ, *Musil, le feu et l'extase (contribution à une vie exacte)*, Paris, Éditions Kimé, 2003.
- HOGAN PATRICK, « *Ulysses* » and the Poetics of Cognition, New York, Routledge, 2014.
- HORELLOU-LAFARGE CHANTAL ET SEGRÉ MONIQUE, *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, 2016.
- HORKHEIMER MAX, *Éclipse de la raison*, suivi de *Raison et conservation de soi* (1947), trad. Jacques Debouzy et Jacques Laizé, Paris, Payot, 1974.
- HORKHEIMER MAX ET ADORNO THEODOR W., *La Dialectique de la raison, Fragments philosophiques* (1947), trad. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- HUGO AZÉRAD, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner. Le Concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Berne, Peter Lang, 2002.
- HUMPHREY ROBERT, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkley, University of California press, 1955.
- HUNTINGTON SAMUEL, *Le Choc des civilisations* (1996), trad. Jean-Luc Fidel, Geneviève Joublain et Patrice Jorland, Paris, Odile Jacob, 1997.
- , *Qui sommes-nous ? Identité nationale et choc des cultures* (2005), Paris, Odile Jacob, 2018.
- HUSSERL EDMUND, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1936), trad. Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1976.
- , *La Terre ne se meut pas*, trad. Didier Frank, Jean-François Lavigne et Dominique Pradelle, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- HUTCHEON LINDA, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier university press, 1980.
- , *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- IKNAYAN MARGUERITE, *The Idea of the Novel in France : the Critical Reaction, 1815-1848*, Genève, E. Droz ; Paris, Minard, 1961.
- JANKÉLÉVITCH VLADIMIR, *L'Ironie ou la bonne conscience*, Paris, PUF, 1950.
- JAY MARTIN, *L'Imagination dialectique : histoire de l'École de Francfort 1923-1950* (1973), trad. E. E. Moreno et Alain Spiquel, Paris, Payot, 1977.

- JIMENEZ MARCE, *Vers une esthétique négative : Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983.
- , *L'Esthétique contemporaine : tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, 1999.
- , *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- JONES NORMAN, *Provincializing the Bible, Faulkner and Postsecular American Literature*, New York, Routledge, 2018.
- JOUVE VINCENT (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, 2005.
- JOYCE JAMES, *Essais critiques* (1959), trad. Elizabeth Janvier, Paris, Gallimard, 1966.
- KALIFA DOMINIQUE, *La Culture de masse en France, 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001.
- KEPEL GILLES, *La Revanche de Dieu. Chrétiens, juifs et musulmans à la reconquête du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- KIŠ DANILO, *La Leçon d'anatomie* (1978), trad. Pascale Delpech, Paris, Fayard, 1993.
- KOFMAN SARAH, *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Paris, Galilée, 1986.
- KOJÈVE ALEXANDRE, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professée de 1933 à 1939 à l'Ecole des Hautes Etudes*, réunies et publiées par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1947.
- KRACAUER SIEGFRIED, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), trad. Claude B. Levenson, Paris, Flammarion, 1973.
- KREUTZER LEO, *Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie Die Schlafwandler*, Tübingen, M. Niemeyer, 1966.
- KRISTEVA JULIA, *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- KUHN THOMAS, *La Structure des révolutions scientifiques* (1962), trad. Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1972.
- KUMAR MANJIT, *Le Grand roman de la physique quantique, Einstein, Bohr et le débat sur la nature de la réalité*, trad. Bernard Sigaud, Paris, J. C. Lattès, 2011.
- KUNDERA MILAN, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- , *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.
- , *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, 2009.
- KUPIEC ANNE, *Le Livre-sauveur. La Question du livre sous la révolution française 1789-1799*, Paris, Éditions Kimé, 1998.
- , *Karl Mannheim, Idéologie, utopie et connaissance*, Paris, Éditions du Félin, 2006.

- LACAN JACQUES, *Le Séminaire. Livre XXIII, Le Sinthome* (1975-1976), Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- LACHAUD JEAN-MARC, *Marxisme et philosophie de l'art*, Paris, Anthropos, 1985.
- (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- , *Art et aliénation*, Paris, PUF, 2012.
- LACOUÉ-LABARTHE PHILIPPE ET NANCY JEAN-LUC, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- LAHIRE BERNARD, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- LAÏDI ZAKI, *Le Sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.
- LARANGÉ DANIEL S., *Sciences et mystique dans le romantisme social. Discours mystiques et argumentation scientifique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- LATOUR BRUNO ET WOOLGAR STEVE, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques* (1979), trad. Michel Biezunski, Paris, La Découverte, 1988.
- LAVOCAT FRANÇOISE (dir.), *La Théorie des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- LE BRIS MICHEL ET ROUAUD JEAN (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- LEFEBVRE HENRI, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.
- LE GALL DANIELLE, *Le Roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1996.
- LERNOUT GEERT AND MIERLO WIM VAN, *The Reception of James Joyce in Europe*, London, Thoemmes Continuum, 2004.
- LEVINAS EMMANUEL, *De l'évasion* (1936), Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1962.
- , *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961.
- , *Autrement qu'être. Au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1978.
- LIVINGSTON PAISLEY, *Literary Knowledge, Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*, Ithaca, London, Cornell University press, 1988.
- LÖWENTHAL LEO, *Littérature and the Image of Man*, New Brunswick, Transaction book, 1986.
- LÖWY MICHAEL ET SAYRE ROBERT, *Révolution et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.
- LUKÁCS GEORG, *L'Âme et les formes* (1911), trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974.
- , *La Théorie du roman* (1920), trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968.
- , *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste* (1923), trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Éditions de Minuit, 1960.

- , *Balzac et le réalisme français* (1952), trad. Paul Laveau, Paris, La Découverte, 1999.
- , *La Destruction de la raison : le chemin de l'irrationalisme de Schelling à Hitler* (1954), trad. Didier Renault et Aymeric Monville, trois volumes, Paris, Éditions Delga, 2006-2017.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MACHEREY PIERRE, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990.
- MAFFESOLI MICHEL, *Le Réenchantement du monde*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 2007.
- MAILLARD CHRISTINE (dir.), *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004.
- MALI JOSEPH, *The Legacy of Vico in Modern Cultural History : from Jules Michelet to Isaiah Berlin*, Cambridge, Cambridge University press, 2012.
- MANN THOMAS, *Les Maîtres*, précédé de *Frédéric et la grande coalition* (1914-1955), trad. Jeanne Naujac et Louise Servicen, Paris, Grasset, 1979.
- , *Considérations d'un apolitique* (1918), trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Grasset, 2002.
- , *Schopenhauer* (1938), trad. J.-A. Cantacuzène, Paris, Buchet-Chastel, 2018.
- MANNHEIM KARL, *Idéologie et utopie* (1929), trad. Jean-Luc Evard, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.
- MARCUSE HERBERT, *Raison et révolution : Hegel et la naissance de la théorie sociale* (1941), trad. Robert Castel et Pierre-Henri Gonthier, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- , *Eros et civilisation : contribution à Freud* (1955), trad. Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, revue par l'auteur, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- , *L'Homme unidimensionnel. Étude sur l'idéologie de la société industrielle* (1964), trad. Monique Wittig avec l'auteur, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- , *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste* (1977), trad. Didier Coste, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- MARLITA RAMONA, *Le Chronotope romanesque et ses avatars. Études comparatives*, Szeged, Jate Press, 2017.
- MATIÈRE CATHERINE, *La Dramaturgie de Gustav Meyrink*, Paris, Lettres moderne, 1985.
- MARX WILLIAM, *L'Adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- , *La Haine de la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.
- MAYER HANS, *Thomas Mann* (1980), trad. Laurent Ferec et Valérie Le Vot, Paris, PUF, 1994.

- MERKLEN DENIS, *Pourquoi brûle-t-on des bibliothèques ?*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2013.
- MESCHONNIC HENRI, *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.
- MICHEL CHRISTIAN (dir.), *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne. Récit, morale, philosophie*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007.
- MOMMAERS PAUL, *Robert Musil mystique et réalité, L'énigme de L'Homme sans qualités*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.
- MONDON CHRISTINE, *Écritures romanesques et philosophie : Hermann Broch, Hermann Hesse, Thomas Mann, Robert Musil*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.
- MONOD SYLVÈRE, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Armand Colin, 1970.
- MOORE GENE M., *Proust and Musil. The Novel as a Research Instrument*, London, Garland Publishing, 1985.
- MORIO JEAN-MARC, *Marcel Proust. Métaphysique et esthétique dans À la recherche du temps perdu*, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 1999.
- MOUREY JEAN-PIERRE, *Jorge Luis Borges, vérité et univers frictionnel*, Liège, Mardaga, 1988.
- MÜNSTER ARNO, *Ernst Bloch. Messianisme et utopie*, Paris, PUF, 1989.
- MURAY PHILIPPE, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, 1984.
- MUSIL ROBERT, *Pour une évaluation des doctrines de Mach* (soutenue en 1908), trad. Michel-François Demet, Paris, PUF, 1985.
- , *Pour une évaluation des doctrines de Mach* (soutenue en 1908), trad. Michel-François Demet, Paris, PUF, 1985.
- , *De la bêtise* (1937), trad. Philippe Jaccottet, éditions Allia, 2000.
- , *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions, textes choisis* (1978), trad. Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- NABOKOV VLADIMIR, *Littérature I* (1983), trad. Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1985.
- , *Proust, Kafka, Joyce* (1983), trad. Hélène Pasquier, Paris, Stock, 1999.
- NADEAU MAURICE, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- NAÏR SAMI ET LÖWY MICHAEL, *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*, Paris, Seghers, 1973.
- NEUMANN FRANZ LEOPOLD, *Béhémoth. Structure et pratique du national-socialisme 1933-1945* (1944), trad. Gilles Dauvé et Jean-Louis Boireau, Paris, Payot, 1987.

- NIETZSCHE FRIEDRICH, *Œuvres*, trad. dir. Marc de Launay, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.
- NOVITZ DAVID, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia, Temple University press, 1987.
- OLALQUIAGA CÉLESTE, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XX^e siècle*, trad. Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubret, Lyon, Fage, 2008.
- OLLIVIER JEAN-PIERRE, *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- PARISSE LYDIE, *Mystique et Littérature. L'autre de Léon Bloy*, Paris, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.
- PATOČKA JAN, *Platon et l'Europe* (1973), trad. Erika Abrams, Lagrasse, Verdier, 1983.
- PAVEL THOMAS, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- , *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PELLETIER JACQUES, *Que faire de la littérature ? L'exemple de Hermann Broch*, Québec, Nota bene, 2005.
- PEYTARD JEAN, *Mikhail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.
- PICHOIS CLAUDE, *L'Image de J. P. Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963.
- PIERSSENS MICHEL, *Savoirs à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1990.
- PIZZARO CHARITO, *Joyce's Vision of Time in « Ulysses »*, Hamburg, Dr. Kovac, 2001.
- POISSENOT CLAUDE, *Sociologie de la lecture*, Paris, Armand Colin, 2019.
- POPPER KARL, *La Logique de la découverte scientifique* (1934), trad. Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux, Paris, Payot, 1973.
- , *La Société ouverte et ses ennemis* (1945), trad. Jacqueline Bernard et Philippe Monod, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- POUILLON JEAN, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- PROGUIDIS LAKIS, *Rabelais, que le roman commence !*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2016.
- PROUST MARCEL, *Contre Sainte-Beuve* (posthume), Paris, Gallimard, 1954.
- RABATÉ JEAN-MICHEL, *La Beauté amère. Fragments d'esthétiques : Barthes, Broch, Mishima, Rousseau*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1986.
- RAIMOND MICHEL, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

- RANCIÈRE JACQUES, *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- , *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RAPETTI RODOLPHE, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005.
- RENAULD MARION, *Philosophie de la fiction. Vers une approche pragmatiste du roman*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- RENAULT EMMANUEL ET SINTOMER YVES (dir.), *Où en est la théorie critique ?*, Paris, La Découverte, 2003.
- RICARDOU JEAN, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- RICŒUR PAUL, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- , *Temps et Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985.
- ROBBE-GRILLET ALAIN, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- ROBERT MARTHE, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- ROCHLITZ RAINER, *Le Jeune Lukács : 1911-1916. Théorie de la forme et philosophie de l'histoire*, Paris, Payot, 1983.
- , *Le Désenchantement de l'art. La Philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.
- , *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, La Lettre volée, 2002.
- ROSSI RAFFAELLO, *Ontologie du sujet. Proust, Joyce et Kafka, narrateurs modernistes*, thèse dirigée par Federico Bertoni et Vincent Ferré, présentée le 7 juin 2016, à l'université Paris-Est Créteil.
- RORTY RICHARD, *Contingence, ironie et solidarité* (1989), trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Armand Colin, 1993.
- ROSA HARTMUT, *Accélération, Une critique sociale du temps* (2010), trad. Didier Renault, Paris, La Découverte, 2013.
- , *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, trad. Sacha Zilbberfarb et Sarah Raquillet, Paris, Découverte, 2018.
- , *Remède à l'accélération : impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Philosophie magazine, 2018.
- ROSENBERG HAROLD, *La Tradition du nouveau* (1959), trad. Anne Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962.
- ROTH MARIE-LOUISE, *Robert Musil. Biographie et écriture*, Paris, Recherches, 1980.
- ROTH PHILIP, *Parlons travail* (2001), trad. José Kamoun, Paris, Gallimard, 2004.

- RUSHDIE SALMAN, *Patries imaginaires : essais et critiques (1981-1991)*, trad. Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- RUSSELL BERTRAND, *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy*, Chicago, Open court. Publishing Co., 1914.
- SAMOYAUULT TIPHAINE, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- , *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
- SAER JUAN JOSÉ, *El Concepto de ficción* (1997), Buenos Aires, Ariel, 1998.
- SAID EDWARD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- SAINT-ROBERT MARIE-JOSÉ DE, *La Politique de la langue française*, Paris, PUF, 2000.
- SARRAUTE NATHALIE, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1959.
- SCARPETTA GUY, *L'Artifice*, Paris, Grasset, 1989.
- , *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996.
- SCHAEFFER JEAN-MARIE, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- SCHEEL CHARLES W., *Réalisme magique et Réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- SCHMID SIGRID, *Hermann Broch, éthique et esthétique*, trad. Olivier Mannoni, Paris, PUF, 2001.
- SCHMITZ FRANÇOIS, *Le Cercle de Vienne*, Paris, Vrin, 2009.
- SCHNYDER PETER (dir.), *Temps et roman. Évolution de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle*, Paris, Orizons, 2007.
- SCHOENTJES PIERRE, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- SCHORSKE CARL E., *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, trad. Yves Thoraval, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- SEBESTIK JAN ET SOULEZ ANTONIA, *Le Cercle de Vienne. Doctrines et controverses*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- SÉRIS JEAN-PIERRE, *La Technique*, Paris, PUF, 1994.
- SERS PHILIPPE, *Totalitarisme et Avant-gardes. Falsification et vérité en art*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- SIMMEL GEORG, *La Tragédie de la culture (1895-1914)*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Éditions Rivages, 1988.
- , *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation* (1908), trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, Paris, PUF, 1999.

- , *Philosophie de la modernité*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 2004.
- , *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly, Paris, Payot, 2013.
- SIMONIN ANNE, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le Devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 1994.
- SNOW C. P., *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University press, 1959.
- , *The Two Cultures and A Second Look*, Cambridge, Cambridge University press, 1963.
- SOULEZ ANTONIA (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, Paris, Vrin, 2010.
- SPENGLER OSWALD, *Le Déclin de l'Occident (1918-1922)*, trad. M. Tazerout, Paris, Gallimard, 1931-1933.
- STEINER GEORGE, *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Gallimard, 1986.
- , *Le Silence des livres*, suivi de *Ce Vice encore impuni*, trad. Michel Crépu, Paris, Arléa, 2006.
- TADIÉ JEAN-YVES, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990.
- TAMBIAH STANLEY JAYARAJA, *Magic, Science and Religion in the Scope of Rationality*, Cambridge, Cambridge University press, 1990.
- TERONI SANDRA ET KLEIN WOLFGANG, *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2005.
- THEALL DONALD, *James Joyce's techno-poetics*, Toronto, University of Toronto press, 1997.
- Collectif, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- Collectif, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- THOMAS FRÉDÉRIC, *Rimbaud & Marx. Une rencontre surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- , Frédéric Thomas, *Rimbaud révolution*, Paris, L'Echappée, 2019.
- THOREAU HENRY DAVID, *Walden ou la vie dans les bois (1854)*, trad. Louis Fabulet, Paris, Gallimard, 1921.
- THIESSE ANNE-MARIE, *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- THWAITES TONY, *Joycean Temporalities : Debts, Promises, and Countersignatures*, Gainesville, University press of Florida, 2001.

- TODOROV TZVETAN, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- , *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- , *La Littéraire en péril*, Paris, Flammarion, 2006.
- VALTAT JEAN-CHRISTOPHE, *Culture et figures de la relativité : Le Temps retrouvé*, Finnegans Wake, Paris, Honoré Champion, 2004.
- VANONCINI ANDRÉ, *Figures de la modernité : essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Paris, José Corti, 1984.
- VEREN DONALD PHILIPP (dir.), *Vico and Joyce*, New York, State university of New York press, 1987.
- VIGIER CHRISTELLE, *Brève histoire du Nouveau Roman*, Paris, La République des Lettres, 2012.
- WATIER PATRICK, *Georg Simmel sociologue*, Belval, Circé, 2003.
- WEBER MAX, *Le Savant et le Politique* (1917-1919), trad. Julien Freund, Paris, Plon, 1959.
- , *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme* (1920), trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2003.
- WEINBERG BERNARD, *French Realism. The Critical Reaction, 1830-1870*, New York, Modern Language Association of America, 1937.
- WEISGERBER JEAN (dir.), *Le Réalisme magique : roman, peinture, cinéma*, Paris, L'Age d'Homme, 1987.
- WHISKIN MARGAUX ELIZABETH, *Narrative Structure and Philosophical Debates in Tristram Shandy and Jacques le fataliste*, London, Modern humanities research association, 2014.
- WILHEM DANIEL, *Querelle du kitsch*, Genève, Furor, 2014.
- WITTGENSTEIN LUDWIG, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993.
- , *Recherches philosophiques* (1953), trad. Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Elisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005.
- WOLF NELLY, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- ZAMORA LOIS PARKINSON ET FARIS WENDY B., *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University press, 1995.
- ZARD PHILIPPE, *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, PUF, 1999.

ZARIFAN PHILIPPE, *Temps et modernité : le temps comme enjeu du monde moderne*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ZOLA EMILE, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.

ZWEIG STEFAN, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un européen*, trad. Jean-Paul Zimmerman, Paris, Albin Michel, 1948.

Articles et chapitres d'ouvrages

ABENSOUR MIGUEL, « Pour une philosophie politique critique ? », *Tumultes*, n° 17-18, 2001.

BECK ULRICH, « La politique dans la société du risque », *Revue du MAUSS*, n° 17, 2001.

BERLAN AURÉLIEN, « La *Kulturkritik* et la constitution de la sociologie allemande : Ferdiand Tönnies, Georg Simmel et Max Weber », *Labyrinthe*, n° 23, 2006.

BLACK MAX, « Radical Ambiguity of a Poem », *Synthese*, vol. 59, n° 1, septembre 1979.

BOURDIEU PIERRE, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991.

BRONNER GÉRALD, « Pourquoi les théories du complot se portent-elles si bien ? L'exemple de *Charlie Hebdo* », *Diogène* n° 249-250, 2015.

CHESNAUX JEAN, « Le temps de la modernité », *L'Homme et la société*, n° 90, 1988.

CITOT VINCENT, « Le processus historique de la modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme) », *Le Philosophoire*, n° 25, 2005.

COLLET SANDRA, « L'évolution des espèces sociales dans *La Comédie humaine de Balzac* », *Arts et savoirs*, n° 12, 2019.

DETHURENS PASCAL, « " La joyeuse apocalypse " selon Hermann Broch : *Les Somnambules, La Mort de Virgile, Les Irresponsables* », *Littérature*, n° 34, 1996.

« Robert Musil, Hermann Broch », *Europe*, n° 741-742, 1991.

FÄRNLÖF HANS, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, n° 152, 2004.

FUMAROLI MARC, « La querelle des anciens et des modernes. Sans vainqueurs ni vaincus », *Le Débat*, n° 104, 1992.

GERVAIS BERTRAND, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Écritures contemporaines*, vol. 31, n° 2, 1999.

- HARRINGTON AUSTIN, « Hermann Broch as a reader of Max Weber : protestantism, rationalization and the " desintegration of values " », *History of the Human Sciences*, Vol. 19, n° 4, 2006.
- KUNDERA MILAN, « Quelque part là-derrrière », *Le Débat*, n° 8, 1981.
- LEFORT CLAUDE, « L'imaginaire de la crise », *Commentaire*, n° 79, 1997.
- LÖWY MICHEL, « Gustav Landauer, révolutionnaire romantique », *Tumultes*, n° 20, 2003.
- MARCUSE HERBERT, « Quelques implications sociales de la technologie moderne », trad. Olivier Bertrand, *Tumultes*, n° 17-18, 2001.
- MONDON CHRISTINE, « Hermann Broch en France ou le paradoxe brochien », *Austriaca*, n° 55, décembre 2002.
- MUZELLE ALAIN, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », *Sociétés et représentations*, n° 10, 2003, pp. 23-54.
- PETTENI ORIANE, « Les intellectuels dans la Grande Guerre ou le " désenchantement du monde " . M. Weber et R. Musil à l'épreuve de 14-18 », *Cahiers du GRM*, n° 6, 2014.
- PINGAUD BERNARD, « Temps et roman aujourd'hui », *Homme*, n° 143, 1997, pp. 21-27.
- RENARD JEAN-BRUNO, « Les causes de l'adhésion aux théories du complot », *Diogène*, n° 249-250, 2015.
- REYNAUD-PALIGOT CAROLE, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 13, 1994.
- ROSA HARTMUT, « La logique de l'accélération s'empare de notre esprit et de notre corps », *Projet*, n° 355, 2016.
- ROSSETTI LIVIO, « Le dialogue socratique *in statu nascendi* », *Philosophie antique*, n° 1, 2003.
- SALHA AGATHE, « Entre histoire et fiction : les vies imaginaires dans les œuvres de Walter Pater, Marcel Schwob et Jorge Luis Borges », in *Les Réécritures de l'histoire*, Mont-Saint-Aignan, Publication de l'université de Rouen, 2003.
- SAPIRO GISÈLE, « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du beau, du vrai et du bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010.
- SCHAEFFER JEAN-MARIE, « De l'imagination à la fiction », *VoxPoetica*, 2002, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.
- SCHLANT ERNESTINE, « Hermann Broch and Modern Physics », *The Germanic Review*, n° 53, 1978.

SCHMID-BORTENSCHLAGER SIGRID, « Hermann Broch und der erkenntnistheoretische Roman », in *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004.

STRAUSS LEO, « Les trois vagues de la modernité », trad. Michael Nafi, *Le Philosophoire*, n° 25, 2005.

VANOOSTHUYSE FRANÇOIS, « A propos d'un paradoxe d'Engels », *Littérature*, n° 194, 2019.

WOHLFARTH IRVING, « Entendre l'inouï : *La Dialectique de la raison* et ses sirènes », *Tumultes*, n° 17-18, 2001.

ZIOLKOWSKI THÉODORE, « Une mission humaine », trad. Nelly Stéphane, *Europe*, n° 741-742, 1991.

Romans

BORGES JORGE LUIS, *Histoire universelle de l'infamie*, suivi d'*Histoire de l'éternité* (1935-1936), trad. Roger Caillois et Laure Bataillon, Paris, Christian Bourgois, 1953.

—, *Fictions* (1944), trad. Paul Verdevoye et Nestor Ibarra, Paris, Gallimard, 1955.

BROCH HERMANN, *Les Somnambules* (1931-1932), trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1956.

—, *La Mort de Virgile* (1945), trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955.

FAULKNER WILLIAM, *Absalon, Absalon !* (1936), trad. René N. Raimbault et Charles P. Vorce, Paris, Gallimard, 1953.

—, *Si je t'oublie Jérusalem* (1939), trad. Maurice-Edgar Coindreau et François Pitavy, Paris, Gallimard, 2001.

JOYCE JAMES, *Ulysse* (1922), trad. dir. Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.

—, *Stephen le Héros* (1944), trad. Ludmila Savitzki, Paris, Gallimard, 1948.

KUNDERA MILAN, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1984.

MANN THOMAS, *La Montagne magique* (1924), trad. Claire de Oliveira, Paris, Fayard, 2016.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent Ans de solitude* (1967), trad. Claude et Carmen Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

MUSIL ROBERT, *L'Homme sans qualités*, deux volumes (1930-1932), trad. Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1956 à 1958.

PROUST MARCEL, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), éd. publ. sous la dir. de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1988-1991.

ROTH PHILIP, *Le Complot contre l'Amérique* (2004), trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2006.

JUAN JOSÉ SAER, *Glose* (1988), trad. Laure Bataillon, Paris, Le Tripode, 2015.

—, *L'Enquête* (1994), trad. Philippe Bataillon, Paris, Le Tripode, 2019.

—, *Lieu* (2000), trad. Philippe Bataillon, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

Index

A

ABENSOUR MIGUEL, 19, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 126, 133
Accélération, 30, 36, 41, 71, 87, 133, 139,
142, 175, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184,
190, 195, 196, 197, 204, 205, 208, 224, 232,
269, 273, 347, 377, 396
ADORNO THEODOR W., 20, 21, 22, 23, 25,
28, 37, 41, 42, 45, 47, 61, 62, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 86, 87, 88, 90, 95,
96, 98, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113,
120, 124, 127, 130, 133, 134, 142, 145, 164,
171, 179, 204, 223, 225, 226, 239, 240, 253,
257, 265, 270, 281, 318, 348, 375, 377, 386
Aliénation, 21, 28, 30, 63, 65, 68, 75, 76,
77, 87, 88, 114, 142, 166, 178, 179, 182,
183, 196, 197, 198, 203, 223, 381, 391, 392,
393, 401, 404
Altérité, 37, 69, 105, 109, 122, 124, 125, 126,
127, 128, 130, 182, 319, 326, 327, 391
ANDERS GÜNTHER, 25, 41, 85, 95, 97, 140,
142, 224, 225, 230, 232, 400
Architectonique, 30, 150, 270, 278, 279, 280,
308, 312, 322, 327, 328, 329, 330, 331, 332,
333, 346, 375, 391, 397
ARENDT HANNAH, 23, 26, 35, 36, 37, 38, 41,
42, 71, 72, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 102,
104, 105, 120, 121, 133, 168, 177, 208, 225,
230, 251, 276, 294, 345, 366, 400
AUERBACH ERICH, 180, 334

B

BAKHTINE MIKHAÏL, 27, 35, 130, 131, 150,
158, 179, 180, 270, 279, 280, 294, 312, 318,

319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,
328, 329, 330, 331, 333, 334, 350, 351, 369
BALZAC HONORÉ, 22, 142, 147, 274, 290, 307,
354, 358, 359, 364, 377, 402,
Béhémot, 29,61
BÉNICHOU PAUL, 353, 356, 357
BENJAMIN WALTER, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27,
28, 42, 64, 75, 87, 88, 89, 90, 93, 111, 120,
125, 141, 195, 225, 226, 256, 257, 262, 265,
269, 281, 285, 311, 337, 339, 370, 371, 382,
397, 399, 400
BLOCH ERNST, 22, 25, 61, 111, 112, 257, 286,
348, 350, 397
BORGES JORGE LUIS, 128, 207, 208, 217, 218,
219, 220, 221, 302, 344, 345
BROCH HERMANN, 24, 25, 27, 30, 134, 138,
140, 143, 148, 149, 150, 151, 154, 160, 169,
170, 171, 179,183, 184, 185, 186, 187, 189,
202, 203, 208, 213, 214, 215, 217, 219, 220,
221, 227, 228, 233, 234, 235, 236, 237, 247,
250, 251, 255, 265, 273, 274, 275, 276, 277,
278, 279, 280, 281, 282, 283,284, 285, 286,
287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296,
297, 298, 299, 301, 302, 303, 307, 308, 313,
331, 332, 353, 354, 357, 359, 360, 362, 368,
369, 370, 372, 373, 374, 376, 384, 387, 388,
391
BUBER MARTIN, 182, 287, 289, 294, 295, 296,
297, 397
Bureaucratie, 171, 187, 232, 306

C

CASANOVA PASCALE, 140, 354, 361, 362, 363,
378
CASTORIADIS CORNELIUS, 19, 20, 25, 26, 28,

34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 50, 58, 62, 72, 75, 80, 85, 92, 94, 97, 99, 101, 102, 103, 105, 106, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 130, 133, 171, 183, 208, 263, 269, 270, 271, 273, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 314, 326, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 365, 366, 373, 374, 381, 382, 387, 388, 389, 391, 392, 395, 397, 399

Cercle de Vienne, 41, 56, 82, 97, 154, 228, 237, 238, 246, 247, 274, 277, 339

CERVANTÈS MIGUEL DE, 27, 35, 307, 315, 350, 351, 361, 368, 385, 388, 392, 399, 400

Chronotope, 180, 333, 334, 335

Citoyens de la nation nommée Roman, 384, 388

Civilisation, 30, 39, 40, 42, 64, 73, 75, 173, 225, 252, 253, 284, 354

Conformisme généralisé, 19, 28, 36, 43, 72, 80, 85, 97, 101, 102, 103, 106, 114, 119, 120, 122, 123, 130, 133, 271, 347, 349, 366, 373, 389

Connaissance romanesque, 278, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 305, 307, 308, 311, 312, 314, 326, 329, 332, 343, 345, 346, 357

Consommation, 45, 66, 78, 80, 86, 90, 92, 93, 94, 95, 133, 225, 366

Courant de conscience, 158, 159, 231, 375, 376

Crise de la culture, 26, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 62, 68, 71, 72, 73, 75, 86, 89, 90, 91, 92, 94, 102, 105, 120, 121, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 168, 177, 208, 225, 263, 266, 269, 270, 273, 277, 345, 347, 365, 366, 391, 400

Crise du roman, 28, 141, 352, 364, 365, 366, 367, 368, 372, 375, 376, 379, 380

Crise du sens, 117

Culture de masse, 37, 42, 43, 71, 86, 87, 88, 89, 90, 120, 125, 133, 139, 225, 226, 281, 364, 366

Culture technicienne, 71, 75, 76, 77, 78, 225

D

Dada, 19, 44, 88, 122

Décélération, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 221, 396

Dégradation des valeurs, 149, 151, 170, 179, 185, 186, 234, 251, 261

DELEUZE GILLES, 40, 48, 124, 192, 205, 233, 244, 258

Désenchantement du monde, 30, 138, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 165, 171, 173, 174, 175, 224, 232, 235, 269, 273, 347, 354, 377, 396

Dialectique de la raison, 21, 23, 28, 37, 41, 42, 45, 61, 62, 63, 65, 67, 71, 74, 75, 86, 90, 106, 107, 109, 124, 127, 133, 142, 145, 164, 171, 179, 204, 223, 241, 253, 255, 265, 270, 281, 348, 386

Dialectique négative, 25, 68, 69, 107, 111, 239, 318

DILTHEY WILHELM, 25, 82, 220, 229, 289, 291, 292, 293, 297, 307, 342

DÖBLIN ALFRED, 24, 28, 141

Domination, 19, 37, 45, 48, 49, 50, 52, 53, 57, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 81, 83, 84, 86, 99, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 118, 120, 124, 129, 130, 131, 133, 137, 142, 146, 223, 224, 226, 243, 244, 296, 348, 371

DOS PASSOS JOHN, 141, 150, 186, 275, 375

DUJARDIN ÉDOUARD, 158, 376

E

ECO UMBERTO, 160, 205, 229, 230, 301, 329

École de Francfort, 19, 20, 23, 29, 30, 37, 41, 42, 43, 48, 60, 61, 62, 63, 66, 68, 75, 79, 87, 88, 90, 96, 97, 99, 111, 112, 134, 142, 146, 177, 223, 251, 257, 265, 281, 386

ELLMANN RICHARD, 139, 156, 157, 161, 190, 197

ELLUL JACQUES, 71, 75, 76, 77, 78, 100, 101,
225

Émancipation, 19, 20, 21, 28, 37, 41, 44, 62,
65, 68, 69, 75, 96, 102, 106, 107, 110, 111,
113, 120, 123, 124, 125, 128, 146, 199, 230,
231, 237, 239, 240, 243, 306, 348, 371, 382

Entre-deux-guerres, 23, 24, 29, 30, 34, 35, 41,
42, 43, 47, 71, 87, 91, 92, 134, 137, 138,
139, 140, 141, 142, 143, 148, 187, 188, 214,
216, 228, 229, 232, 269, 270, 273, 275, 276,
312, 346, 347, 352, 353, 354, 357, 360, 364,
365, 367, 372, 375, 376, 377, 378, 379, 381,
383, 384, 385, 387, 388, 389, 392, 395, 396

Épistémologie, 81, 82, 84, 97, 228, 300, 303,
358

Esthétique, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30,
35, 66, 69, 86, 91, 107, 111, 113, 120, 121,
129, 130, 134, 140, 147, 148, 150, 158, 159,
162, 180, 204, 219, 226, 240, 255, 256, 257,
259, 260, 265, 266, 269, 270, 271, 275, 279,
280, 281, 282, 283, 285, 288, 289, 290, 291,
292, 293, 294, 299, 305, 307, 312, 314, 318,
319, 320, 321, 322, 324, 327, 328, 329, 331,
333, 337, 340, 346, 347, 350, 351, 355, 358,
365, 366, 367, 368, 377, 378, 379, 381, 382,
384, 385, 387, 388, 389, 390, 392, 395, 396,
401, 402, 403, 404

Europe centrale, 40, 166, 184, 252, 387

Évasion, 64, 67, 69, 91, 105, 123, 126, 127,
128, 129, 130, 137, 256, 257, 266, 397

F

FAULKNER WILLIAM, 140, 141, 148, 158, 162,
193, 322, 323, 330, 332, 363, 365, 375, 376,
377, 381, 399

FEYERABEND PAUL, 43, 73, 81, 82, 83, 84, 85,
97, 225, 303

Fiction, 29, 30, 35, 77, 78, 141, 192, 219, 220,

266, 270, 295, 300, 303, 309, 312, 335, 336,
337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345,
349, 359, 362, 367, 391, 397, 401

FLAUBERT GUSTAVE, 29, 147, 148, 157, 188,
307, 362, 377

FOUCAULT MICHEL, 43, 68, 91, 96, 324, 383

FREUD SIGMUND, 30, 73, 75, 164, 165, 171,
173, 202, 225, 252, 253, 355, 356

FUENTES CARLOS, 221, 222, 363, 380, 384,
385, 386, 387, 388

G

GIRARD RENÉ, 360

GOETHE JOHANN WOLFGANG, 23, 28, 202,
290, 292, 307, 354, 361, 362, 371, 372, 386

GOLDMANN LUCIEN, 22, 260, 290, 359, 379,
381, 382

DEBORD GUY, 36

H

HABERMAS JÜRGEN, 82, 94, 98, 125, 177, 224,
225, 270, 348

HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH, 45, 66,
107, 212, 289, 290, 291, 316, 350, 368

Historicité, 24, 39, 102, 116, 117, 207, 209,
215, 216, 217, 219, 220, 221, 270, 388

Homme sans monde (monde pour l'homme),
25, 85, 97, 225, 230, 232, 400

Honte prométhéenne, 224

HORKHEIMER MAX, 21, 23, 28, 37, 41, 42, 45,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 74, 75,
86, 87, 90, 95, 96, 106, 107, 108, 109, 110,
113, 124, 127, 130, 133, 142, 145, 164, 171,
179, 204, 223, 253, 265, 270, 281, 348, 386

HUSSERL EDMUND, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66,
68, 109, 110, 146, 147, 195

I

Idéologie, 22, 25, 29, 38, 45, 66, 67, 72, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 89, 112, 113, 167, 224, 225, 241, 243, 250, 251, 253, 260, 263, 270, 326, 327, 331, 350, 382, 386, 400

Imagination, 19, 26, 43, 61, 62, 64, 68, 72, 80, 81, 84, 88, 105, 239, 245, 257, 265, 289, 292, 303, 307, 342, 343, 344, 375, 385, 392, 397, 400

Imaginaire(s) social(aux), 26, 50, 76, 78, 85, 86, 91, 96, 99, 114, 121, 122, 304, 305, 308, 352, 390, 391, 392, 393, 395, 396, 399, 404

Industrialisation, 42, 366, 371

Inquiétude, 106, 108, 109, 110, 111, 232

Ironie, 30, 95, 130, 134, 137, 263, 266, 270, 278, 290, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 325, 326, 327, 332, 346, 355, 368, 391, 397, 401

Irrationalisme, 47, 227, 240, 241, 243, 244, 251, 254, 255, 256, 265, 396

Irrationalité, 151, 166, 239, 245, 248, 251, 252, 253, 255, 277, 278, 286

J

JAY MARTIN, 19, 20, 43, 61, 62, 63, 64, 68, 88, 257, 263, 375

JOYCE JAMES, 24, 28, 30, 44, 119, 138, 139, 140, 141, 142, 148, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 174, 179, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 204, 205, 206, 207, 218, 221, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 256, 260, 261, 262, 265, 269, 274, 275, 276, 278, 279, 283, 290, 292, 305, 311, 322, 323, 362, 365, 370, 375, 376, 377, 378, 381, 384, 385, 388, 390

K

KAFKA FRANZ, 29, 119, 140, 141, 148, 156, 158, 159, 161, 162, 163, 171, 172, 173, 174, 194, 204, 262, 280, 305, 306, 362, 370, 375, 378, 381, 384, 385, 386

KANT EMMANUEL, 22, 26, 38, 41, 86, 93, 94, 120, 168, 216, 235, 293, 316, 333

Kitsch (art de pacotille), 21, 22, 92, 121, 168, 235, 244, 276, 281, 282, 285, 288, 291, 298, 327, 353, 354, 360, 369, 370, 374

KRACAUER SIEGFRIED, 42, 169, 170

KUNDERA MILAN, 27, 36, 130, 134, 168, 171, 198, 222, 234, 281, 282, 306, 307, 325, 327, 332, 342, 352, 360, 375, 377, 384, 385, 386, 387, 388, 392, 399, 400

KUPIEC ANNE, 112, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 137, 251, 266

L

LAHIRE BERNARD, 125, 226

LEVINAS EMMANUEL, 126, 127, 128, 129, 130, 137, 263, 266, 397

Livre sauveur, 123, 124, 125, 126, 133, 134

LÖWENTHAL LEO, 229

LÖWY MICHAEL, 24, 51, 142, 223, 260, 354, 396

LUKÁCS GEORG, 22, 27, 28, 36, 47, 61, 66, 130, 137, 148, 223, 254, 257, 260, 263, 270, 289, 290, 291, 296, 312, 314, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 326, 350, 351, 354, 358, 359, 369, 382

Lumières (Aufklärung), 29, 37, 41, 45, 48, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 74, 80, 96, 97, 109, 113, 121, 124, 127, 134, 145, 146, 201, 208, 215, 216, 222, 223, 241, 252, 254, 348, 380, 395

LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, 19, 29, 39, 43, 56, 72, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 270, 347

M

Malaise (dans la civilisation) , 30, 43, 73, 164, 165, 173, 202, 252, 253

MANN THOMAS, 24, 29, 40, 47, 91, 140, 152, 167, 171, 173, 174, 184, 197, 198, 199, 200, 202, 204, 209, 210, 216, 221, 240, 242, 243, 251, 252, 253, 254, 255, 275, 276, 291, 298, 332, 362, 375, 284, 385

MANNHEIM KARL, 22, 25, 45, 112, 113, 241, 243, 250, 251, 253, 260, 263, 386, 400

MARCUSE HERBERT, 19, 20, 21, 22, 38, 45, 50, 72, 78, 79, 80, 81, 86, 87, 90, 95, 97, 102, 113, 134, 142, 224, 225, 228, 238, 239, 241, 246, 251, 256, 366, 400, 401

Métaphore, 128, 161, 162, 163, 164, 179, 204, 229, 231, 262, 363

Mimésis, 180, 334, 338, 339

Modernisme, 140, 148, 162, 377, 392

Moderniste (littérature), 138, 140, 141, 379, 398

Modernité, 27, 28, 42, 43, 44, 50, 51, 53, 95, 99, 100, 103, 134, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 149, 158, 174, 175, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 196, 204, 214, 215, 223, 231, 234, 248, 249, 269, 270, 271, 273, 287, 290, 313, 316, 318, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 357, 358, 364, 365, 372, 373, 374, 378, 379, 385, 389, 392, 396

Monologue intérieur, 155, 158, 376

MUSIL ROBERT, 24, 30, 40, 138, 140, 142, 143, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 174, 179, 183, 184, 186, 187, 202, 203, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 227, 228, 233, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 265, 269, 275, 276, 277, 298, 300, 343, 365, 381, 384, 385, 388

Musique, 36, 112, 122, 167, 168, 182, 240, 241, 242, 243, 257, 280, 306, 332, 375, 377

Mystique négative, 137, 290, 314, 316, 317

Mythe, 28, 63, 64, 106, 127, 139, 147, 156, 171, 175, 218

N

NABOKOV VLADIMIR, 156, 158, 159, 161, 162, 163, 194, 204, 262, 362

NEUMANN FRANZ LEOPOLD, 29, 61

NIETZSCHE FRIEDRICH, 23, 29, 40, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 65, 97, 133, 137, 167, 212, 216, 240, 242, 243, 244

Nihilisme, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 167

Nouveau Roman, 29, 352, 359, 372, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 388, 397

O

Obsolescence, 41, 95, 142, 178, 223, 224

Occident, 23, 29, 35, 37, 40, 47, 53, 58, 71, 83, 97, 209, 287, 362, 363, 385, 387, 395

P

JAN PATOČKA, 117

Paradigme politique, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113

PAVEL THOMAS, 35, 130, 270, 312, 328, 335, 337, 341, 342, 350

Phénoménologie, 40, 48, 54, 56, 59, 60, 99, 109, 139, 146, 185, 255, 361, 363

Poétique de la connaissance, 270, 299, 300, 308, 311, 314, 326, 329, 336, 343, 345, 346

Positivisme, 41, 50, 56, 95, 97, 99, 228, 236, 237, 238, 239, 269, 277, 280, 287, 296, 339, 354, 357, 366

Possibilité(s) existentielle(s), 305, 307, 308, 337, 341, 342, 343, 345

Postmodernité, 29, 43, 44, 72, 95, 96, 98, 101, 103, 137, 270, 347, 380, 388, 389, 390

Première Guerre mondiale, 23, 34, 39, 40, 47,

91, 134, 138, 139, 141, 166, 173, 187, 200,
206, 210, 211, 215
Présentisme, 117, 207, 208
Projet d'autonomie, 28, 75, 80, 101, 106, 114,
115, 119, 271, 349, 351, 352, 373, 389, 392
PROUST MARCEL, 24, 30, 91, 119, 131, 138,
139, 140, 141, 142, 148, 150, 154, 156, 158,
159, 161, 162, 163, 165, 179, 182, 183, 184,
185, 186, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 204,
205, 206, 207, 221, 227, 228, 229, 230, 231,
232, 233, 256, 258, 262, 265, 269, 275, 300,
302, 305, 322, 336, 365, 370, 375, 377, 378,
384, 388

R

RABELAIS FRANÇOIS, 158, 180, 270, 320, 323,
324, 350, 351, 352, 390
RANCIÈRE JACQUES, 90, 270, 337, 339, 340,
344
Rationalisme, 29, 30, 43, 50, 54, 55, 57, 59, 60,
66, 83, 142, 171, 215, 222, 223, 224, 240,
242, 244, 255, 256, 273, 278, 286, 347, 356,
377, 382, 396
Rationalité technique, 78, 79, 80, 81, 85, 86,
94, 97, 102, 223, 224, 225, 226, 227, 228,
229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 239,
240, 241, 256, 265
Réalisme, 22, 131, 149, 158, 189, 214, 234,
280, 290, 352, 353, 354, 357, 358, 359, 360,
366, 376, 388
Réalisme magique, 173, 174, 217, 221, 353,
379, 380, 384, 385
Réappropriation du temps, 142, 182, 183, 188,
189, 192, 196, 202, 204, 205, 217, 221
Réenchantement, 142, 147, 148, 154, 155, 158,
159, 161, 163, 165, 171, 174, 396
Régime technocratique, 43
Réification, 28, 66, 67, 78, 80, 85, 223, 225,
296, 359, 379, 382, 383

Relativisme, 50, 83, 85, 97, 102, 117, 245, 246,
250, 255
Reproductibilité (technique), 42, 87, 88, 89, 93,
125, 225, 226, 281
République des Lettres, 362, 379
RICŒUR PAUL, 164, 180, 185, 188, 189, 192,
193, 196, 198, 212, 220, 274, 302
Rire, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 386
Romantisme, 23, 24, 51, 130, 142, 149, 214,
234, 240, 242, 261, 285, 286, 314, 315, 316,
352, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 368, 388,
396
ROSA HARTMUT, 30, 36, 139, 142, 175, 177,
178, 181, 182, 195, 208

S

Seconde Guerre mondiale, 42, 43, 44, 48, 71,
83, 101, 133, 139, 378
Shoah, 29, 37, 41
Significations (imaginaire) sociales, 26, 45, 48,
52, 64, 71, 80, 81, 96, 97, 101, 103, 106, 11,
112, 113, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 123,
125, 127, 130, 134, 137, 140, 208, 269, 270,
298, 300, 301, 304, 307, 308, 311, 324, 326,
331, 337, 338, 340, 342, 345, 348, 370, 377,
378, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387,
389, 390, 391, 392, 395, 396, 397, 399, 401
SIMMEL GEORG, 156, 166, 241
Société autonome, 114, 117, 118, 122, 352, 388
Société hétéronome, 79, 80, 118, 119
Société industrielle, 20, 74, 78, 80, 86, 90, 226
Somnambulisme, 148, 169, 170, 215, 241, 250
SPENGLER OSWALD, 23, 34, 40, 47, 51
STEINER GEORGE, 73, 74, 75, 76, 78, 204
Surréalisme, 19, 29, 122, 154, 245, 352, 353,
358, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 375,
384

T

Technique, 21, 23, 28, 41, 42, 45, 51, 61, 72,
73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87,
88, 94, 97, 99, 100, 101, 102, 125, 133, 137,
138, 142, 143, 145, 158, 177, 178, 179, 189,
222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231,
232, 233, 234? 236, 237, 238, 239, 240,
256, 258, 281, 328, 329, 376, 383

Technologie, 21, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79,
86, 102, 142, 223

Technoscience, 72, 223

Tel Quel, 29, 379, 380, 383, 397

Théorie critique, 20, 22, 45, 61, 62, 64, 66, 69,
97, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 224

Théorie de la connaissance, 55, 275, 284, 300,
313, 357, 369

Théorie du roman, 22, 27, 35, 130, 137, 148,
150, 180, 257, 260, 263, 270, 274, 279, 280,
289, 290, 294, 312, 314, 316, 317, 318, 319,
320, 321, 322 ? 324, 327, 328, 329, 331,
333, 350, 351, 356, 359

TODOROV TZVETAN, 302, 319, 322, 327, 328

Totalitarisme, 23, 41, 62, 83, 134, 170, 370

Tragédie, 50, 51, 52, 76, 119, 160, 244, 246

U

Unidimensionnel (l'homme), 20, 38, 45, 80,
81, 86, 90, 224, 225, 239, 251, 366, 400

Utopie, 22, 25, 45, 68, 98, 106, 111, 112, 113,
114, 126, 164, 165, 166, 168, 169, 212, 239,
241, 243, 250, 251, 253, 255, 257, 259, 260,
262, 263, 314, 386, 397, 400

V

VALÉRY PAUL, 218, 367, 368, 369, 380

Vision(s) du monde, 24, 25, 27, 57, 82, 83,
85, 127, 131, 137, 143, 180, 229, 230,
257, 275, 277, 278, 279, 280, 282, 283,

284, 285, 287, 291, 293, 297, 301, 302,
311, 323, 330, 331, 332, 346, 358, 372,
374, 391, 396

W

WEBER MAX, 30, 141 ? 145, 146, 147, 149,
151, 152, 241

Weltliteratur, 354, 360, 361, 363, 386

WITTGENSTEIN LUDWIG, 42, 82, 97, 154, 155,
246, 247, 277, 283, 339, 341

WOLF NELLY, 352, 389

WOOLF VIRGINIA, 158, 180, 334

Z

ZARD PHILIPPE, 29, 35, 362, 363