



HAL
open science

**Littératures et questionnements : essai de
problématologie et d’herméneutique dans L’homme sans
qualités de Robert Musil, Le Livre des fuites de
Jean-Marie Gustave Le Clézio, Le feu des origines
d’Emmanuel Dongala, Entre les eaux de Valentin-Yves
Mudimbe, Passage des larmes et Balbala
d’Abdourahman Ali Waberi**

Samy Boris Nganek

► **To cite this version:**

Samy Boris Nganek. Littératures et questionnements : essai de problématologie et d’herméneutique dans L’homme sans qualités de Robert Musil, Le Livre des fuites de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Le feu des origines d’Emmanuel Dongala, Entre les eaux de Valentin-Yves Mudimbe, Passage des larmes et Balbala d’Abdourahman Ali Waberi. Littératures. Université Paris-Est, 2016. Français. NNT : 2016PESC0027 . tel-04098188

HAL Id: tel-04098188

<https://theses.hal.science/tel-04098188>

Submitted on 15 May 2023

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 PARIS-EST

ÉCOLE DOCTORALE : CS – CULTURES ET SOCIÉTÉS
UNITÉ DE RECHERCHE : EA 4395 – LIS – LETTRES IDÉES SAVOIR

THÈSE

En vue de l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-EST

SPÉCIALITÉ DOCTORALE : LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Présentée et soutenue par

Samy Boris NGANEK

Le 25 avril 2016

Littératures et questionnement

Essai de problématologie et d'herméneutique dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil, *Le Livre des fuites* de Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le feu des origines* d'Emmanuel Dongala, *Entre les eaux* de Valentin-Yves Mudimbe, *Passage des larmes* et *Balbala* d'Abdourahman Ali Waberi.

Thèse dirigée par le Professeur Samba Papa DIOP

JURY :

Directeur de thèse

M. DIOP Papa Samba, Professeur, Université Paris-Est Créteil

Président du jury

M. GBANOU Sélom Komlan, Professeur, University of Calgary

Rapporteurs

Mme HOURANTIER Marie-José, Professeur, École Normale Supérieure d'Abidjan

M. GBANOU Sélom Komlan, Professeur, University of Calgary

REMERCIEMENTS

Il nous honore d'exprimer notre profonde gratitude à notre Directeur de recherche, le Professeur DIOP Papa Samba, dont la patience et l'encadrement scientifique ont permis l'aboutissement de cette thèse.

Notre gratitude va aussi à l'endroit de tous le corps enseignement qui a rendu possible notre parcours dans la filière des lettres, dont en particulier M. Steeve Robert RENOMBO qui accompagna nos premiers pas dans la recherche.

Qu'il nous soit enfin permis de remercier, par-dessus tout, notre mère OLIBIGUI Julienne, femme forte, pleine d'amour et au regard bienveillant, qui a toujours cru en nous. Nous n'oublions pas nos mères ANTCHIA Thérèse, MPOLO Blandine, LEPEME Albertine, OTASSI Régina ; nos sœurs Josiane NDONG ABOGUE, Kellia NGANEKOULA, Vianney ONANGA, Clara ONANGA, Nadège MBOYI OYOUA, Juice Rolande ANSTOUO, Nelle Lucette OTHAS BARBIER, Roxane RETENO MPAGA, Laurence NTSAME MBA ; nos frères Lendoye NGANEK, Joseph-Marie NDONG ABOGHE, Judicaël MOUERI, Gerry OYOUA MPIGA, Fidrel OYOUA MBOU, Mike KABANGOYE, Dario MBADOU, Hugues MITSOUMBOU, Fabrice ODJAGA, Yannis RETENO, Hugues Dimitri OUANDZIE, Gildas OTHAS, Stomy OKARAMBOMO, Rodrigue ADJOBI et bien d'autres à qui nous adressons aussi nos remerciements familiaux et chaleureux.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS _____	1
SOMMAIRE _____	2
INTRODUCTION _____	5
<i>Première partie</i>	
QUESTIONNEMENT, VISIONS DU MONDE ET CONSCIENCE ESTHÉTIQUE __	96
PRÉALABLE _____	97
Chapitre 1	
Fiction de l'Être ou les implications ontologiques de l'imaginaire ? _____	100
Chapitre 2	
Premières représentations du monde : l'âge du mythe _____	126
Chapitre 3	
Imaginaire et raison métaphysique dans l'horizon sociohistorique africain : le temps eschatologique _____	140
Chapitre 4	
L'interrogativité dans la pensée moderne occidentale et sa dynamique dans les mutations des éthos _____	154
Chapitre 5	
roman ou la synthèse des genres ? Le questionnement comme principe dynamique sous-jacent dans les transferts génériques __	176
Chapitre 6	
Tragédies, questionnements et périodicité dans la littérature africaine : donner à comprendre l'histoire littéraire sous l'angle problématologique _____	194
Conclusions partielle _____	225
<i>Deuxième partie</i>	
ANALYSE IMMANENTE DU QUESTIONNEMENT À L'ŒUVRE _____	227
PRÉALABLE _____	228
Chapitre 1	
Analyse des seuils : le titre comme projet érotétique _____	233
Chapitre 2	
Analyse de la structure du questionnement dans les œuvres : l'interrogativité à l'échelle du texte _____	262

Chapitre 3	
Le statut du sujet : des personnages non-substantiels comme opérateurs du questionnement _____	entendus 314
Chapitre 4	
Le questionnement, la psyché et le tempérament esthétique des œuvres : thymique _____	analyse 347
Chapitre 5	
Le questionnement et la structuration de l'espace _____	413
Chapitre 6	
Modalités du discours ou le statut phénoménologique du discours ? _____	421
Conclusion partielle _____	457
<i>Troisième partie</i>	
DE L'UNIVERS SYMBOLIQUE DES TEXTES	
AU MONDE CONTEMPORAIN _____	460
PRÉALABLE _____	461
Chapitre 1	
L'être au monde contemporain sous le prisme de l'énoncé romanesque _____	467
Chapitre 2	
Se représenter le temps _____	500
Chapitre 3	
Êtres et espaces : pour une « hétérotopologie » _____	537
Conclusion partielle _____	549
CONCLUSION GÉNÉRALE _____	550
BIBLIOGRAPHIE _____	562
WEBOGRAPHIE _____	569
INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS _____	570
IDEX DES MÉTHODES _____	571
INDEX DES AUTEURS _____	572
TABLE DES MATIÈRES _____	575
TABLE DES ILLUSTRATIONS _____	590

EXERGUE

La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois. Si elle suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie ; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie, qu'en vivant sur place la dialectique des joies et des peines. Elle est alors le principe d'une simultanéité essentielle ou l'être le plus dispersé, le plus désuni conquiert son unité.

Gaston Bachelard

INTRODUCTION

1. Exposition des objectifs et analyse des champs conceptuels

1.1. Objectifs de la recherche

1.1.1. *Dans le sillage de la pensée fleurissante de la problématologie*

Pourquoi étudier le questionnement dans le roman ? Pour justifier les enjeux de cette recherche et préciser les perspectives actuelles du sujet que nous traitons, il est important d'arrimer cette interrogation à la question plus générale posée par Michel Meyer : « pourquoi interroger le questionnement aujourd'hui ? Qu'est-ce qui, dans la crise que connaît actuellement la philosophie, conduit à cette démarche ? »¹ La pensée fleurissante de *la problématologie*² propose une théorie du questionnement comme point de départ dans la pensée contemporaine dans la mesure où « aujourd'hui, on n'est plus sûr de rien, plus aucune évidence ne s'impose avec évidence, tout se discute [...] comme si l'Histoire avait tout bousculé sur son passage, anéantissant les absolues et empêchant toute certitude ».³ Du fait de la crise des valeurs et de l'effondrement des certitudes les mieux établies, notre époque génère en effet de nouvelles questions d'ordre éthique, identitaire, voire téléologique, la remettant essentiellement au centre des préoccupations philosophiques, artistiques et religieuses. Le triomphe de la technique, la montée de

¹ MEYER (Michel), « Note liminaire », in *De la problématologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008, p. 5.

² Dans la préface à l'édition « Quadrige », Michel Meyer définit d'abord *la problématologie* comme une « théorie du questionnement », une « interrogation sur le fait qu'on questionne ». Elle prend ensuite l'ampleur d'une philosophie dans la mesure où elle est une « conception de la pensée qui met au centre et au fondement des activités humaines la résolution des problèmes – donc, au départ, leur réflexion ». Comme telle, elle « n'est plus centrée sur les réponses qui l'abolissent [...], mais sur les réponses qui la maintiennent ouverte ». Il appelle ces dernières « des réponses *problématologiques* », par opposition aux « réponses *apocritiques* » qui « clôturent » le questionnement.

³ MEYER (Michel), *La problématologie*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2010, pp. 3.

l'individualisme, les intérêts économiques, les croisements et les crises identitaires, les conflits inter-ethniques et inter-états, l'épuisement des ressources, les discours sur le vide cosmique et ses présupposées théologiques, n'ont pas fini d'inquiéter les consciences. Ils nourrissent des questions nouvelles qui peuvent se manifester au plan individuel ou dans la conscience collective. Il faut donc redéfinir la pensée à partir de ce questionnement. Car penser, aujourd'hui, « ce n'est plus atteindre des vérités indubitables »⁴. Il faut remettre au centre de la pensée contemporaine « la question de tous les questionnements auxquels nous convie l'Histoire aujourd'hui plus que jamais »⁵.

Cependant si « l'ambition de la problématologie est d'abord d'offrir une vision synthétique des différents domaines de la culture comme des diverses activités humaines » — c'est-à-dire « du théâtre au roman, de la musique à la sculpture, de l'architecture à la littérature, du droit à la politique, de la religion à la rhétorique [...] »⁶ — en montrant que « tout se tient »⁷, nous nous intéressons au domaine de l'art, plus particulièrement, de la littérature, et, plus explicitement, du roman. La présente étude tente de saisir, à travers le roman contemporain, la dynamique de ce questionnement nouveau sur l'homme et le sens de son existence dans le monde actuel. Ce questionnement est éminemment ontologique dans la mesure où, comme l'indique Francis Jacques, « chaque œuvre littéraire s'enquiert de la question informelle, mais considérable, de savoir ce qu'est une existence humaine et où réside sa poésie »⁸. Dans les grandes articulations de l'histoire de la *question de l'Être*, Michel Meyer nous décrit un positionnement de l'art qui réoriente notre lecture du roman contemporain. Il replace la question de l'*Être* au centre des préoccupations esthétiques par le biais de trois concepts qu'il établit comme « les grandes questions

⁴ MEYER (Michel), *La problématologie*, p. 5.

⁵ *Idem*, op. cit., p. 6.

⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁷ *Ibidem*.

⁸ JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p.71.

qui retiennent l'art »⁹ : le *logos*, l'*ethos* et le *pathos*. L'*ethos* « pose le problème de l'identité de l'homme dans le monde qui change »¹⁰. Comme tel, l'art constitue le lieu par excellence de la compréhension de l'*être* de l'homme, « du soi »¹¹, dans un monde donné. Le *logos* c'est « [la représentation de] la nature et [des] choses »¹². Il cherche à « rapprocher le *Tout* au travers de microcosmes destinés à le traduire [...] grâce à un langage symbolique qui sert à la faire comprendre et y accéder »¹³. Notons que la notion du *Tout* ici prend la valeur de l'*Être* chez Michel Meyer : « Traditionnellement, l'ontologie pose la question de tout ce qui est, donc du *Tout* »¹⁴. Le *logos* suppose donc l'examen de ce langage, de sa nature symbolique, au-delà de son objet ; c'est dire le *Tout*, l'*Être*. Quant au *pathos*, il renvoie à l'altérité, ce qui n'est pas *soi*. Il définit la relation de *soi* à autrui. L'ensemble de ces trois concepts renvoie à cette idée de *l'être-au-monde* selon Heidegger.

L'intérêt de cette thèse vient de cette nécessité de considérer l'art — et, par voie de conséquence, la littérature — comme « le lieu privilégié de l'*ethos* »¹⁵ et du *logos*. En effet, le roman contemporain semble le lieu privilégié où se manifeste de manière authentique et dynamique le questionnement sur le sens de l'existence, sans que celui-ci ne rompe la dimension poétique qui le caractérise. « Nous vivons un temps où la poésie a pris conscience d'elle-même comme problème. Mieux vaudrait dire comme question »¹⁶. L'étude que nous arborons dans ce mémoire de thèse vise, en clair, à établir le roman comme le lieu d'un questionnement ontologique sur la nature intrinsèque de l'homme contemporain, considéré dans sa relation au monde. Qu'est-ce

⁹ MEYER (Michel), *La problématologie*, op. cit., p. 75.

¹⁰ *Idem*, p.75.

¹¹ *Ibidem*, p. 76.

¹² *Ibidem*, p. 75.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ MEYER (Michel), *De la problématologie*, op. cit., p. 35.

¹⁵ MEYER (Michel), *La problématologie*, op. cit., p.75.

¹⁶ JACQUES (Francis), *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, 2002, p. 14.

que *l'être-au-monde* (ou encore *l'être-dans-le-monde*) aujourd'hui ? Cette traditionnelle question de l'être, reformulée en ces termes par Heidegger dans *Être et Temps*¹⁷, nous semble au cœur des préoccupations artistiques actuelles, notamment dans *la pensée du roman* dont les formes, à l'instar du corpus que nous allons étudier, tendent à définir le discours romanesque comme le lieu d'un questionnement ontologique. Les spécialistes de métaphysique et d'ontologie tendent, eux-mêmes, à considérer la littérature comme une ontologie. Dans une revue de philosophie, Jean-Marie Monnoyer et Frédéric Nef, qui y exposent une réflexion sur les perspectives contemporaines de la métaphysique et de l'ontologie nous parlent, en occurrence, « d'une métaphysique de l'esprit [qui est] principalement devenue dans la littérature contemporaine une ontologie des évènements et des états mentaux »¹⁸. Partant de cette observation, nous nous sommes proposé, dans cette thèse, de voir comment cette ontologie se concrétise formellement dans le roman. D'après Michel Meyer,

Quand l'Histoire s'accélère davantage et que le monde devient problème, vacille, se métamorphose, se figurativise, que l'identité n'est plus que la forme des différences irréductibles et de distances qui se creusent, l'art s'impose comme l'expression de cette identité de plus en plus fictionnelle du monde et des choses¹⁹.

Cette représentation suppose un questionnement. Elle interroge le monde pour essayer d'en saisir l'essence réelle occultée. Elle tente de retrouver le lien rationnel entre les choses, cherchant à dévoiler leurs natures intrinsèques. Dès lors, « il reste à savoir comment l'interrogation procède et construit cette rationalité »²⁰. Ce qui permet d'interroger la manière dont le roman contemporain s'organise de façon immanente pour questionner l'être au monde.

¹⁷HEIDEGGER (Martin) *Être et temps*, traduit de l'allemand par François Vezin, Paris, Gallimard, 1986 pour la présente édition.

¹⁸MONNOYER (Jean-Marie) et NEF (Frédéric), 2002, « Remarques préliminaires », *Revue de métaphysique et de morale. Métaphysique et Ontologie : perspectives contemporaines*, octobre-décembre, revue trimestrielle N° 4, Paris, PUF, p. 450.

¹⁹MEYER (Michel), *La problématologie*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2010, pp. 5-6.

²⁰MEYER (Michel) *De la problématologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008, p. 5.

1.1.2. Vers une problématique comparée ?

L'essentiel de cette étude repose avant tout sur cette nécessité première de déterminer comment le roman contemporain organise son questionnement et son discours sur l'existence. C'est sans doute la forme la plus naturelle, la plus éclectique et la plus complexe des questionnements sur l'homme et son rapport au monde. Loin d'être systématisé et soumis à un domaine de savoir qui l'acheminerait inévitablement vers une réponse déterminée, le questionnement dans le roman contemporain est le reflet d'une pensée ordinaire, plus proche de l'homme et de ses appréhensions sur le sens de sa propre existence. Elle a pour corolaire l'angoisse, le doute et la désillusion. Le roman contemporain semble de ce fait l'interprète d'une conscience individuelle ou collective qui cherche à s'orienter et à se donner de nouvelles certitudes dans un monde en crise. Quelles sont donc les questions qui sous-tendent la communication littéraire actuelle ? L'ordre du questionnement littéraire est-il différent du questionnement philosophique ? Intègre-t-il des éléments plus complexes ? Comment l'analyse du questionnement et les visions qu'il génère dans l'énoncé romanesque permet-elle de voir comment l'homme oriente sa destinée dans un monde décadent ?

Le problème ainsi posé implique nécessairement une approche qui vise à évaluer les performances problématiques entre, d'une part, un questionnement philosophique méthodique, contrôlé et orienté vers un objet précis ; et, d'autre part, un questionnement littéraire complexe et singulier qui n'est pas soumis à une exigence méthodologique stricte comme on l'observerait dans les sciences naturelles. Lequel des deux niveaux de questionnement permet d'établir un discours authentique sur la nature profonde de l'existence dans le monde actuel ? Il est évident, de ce point de vue, que la présente étude tente un rapprochement entre la littérature et la philosophie. Mais, loin de chercher à établir un rapport d'identification entre les deux disciplines, elle recherche entre deux manières de questionner l'existence humaine actuelle les performances problématiques qui détermineraient le degré de l'authenticité du savoir qui résulte de deux démarches distinctes

vers la connaissance et la compréhension de l' *être au monde*. C'est à ces questions que tente de répondre le présent mémoire de thèse. Il s'agit d'interroger les structures internes du texte. C'est à ce niveau de l'étude que les travaux de Francis Jacques sur la *textualité* se révéleront déterminants, car il nous propose une théorie du texte qui « consiste à indexer les types de textes sur les modes d'interrogation. [...] Elle conduit l'analyse à rapprocher systématiquement les modes d'interrogation par le détour des types de textes où ils se déterminent »²¹. Il pose comme principe qu'à chaque type de texte (poétique, philosophique ou religieux), correspond un mode d'interrogation. Notre analyse entend s'appuyer sur cette observation pour déterminer le type de questionnement qui se déploie dans le roman contemporain. Elle entrevoit, de la sorte, un lien substantiel entre le texte et ce que Francis Jacques a entrepris d'appeler *sa condition érotétique*²². L'intitulé de ce mémoire énonce tacitement cette idée de base.

1.2. **Élucidations terminologiques et analyse des champs conceptuels**

1.2.1 *La recherche d'une typologie du questionnement romanesque*

Le présent mémoire de recherche prend forme sous le thème : *Littératures et questionnement : essai de problématologie et d'herméneutique*. Il est construit autour de deux champs

²¹ JACQUES (Francis), *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p.11.

²² Du Grec *erôtan*, demander, interroger, qui procède par interrogation. De fait, Francis Jacques propose une approche du texte qui s'attache à « l'interrogation immanente » qui lui confère « une structuration dynamique ». Si le texte est le résultat d'une pensée qui prend forme en se *textualisant*, c'est qu'il admet un axe érotétique qui soutient cette pensée. En tant que noèse (du Grec *noêsis*, intelligence), c'est-à-dire l'acte d'une pensée, il a vocation à être lu et analysée comme le cheminement du lieu où l'on forge la question qui génère cette pensée vers le lieu où se conquiert sa réponse (qu'elle soit *apocritique* ou qu'elle demeure *problématique* dans le meilleur des cas. C'est pourquoi, « à côté de l'excellent paradigme herméneutique », Francis Jacques veut donner « une visibilité » à ce qu'il a appelé « un paradigme érotétique » qui « aura pour tâche de rétablir le questionnement pour lequel un énoncé représente une question ou sa reformulation, un présupposé, une réponse encore suspendue ». Cf. *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, op. cit.

conceptuels²³ essentiels qu'il s'agit maintenant de clarifier : il s'agit des concepts "littérature" et "questionnement ontologique", auxquels nous associerons la notion de *contemporanéité*. Si le concept "littérature" indexe une catégorie de textes identifiables à leurs intentions esthétiques et auxquels on reconnaît une valeur artistique, le texte littéraire est aussi, et avant tout, le lieu où se déploie une pensée. Toute la dimension esthétique et affective qui le caractérise n'occulte pas l'acte rationnel qui le fonde et qui le définit d'emblée comme le siège d'une conscience, d'une pensée ou d'une réflexion individuelle (relativement à l'auteur) ou collective (relativement à la communauté auquel appartient cet auteur). Or cette pensée suppose une question qui la soutient, la justifie et l'achemine vers une proposition de réponses. Le premier segment de l'intitulé de ce mémoire — *littératures et questionnement* — présume ce lien indélébile entre le texte littéraire considéré comme le champ de l'activité consciente d'une pensée, et le questionnement inhérent à cette pensée. Au-delà de ses modalités esthétiques, le deuxième moment de l'intitulé de ce mémoire — *essai de problématologie et d'herméneutique* — vise précisément la nature formelle de ce questionnement et ses implications cognitives. Il présuppose trois notions fondamentales autour desquelles s'articule l'essentiel des chapitres de cette étude : l'objet de la question (l'être dans le monde actuel, contemporain), la question en elle-même considérée dans sa nature et son lieu de prédilection (l'énoncé romanesque), et ses implications cognitives (la vision du monde qu'elle contribue à élaborer ou à déconstruire). La *problématologie* cherche à déterminer, à travers l'énoncé romanesque, le mode de questionnement propre à la littérature. Elle s'efforce d'examiner le mode d'organisation interne du questionnement susceptible de définir le roman contemporain ; c'est-à-dire le roman contemporain comme interrogation. En effet, si le texte – littéraire, dans notre cas – ne vaut que par son statut préalable d'une pensée qui l'achemine « du niveau où l'on forge la question au niveau où se conquiert la réponse »²⁴, c'est

²³ Nous empruntons les notions de "champs conceptuels" à Guy FRÉCON. Cf. : son ouvrage méthodologique intitulé *Formuler une problématique*, Paris, Dunod, 2012 pour la présente édition, 154 pages.

²⁴ JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, op. cit., p. 11.

qu'il comporte « une dimension érotétique parmi ses dimensions constitutives »²⁵. Et cette *dimension érotétique* est ce qu'il convient d'appeler, dans le sillage de Francis Jacques, son *mode d'interrogativité*. Dès lors, « la corrélation entre interrogativité et textualité est puissante »²⁶. On pourrait définir l'interrogativité ici comme la forme générale des énoncés qui se définissent dans un rapport d'opposition avec l'affirmation. L'interrogativité correspondrait donc, au niveau de la morphologie du texte, à l'ensemble des caractéristiques formelles qui structurent le questionnement à l'échelle du texte. L'interrogativité peut alors être perçue comme un *modus operendi*, c'est-à-dire une structure opérante²⁷ qui, dans le texte littéraire, garantit son intelligibilité et pourvoit à sa communicabilité.

1.2.2. *La question et son objet*

Au-delà de l'analyse formelle, l'analyse des paradigmes cognitifs cherche à déterminer la nature de l'*être-au-monde* questionné dans l'énoncé romanesque. Ériger le roman contemporain au rang d'un questionnement ontologique suppose l'examen de la nature de son objet : ici, l'*être contemporain*²⁸. Mais il faut pouvoir distinguer le projet ontologique des paradigmes anthropologiques bien répandus dans les études littéraires. La plupart des études littéraires de la dernière décennie s'accordent à mettre au centre de leur préoccupation la question de l'homme

²⁵ JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, op. cit., p. 11.

²⁶ *Idem*, p.124.

²⁷ Elle correspond à l'*intentio operis* énoncé par Umberto Eco parmi les trois *intentio*, à savoir : l'*intentio auctoris*, l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris*. Voir : *L'œuvre ouverte*.

²⁸ Dans le sillage de Martin Heidegger, nous ne concevons pas l'être comme un sujet transcendantal et universel qui ne change pas dans le temps. Heidegger nous décrit un rapport de l'être au *temps* qui fait qu'il s'efface et se dissout dans une temporalité qui le voue à la *finitude*, à « la fin » ou à « la mort » : c'est « l'être vers la fin quotidien » qui est une modalité de l'existence dans la mesure où il vit dans « l'attente » et « la certitude » de sa fin (HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., pp. 310-311). Cette dimension transitoire, passagère de l'être, nous essayons de la restituer dans le concept de *contemporanéité*. La notion de *contemporanéité* implique ce rapport au temps fluctuant et indexe l'actualité de l'être qui est vouée à passer, à se mouvoir dans une temporalité qui le destine à s'effacer au profit d'une autre modalité d'être à venir.

dans la société ou aux prises avec l'histoire. Thomas Pavel, qui établit la pensée romanesque comme *une anthropologie fondamentale*, considère que « l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose [...] une hypothèse substantielle sur la nature et l'organisation du monde humain »²⁹. Dès lors, « pour saisir, et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur »³⁰. Plus proche de nous, Jean Bessière se demande : « que peut être une pensée du roman aujourd'hui ? »³¹ Partant de l'hypothèse que *le roman contemporain*, « celui de la reconnaissance des intentionnalités »³², est consubstantiel « à l'interrogation que porte l'agissement humain, considéré en lui-même »³³, il établit que l'énoncé romanesque « se caractérise par de nombreux paradigmes cognitifs et anthropologiques [...] qui supposent la mise en évidence de la *problématicité* de ce roman »³⁴, que nous avons choisie d'appeler *interrogativité*³⁵. Mais l'analyse des *paradigmes cognitifs*, telle qu'elle s'envisage ici, n'est pas à proprement parler un projet anthropologique qui porterait exclusivement sur la dimension sociale, culturelle ou historique de l'homme. Plus qu'une analyse anthropologique qui vise l'homme dans son parcours social, ses contradictions et « sa difficulté à habiter un monde »³⁶, le corpus étudié porte la question éminemment ontologique de l'être au monde saisi dans son essence et dans sa totalité. Heidegger – dont nous emprunterons la plupart des concepts au cours de cette étude – revient d'ailleurs sur la nécessité de distinguer l'anthropologie de la démarche ontologique qui est essentiellement une approche phénoménologique qu'il appellera « l'analytique existentielle »³⁷ : elle « s'abstient de dire "vie" et "homme" pour désigner l'étant que

²⁹ PAVEL (Thomas), *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003, p. 46.

³⁰ *Idem*, p. 46.

³¹ BESSIÈRE (Jean), *Le roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris, PUF, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, p. 19.

³² *Idem*, p. 9.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 10.

³⁵ À ce propos, l'intitulé initial de ce mémoire était « littérature et interrogativité ». Nous avons préféré la formulation plus explicite actuelle.

³⁶ PAVEL (Thomas), *La Pensée du roman*, op. cit., p. 49.

³⁷ HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p. 77.

nous sommes nous-mêmes »³⁸, c'est-à-dire la nature intrinsèque qui nous caractérise. La question que porte notre analyse des *paradigmes cognitifs* du texte est la suivante : *qu'est-ce que l'être dans le monde contemporain* ? Il faut entendre par questionnement ontologique dans le roman contemporain, cette interrogation qui tente de comprendre et d'interpréter la structure de l'existence dans le monde actuel. L'être contemporain, c'est l'homme du vingtième (et déjà du vint-et-unième) siècle considéré dans sa nature intrinsèque. Cette nature associe à la fois ses systèmes de représentation, son rapport à l'espace et à l'autre (impérialisme culturel, idéologique ou économique), ses actes (guerres, etc.), son rapport à l'histoire, etc. Ce questionnement recherche donc l'élément constant et profond, la nature permanente susceptible de définir l'existence dans le monde contemporain. Le roman contemporain semble une démarche phénoménologique qui envisage l'être au sens heideggerien du concept, c'est-à-dire l'*être-au-monde*. Heidegger identifie la question de l'être sous le vocable allemand de *Dasein* qui, traduit, signifie littéralement « l'être-là ». *Dasein* signifie donc exister. Exister, c'est être là. L'être dont il est question ici, c'est donc l'existence. Et selon Heidegger, les « déterminations d'être du Dasein doivent être vues et entendues [...] sur la base de la constitution d'être » qu'il appelle « l'être-au-monde »³⁹ dont « l'expression composée [...] montre [...] qu'il s'agit [...] d'un phénomène unitaire »⁴⁰. Il ressort de ce découpage « trois moments structuraux » dans les « déterminations d'être du Dasein », c'est-à-dire de l'existence : « ... au monde », l'*étant* et l'*être-ai*⁴¹.

Le premier moment, « ... au monde », suppose l'examen de « la structure ontologique du "monde" et de déterminer l'idée » même de cette « *mondéité* ». Ce qui nous ramène aux interrogations suivantes : quelle est la structuration ontologique et poétique que le corpus étudié nous propose ? Comment le roman reflète, examine et traduit cette *mondéité* ? Ces questions

³⁸ HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p. 78.

³⁹ *Idem*, p.86.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 86-87.

invitent ici à considérer le roman comme un mode de représentation singulier qui cherche à saisir le monde non seulement de manière poétique, mais vise, par là même, à dire la poésie de cette *mondéité*. Il est important de signaler ici ce point dans notre recherche : nous considérons la poésie ou *le poétique* comme constitutive de l'*être*. C'est une modalité de *l'être-au-monde*. Rappelons ce postulat de base qui fonde notre analyse : « chaque œuvre littéraire s'enquiert de la question informelle, mais considérable, de savoir ce qu'est une existence humaine et où réside sa poésie »⁴². L'œuvre littéraire ne se demande pas seulement ce qu'est une existence humaine. Le « et » additif suggère une démarcation du discours littéraire des autres types de discours en cela qu'il prend en compte cet élément essentiel dans la constitution de l'*être* : la poésie. En tant qu'œuvre d'art, le roman cherche « dans la mode »⁴³, c'est-à-dire dans le monde actuel et son modèle d'existence, « ce qu'elle a de plus poétique dans l'historique »⁴⁴. La poésie est une modalité de l'*être* (entendu comme l'*être-au-monde*) tout comme le fait de connaître, c'est-à-dire le *savoir*. Si, selon Heidegger, « la connaissance du monde ou les discussions abordant le "monde" joue le rôle de mode premier de l'être-au-monde »⁴⁵, on pourrait assigner à la poésie cette même « fondation ontique »⁴⁶ du *connaître* et ainsi l'analyser comme un *étant*.

L'*étant*, deuxième moment structurel de l'*être-au-monde*, renvoie à *ce qui est*, l'*existant*. Heidegger l'identifie d'abord à « l'*être-soi-même* »⁴⁷, au « *on* »⁴⁸, c'est-à-dire le *sujet* considéré indépendamment des autres *étants*. C'est l'être même du *soi*, du *on*, du *je* pris dans sa

⁴²JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, op cit., p. 71.

⁴³ BAUDELAIRE (Charles), *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris, Éditions Gallimard, 1976 pour l'établissement de l'édition, 1992 pour la présentation, p.355.

⁴⁴*Idem*.

⁴⁵HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p.93.

⁴⁶ *Idem*, p. 95.

⁴⁷ *Ibidem*, p.169.

⁴⁸ *Ibidem*.

« distancialité »⁴⁹ par rapport aux « autres »⁵⁰, c'est-à-dire le « Dasein [(l'existence)] qui m'est propre »⁵¹.

Puis vient *l'être-au*, troisième moment structurel de *l'être-au-monde* : il renvoie aux différentes relations entre les *étants*. « Être-au [...] ne signifie pas du tout une relation spatiale »⁵². Il présume cette relation entre le *sujet*, le *je*, le *soi*, les *autres* et les choses qui existent, formant de la sorte un *Tout* complexe. Nous existons toujours déjà dans une relation au monde, à *l'autre* et aux choses (abstraites ou concrètes) qui le composent. Et c'est cette relation entre les *étants* (le sujet, le temps, l'espace, les visions du monde, du temps et de l'espace, les actes individuels ou collectifs, l'histoire, la mémoire, l'air du temps, etc.) qu'il s'agit de dégager dans ce mémoire. Dans cette étude, nous entendons donc par *étants*, l'ensemble des valeurs propres à notre temps, l'homme aux prises avec ses valeurs, ses actes, les systèmes de la mode ; la manière dont il génère ses idéaux, dont il s'oriente dans le temps ; son espace et la façon dont il l'habite, etc.

1.2.3. La notion de contemporanéité

Quant à la *contemporanéité* même le l'être au monde que nous voulons décrire dans cette étude, elle impose de décrire un type plus important de rapport entre les choses : le rapport au *Temps*. Elle introduit dans son champ conceptuel l'opposition entre *diachronie* et *synchronie*. Traditionnellement, l'adjectif « contemporain » désigne ce « qui est de la même époque » ou ce « qui est du temps présent ; actuel »⁵³. La contemporanéité désigne cette synchronie avec son temps, son époque. Comme tel, c'est *l'être-au...* que nous venons de décrire dans la section

⁴⁹ HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p. p. 169.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, pp. 87-88.

⁵³ « Contemporain, e », in *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2013 p. 258 sur les 2000 pages.

précédente, c'est-à-dire notre relation au monde, à notre temps. C'est donc ce rapport au temps qu'il s'agit de déterminer dans le corpus que nous étudions. Il faut donc entendre par ontologie contemporaine, ce discours orienté vers sa propre contemporanéité : qu'est-ce que « être contemporain de... » ? Comment le roman contemporain permet-il de décrire le rapport du *sujet* à son temps ? Cette question nous ramène à la nécessité de l'examen de la nature intrinsèque du lien qui unit le *sujet*, le *soi* à son propre temps, à son époque. Nous venons à l'existence dans un monde qui détermine toujours déjà ce que nous sommes au moyen de ses valeurs. L'ère du temps nous insuffle ses idéaux. Est-ce pour autant qu'il détermine la nature intrinsèque de notre être ? En d'autres termes, l'évolution du sujet dans sa propre contemporanéité implique-t-elle nécessairement un rapport de fusion avec les *phénomènes de la mode* ? L'être même du *sujet* (considéré en son essence) est-il prédéfini et conditionné par cette contemporanéité ? Ces questions constituent des points clés dans notre analyse de l'être au monde contemporain.

Cependant l'horizon conceptuel de la notion de contemporanéité prend en compte deux autres rapports au temps : l'*avant* et l'*après soi*. Une contemporanéité n'est appréciable qu'en tant qu'elle se distingue nécessairement d'un autre temps. Elle invite donc dans son champ conceptuel deux modalités de l'être non factuel. Le premier, nous l'appellerons avec Heidegger « l'être après »⁵⁴ (le futur, la vie prospective). Par analogie, nous désignerons la deuxième modalité par « l'être avant » (l'histoire, la mémoire). Sera donc examiné, ce triple rapport du *sujet* avec le *Temps* : d'un côté l'histoire et la mémoire ; de l'autre, le contemporain considéré dans sa « factivité » — c'est-à-dire, en tant qu'il est là à « l'état-de-fait »⁵⁵ — ; puis, l'avenir en tant qu'horizon de l'*incertain* et du *possible*, deux concepts sur lesquels nous reviendrons très souvent.

Mais il faut pouvoir aussi prendre en compte la transitivité de cette contemporanéité, c'est-à-dire son caractère provisoire. L'*avant* et l'*après* présume ce caractère transitoire de la contemporanéité

⁵⁴HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p. 88.

⁵⁵ *Idem*, p. 89.

qui est vouée à passer, à se mouvoir dans un avenir qui l'effacera progressivement. La contemporanéité, tout comme *la modernité* selon Baudelaire, « c'est le transitoire, le fugitif, le contingent »⁵⁶. Il y a une transitivité de l'*être* qui est associée à la fluidité du temps (qui passe) et au déplacement du sujet dans l'espace ; c'est-à-dire le caractère itinérant de l'homme qui, se déplaçant dans l'espace, s'adapte au monde qu'il découvre et change de modalité d'être (nous l'appellerons l'*être itinérant*). Ainsi, relativement à l'espace, interroger l'être africain n'est pas tout à fait interroger l'être dans le monde occidental. De même, questionner l'être contemporain relativement (au temps) serait toujours déjà questionner un être nouveau, distinct d'une expérience de vie antérieure relevant, elle, d'un autre temps. Les gnosés sont fonctions du temps, mais aussi des espaces et des héritages culturels liés à ces lieux. Heidegger décrit un rapport du sujet au temps (*être et temps*), mais nous voulons aussi analyser son rapport à l'espace (*être et lieux* aurait-il été possible pour autant ?)⁵⁷. Notre époque est en effet l'héritière des croisements identitaires parfois tragiques qui ont marqué l'histoire (découvertes de nouveaux mondes, impérialismes, esclavagismes, colonialisme, néocolonialisme, etc.). L'être au monde contemporain est donc nécessairement un être itinérant et fluctuant qui se meut entre des identités multiples. Le transitoire incite donc, ici, à analyser les changements qui s'opèrent dans les *éthos*, ainsi que la place du sujet dans ces mutations : les changements des *éthos* impliquent-ils nécessairement des mutations identitaires ? Par ailleurs, si la contemporanéité est toujours vouée à passer pour laisser place à une autre époque, quelle est la part de « l'immuable »⁵⁸ qui résiste au temps et qui est susceptible de définir l'être dans sa nature profonde, intrinsèque ? Le roman

⁵⁶ BAUDELAIRE (Charles), *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris, Éditions Gallimard, 1976 pour l'établissement de l'édition, 1992 pour la présentation, p.355 sur les 762 pages.

⁵⁷ À ce sujet, d'ailleurs, Michel FOUCAULT nous propose une science « qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. Cette science étudierait non pas les utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les *hétéro-topies*, les espaces absolument autres ; et forcément, la science en question s'appellerait, s'appellera et s'appelle déjà « hétérotopologie » (Cf. *Le Corps utopique*, suivie de *Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 25). Nous y reviendrons un peu plus tard dans la troisième partie de ce mémoire.

⁵⁸ BAUDELAIRE (Charles), *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, op. cit., p. 354.

comme ontologie semble rechercher cet être profond qui résiste au temps et semble condamner l'histoire à se répéter comme nous le verrons dans la troisième partie de ce mémoire. En tant qu'œuvre d'art, « il s'agit, pour lui, [...] de tirer l'éternel du transitoire »⁵⁹.

Pour clore cette section introductive consacrée à l'élucidation terminologique, il convient de rappeler l'enjeu et l'objet d'étude de ce mémoire : le roman contemporain comme questionnement sur tous ces rapports entre les choses, abstraites et concrètes. C'est un questionnement sur ce *Tout* complexe qui caractérise notre contemporanéité et sur la manière dont cette complexité oriente *l'existence humaine*. Ce questionnement est mis en valeur à partir d'une structure singulière que nous nous proposons d'étudier et qui nous amène à tenter de reformuler autrement la question de la définition du genre romanesque.

2. Face à l'état actuel de la question de la définition du genre romanesque

2.1. Les risques du projet d'étude

L'étude que nous proposons dans ce mémoire s'articule à la question majeure — et toujours actuelle — de la définition du genre romanesque. L'intérêt porté à l'étude du questionnement dans le roman contemporain suppose l'examen préalable des structures qui permettent de mettre en œuvre ce questionnement. Mais l'examen de la structure n'indexe pas d'emblée une syntaxe narrative qui nous orienterait vers une autre approche du genre romanesque ? Ne nous expose-t-elle pas au risque de généraliser ce qui n'est valable que pour un certain nombre d'auteurs ? De plus, établir le roman comme le lieu d'une profonde interrogation philosophique ne pose-t-il pas

⁵⁹BAUDELAIRE (Charles), *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, op. cit., p. 354.

le problème de l'inadéquation supposée entre *fiction* et *savoir objectif*? Le risque majeur encouru dans la présente étude est d'ajouter aux innombrables théories déjà existantes sur le genre romanesque, une autre théorie hasardeuse qui risquerait d'étendre abusivement ses conclusions à un grand nombre d'auteurs contemporains.

Par ailleurs, notre analyse du roman contemporain paraît d'emblée prendre une trajectoire à laquelle s'oppose Jean Bessière qui, à juste titre, a une certaine lecture du roman actuel, du moins d'un point de vue thématique. Selon lui,

Il convient [...] de détacher la théorie du roman de toute tentation de prêter au roman une ontologie spécifique, une manière d'ontologie mineure. [...] Entreprendre de décider comment le roman se dirige ou ne se dirige pas vers la réalité, faire de cette entreprise, de cette décision, les moyens de proposer des ontologies mineures ou des quasi-ontologies, à partir desquelles on recharacterise le roman, est surtout révélateur de la faiblesse de ces pensées qui ont besoin du roman pour en faire leur propre emblème⁶⁰.

Une telle mise en garde pourrait freiner l'élan de cette étude que nous voulons sans prétention. Dans la mesure où nous paraissions dès l'intitulé attribuer au questionnement qui a cours dans les œuvres un cadre cognitif spécifique (ici rattaché au seul domaine de la philosophie), nous risquons de nous situer dans le même travers : c'est-à-dire entreprendre de façon tout à fait à priori et subjective d'assigner au roman un domaine spécifique dont les éléments (concepts et méthodes) constitueraient dans le même temps des *supercodes* de lecture.

Mais la démarche que nous proposons dans cette étude est tout à fait empirique. En effet notre lecture du roman contemporain privilégie d'abord, au-delà des cadres cognitifs et des aspects thématiques, la nature formelle des œuvres. Nous n'en déterminons le cadre cognitif que consécutivement à l'analyse des aspects formels et thématiques. Seul l'examen de la structure formelle des œuvres nous permet de déterminer de manière objective la voie qu'emprunte le genre romanesque aujourd'hui. C'est pourquoi, nous essayons modestement — et non sans grandes difficultés — de donner une autre lecture du roman contemporain à partir d'une

⁶⁰ BESSIÈRE (Jean), *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, op. cit., p. 32.

philosophie singulière du texte que nous propose Francis Jacques. Celle-ci nous permet de réexaminer la question de la définition du roman à sa source, c'est-à-dire, en reconsidérant la question que l'on se pose quand on veut définir le genre romanesque. Elle nous permet ainsi de fixer une ligne de démonstration objective. C'est à juste titre si Michel Meyer défend la nécessité « d'interroger sur le principiel, sur l'originaire, sur ce qui vient en premier lieu [...] »⁶¹ dans tout questionnement sur un objet. « Or, poursuit-il, ce qui s'impose comme premier dans l'interrogation sur ce qui est premier, c'est le questionnement lui-même, au travers de la question générale qui se trouve posée »⁶². Cette constatation nous paraît valable et nécessaire dans l'étude que nous menons. Si nous retournons — à la lumière de la théorie de Francis Jacques qui fonde notre démarche analytique dans cette étude — la question de la définition du roman pour la reformuler autrement, nous parvenons à établir le bienfondé de notre étude.

En effet, une des problématiques majeures dans les études littéraires reste la question de l'écriture du roman. Le roman apparaît comme un genre rebelle, par définition peu codifiable, qui suscite de multiples débats chez un grand nombre d'écrivains qui ont, eux-mêmes, à cœur de dire ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Mais quelles sont les questions que l'on se pose quand on parle du roman ? La plupart des approches théoriques commencent traditionnellement par se demander : « qu'est-ce que le roman ? » Il résulte de cette formulation une double orientation méthodologique qui l'envisage soit à partir des motifs et des thèmes qu'il aborde, soit à partir d'une structure matricielle globale qui serait sa condition de variété.

⁶¹MEYER (Michel) *De la problématique*, op. cit., p. 11.

⁶²*Idem.*

2.2. Les approches historicistes

La première voie d'analyse du roman s'inscrit dans une tradition historiciste, très répandue, qui considère le roman à partir de son signifié, c'est-à-dire à partir des thèmes et des sujets qu'il traite. Ainsi, au-delà de la fonction biographique défendue par Gustave Lanson, le roman est d'abord identifiable à son aspect thématique. Il est censé définir un genre qui thématise les problèmes sociaux au fil de l'histoire. Très tôt, avec Aristote, l'accent est mis sur la *mimésis* à laquelle vont s'identifier plus tard à leur manière des écrivains comme Balzac (« le secrétaire de l'histoire »), Stendhal, Flaubert et Zola. Ces derniers vont l'assigner au rôle d'un genre essentiellement réaliste visant à représenter la totalité de la société. Il y aura d'ailleurs au cours du XIX^e siècle un revirement dans la définition qui, avec Flaubert, défendu par Baudelaire, identifiera le roman à un genre marginal, du fait de ses thèmes souvent liés aux scènes jugées obscènes, comme c'est le cas dans *Madame Bovary*. Plus tard, Zola et l'école naturaliste orientent le débat vers un *roman laboratoire et expérimental* qui se veut scientifique, observant le monde avec méthode et essayant d'y dégager des lois de fonctionnement. Ce n'est pas sans compter sur les critiques comme Erich Auerbach qui voue une attache à la *mimésis* qu'il présente comme une fonction essentielle de *la littérature occidentale*⁶³.

Dans le sillage de la psychanalyse freudienne, Marthe Robert, quant à elle, voue au roman un rôle cathartique par lequel l'auteur refoule psychiquement sa propre vie. Les vies qu'il représente sont alors un exutoire et un moyen de réinventer ou de « corriger la sienne »⁶⁴. La réalité fictive, cette « illusion »⁶⁵, est alors une alternative à la réalité refoulée ; elle permet à l'auteur de réinventer ses origines. Albert Camus, se demandant « qu'est-ce que le roman », défendait déjà lui-même cette

⁶³ AUERBACH (Erich), *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 pour la présente édition.

⁶⁴ ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977 pour la présente édition, p. 69.

⁶⁵ *Idem*, p. 69.

relation conflictuelle — mais tout aussi affective — que le roman noue avec le monde qu'il affirme tout en le contestant : « Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci »⁶⁶. Dans le même esprit contestataire, Jean-Paul Sartre vouera au roman une fonction essentiellement politique, finaliste⁶⁷. Le roman sera rattaché à une littérature engagée qui a pour but ultime de dénoncer les dérives et les oppressions politiques, du moins, relativement au contexte de l'époque.

Les approches thématiques sont donc déjà très diverses quand Thomas Pavel restaurera le réalisme (refoulé chez Marthe Robert) en érigeant le roman au statut d'une anthropologie fondamentale : « L'objet séculaire de son intérêt : l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter un monde »⁶⁸.

En un certain sens, le roman semble engagé dans une dialectique constante avec le monde qu'il représente et qu'il veut parfois réinventer. Il s'adapte de la sorte à l'air du temps et aux besoins du moment. Mais quand le roman ne représente jamais un monde que pour le *problématiser* — et non le refouler en lui substituant des univers fictifs, illusoire selon Marthe Robert — qu'en est-il ? Entre l'affirmation et le refoulement contestataire d'un monde, il s'opère une phase intermédiaire de mise en question de celui-ci. C'est la phase de la *problématisation* qui suppose une mise en abîme, une dissection ou une autopsie de l'existence représentée. La fiction comme refoulement n'est que l'aboutissement de cette *mise en question* du monde. L'alternative illusoire qu'elle représente a largement dépassé la phase transitoire où l'auteur découvre l'absurdité du monde qu'il veut *corriger*. Le cycle de l'absurde de Camus (avec *L'Étranger*, par exemple) pourrait bien être l'exemple parfait de cette phase intermédiaire entre une littérature qui affirme idéalement un monde (littérature de légitimation) — ou qui le représente simplement pour en révéler les couches profondes (le réalisme) —, et une littérature engagée qui a déjà fait son

⁶⁶ CAMUS (Albert), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1990 pour la présente édition, p. 328.

⁶⁷ Voir : SARTRE (Jean-Paul) dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

⁶⁸ PAVEL (Thomas), *La Pensée du roman*, op. cit., p. 46.

diagnostic et pris le parti de le refouler et lui substituer une autre réalité fictive. Cette dernière littérature est illustrée par le cycle de la révolte (avec, notamment, *La peste*) que Camus fait succéder au cycle de l'absurde. La fuite des surréalistes dans les univers intérieurs de l'onirisme a été une autre manière de contester le réel. Ici, l'acte fugitif dans la surréalité a déjà succédé au constat d'un monde déliquescence.

À priori, le rapport que le roman entretient avec le réel a trois facettes : un lien de reconnaissance et d'identification à un monde qu'il légitime dans ce cas ; un lien d'opposition face à une réalité qu'il récuse en se vautrant dans les surréalités et l'illusion de la fiction ; puis, une phase intermédiaire où la réalité fugitive d'un monde que l'on découvre absurde est mise en question. Il en est ainsi pour les littératures africaines qui ont fait succéder *temps de révolte, désenchantement, amertumes et espérances contemporaines*⁶⁹. La phase intermédiaire correspond à un moment de doute, d'angoisse, de soupçon et de questionnement face à un monde que l'on redécouvre sous les auspices de l'étrangeté et de l'absurdité. Alain Robbe-Grillet et tous les représentants du *Nouveau Roman* nous ont donné une vision du roman comme recherche :

Le roman moderne [...] est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure. La réalité a-t-elle un sens ? L'artiste contemporain ne peut répondre à cette question, il n'en sait rien. Tout ce qu'il peut dire c'est que cette réalité aura peut-être un sens après son passage, c'est-à-dire l'œuvre une fois menée à son terme⁷⁰.

Une fois admis que le roman est — non seulement, certes, mais aussi — une recherche, il reste toutefois à déterminer quelles sont les caractéristiques et les spécificités de ce questionnement ontologique mineur. Les analyses formelles nous en disent-elles quelque chose ?

⁶⁹ Voir : CHEVRIER (Jacques), *Anthologie africaine d'expressions française : Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier International, coll. « Monde noir », 2002, 368 pages.

⁷⁰ ROBBE-GROLLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 1963 et 2013 pour la présente réédition, p. 152.

2.3. Les approches structurales

La deuxième voie d'analyse du genre romanesque s'inscrit dans une tradition formaliste qui préfère définir le roman à partir de ses marques formelles. Encore appelés *poétiques objectives*⁷¹, certains courants formalistes partent du principe que l'appréhension du genre romanesque ne peut se réduire à la biographie de l'auteur, à la société ou à partir des théories philosophiques, qu'ils jugent indéterminées et peu objectives. Vladimir Propp essayait déjà, à partir du conte, de mettre en évidence les structures à partir desquelles pourrait se définir le genre narratif et, par voie de conséquence, le genre romanesque ; puisque que « le roman est une forme particulière du récit »⁷². Dans *Morphologie du conte*⁷³, Propp distingue des *sphères d'actions* qui reposent sur les rôles attribués aux personnages. Il établit une typologie des personnages qui permettent, ensemble, une identification formelle des textes narratifs⁷⁴. Dans *Poétiques morphologiques*, Gunther Müller (de l'école morphologique allemande) étudie entre autre les formes du temps dans le récit qui seront plus tard développées par Gérard Genette qui, lui, réalisera une grammaire standard de la temporalité narrative à partir de laquelle s'identifiera la plupart des analyses romanesques. Mais bien avant Genette, Algirdas Julien Greimas emprunte à Lucien Tesnière le terme d'*actant* pour réorganiser et généraliser la sphère d'action de Propp en un schéma calqué sur la syntaxe de la

⁷¹ Pour un inventaire complet de toutes ces poétiques, voir : FONTAINE (David), *La poétique : Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. «128 », 2005 pour la présente impression. Pour une vue d'ensemble sur l'histoire de la poétique, on peut aussi se référer à JARRETY (M.), *La poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 2003, 128 pages.

⁷² BUTOR (Michel), « Le roman comme recherche », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », paru initialement chez Les Edition de Minuit, 1960/1964, p. 7.

⁷³ PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte* (1928), traduit du russe par Marguerite Derrida, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1965 et 1970 pour la présente édition.

⁷⁴ Soyons cependant précis sur un point : Vladimir Propp restreint son étude en précisant qu'elle ne concerne que les contes. Si le mot *morphologie*, qui désigne l'étude des formes, « ne peut s'appliquer au conte dans son ensemble, dans toute l'extension du terme, elle le peut en tout cas lorsqu'il s'agit de ce qu'on appelle les contes merveilleux, les contes "au sens propre du mot". C'est à eux seuls qu'est consacré [son] ouvrage » (cf. préface de l'opus cité, page 6). C'est par analogie que la plupart des écoles formalistes, à sa suite, ont cherché à étendre la démarche au genre narratif en général, et donc au genre romanesque.

phrase. Quand Lucien Tesnière évoque la notion d'*actant*, il pose comme postulat de base que « construire une phrase, c'est mettre la vie dans une masse amorphe de mots **établiissant** entre eux un **ensemble** de **connexions** »⁷⁵. Dès lors, « le nœud verbal [...] exprime tout un **petit drame**. Comme dans un drame en effet, il comporte obligatoirement un **procès**, et le plus souvent des **acteurs** et des **circonstances** »⁷⁶. On peut convenir d'une transposition de la réalité dramatique sur le plan de la syntaxe. Ce qui fait que « le procès, les acteurs et les circonstances deviennent respectivement **le verbe, les actants et les circonstants** »⁷⁷. Cette analogie entre la structure de la phrase et le monde des hommes permet à la plupart des tenants de l'analyse structurale de proposer une grammaire du récit fondée sur les modèles linguistiques. Greimas propose précisément une « grammaire narrative de surface »⁷⁸ qui reprend le mot *actant* pour déterminer les « énoncés narratifs, organisés en séquences linéaires [...] »⁷⁹ dans un texte donné. « Le récit, unité discursive, doit être [alors] considéré comme un algorithme, c'est-à-dire, comme une succession d'énoncés dont les fonctions-prédicats simulent linguistiquement un ensemble de comportements orienté vers un but »⁸⁰. Mais l'actant, pour Greimas, repose d'abord sur six fonctions narratives de base (dont l'objet, le sujet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant), ainsi que trois types de relations basées sur *le désir, la communication et le pouvoir*.

La critique académique s'est longtemps inspirée de ce modèle sémiologique pour analyser le roman de façon immanente. Toute construction formelle du roman s'inspirerait de ces trois types de relation. Elle reposerait donc essentiellement sur la quête de la stabilité et de l'équilibre sociale. Ce qui donne au récit une structure morphologique de base qui admet cinq séquences

⁷⁵ TESNIÈRE (Lucien), *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959, p. 12. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁶ *Idem*, p. 102. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁷ *Ibidem*. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁸ GREIMAS (Algirdas-Julien), *Du sens, Essais sémiotiques*, I, Paris, Seuil, 1970, p. 166.

⁷⁹ *Idem*, p. 183.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 187.

principales selon Tzvetan Todorov : une étape initiale de stabilité sociale, l'intrusion d'une force perturbatrice (« la transgression de la loi »⁸¹), la réaction des forces *ré-équilibrantes* (péripéties), le retour à l'équilibre, et une situation finale de stabilité (qui est nécessairement distincte de la première). C'est à partir de cette structure quinaire de base que s'est sommairement identifié le genre narratif, du moins structurellement :

L'intrigue minimale complète consiste dans le passage d'un équilibre à un autre. Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte une situation de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est semblable au premier mais les deux ne sont jamais identiques.⁸²

Une telle construction permet de déduire qu'il y a « deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à un autre »⁸³. Ces deux aspects du récit qui caractérisent la syntaxe narrative se rapprochent du fonctionnement syntaxique des langues, notamment les parties ou catégories du discours usuel : le premier type, « relativement statique », correspond à *l'adjectif* car il décrit un état ; tandis que le second type, plus « dynamique », correspond au *verbe* car il décrit une *action* qui scelle le passage d'un état initial à un autre état. « Ainsi, l'analyse du récit nous permet d'isoler des unités formelles qui présentent des analogies frappantes avec des parties du discours »⁸⁴. L'agencement de ces unités formelles en séquences narratives forme une syntaxe du récit qui n'est formellement pas loin de l'agencement syntaxique des unités linguistiques ou des catégories du discours.

Le personnage, loin de renvoyer à une quelconque réalité extérieure au roman, prend avec Philippe Hamon une valeur sémiologique. Il « [considère] à priori le personnage comme un *signe* »⁸⁵ qui joue un rôle au sein de l'ensemble signifiant que représente le texte dans sa globalité,

⁸¹ TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, suivie de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971 et 1978, p. 51

⁸² *Idem*, p. 50.

⁸³ *Ibidem*, p. 50.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁸⁵ HAMON (Philippe), « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais » 1977, p. 117.

au même titre que les signes linguistiques. Avec Claude Bremond, les comportements humains incarnés par les personnages sont davantage ajustés dans une syntaxe du récit dont il dresse « la carte des possibilités logiques »⁸⁶.

En définitive, les approches structurales tendent — à juste titre, elles aussi — à considérer le roman comme un système signifiant autonome. Comme tel il faut l'analyser comme une phrase. Barthes est formel sur ce point :

S'il faut donner une hypothèse de travail à une analyse dont la tâche est immense et les matériaux infinis, le plus raisonnable est de postuler un rapport homologique entre la phrase et le discours, dans la mesure où une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques, quelle qu'en soient les substances et les dimensions⁸⁷.

Le formalisme s'appuie donc sur le modèle syntaxique de la phrase pour caractériser les formes de la communication littéraire. Mais en parlant des formes, l'analyse structurale ne semble pas spécifier la forme syntaxique de base dont elle s'inspire. S'agit-il de la forme affirmative ? Prend-elle en compte les formes de la négation ?

La négation constitue un mode de communication qui, par rapport au modèle syntaxique de la phrase affirmative, sollicite des particules (signes) linguistiques supplémentaires qui, placées autour du prédicat verbal (*ne...pas*, par exemple), permettent d'exprimer le rapport d'opposition qui lie un sujet à un complément ou un attribut au sein de la phrase. Si l'on considère les notions d'*actant*, de *circonstant* et de *nœud verbal* choisies par Lucien Tesnière pour caractériser le petit « drame » qui se joue au sein de la phrase : comment ce *nœud verbal*, lorsqu'il exprime la négation, se traduit-il une fois transposé au plan supérieur de la communication narrative ? Quand un texte n'affirme jamais un monde que pour le contredire, comment cela se manifeste sur le plan formel ?

⁸⁶ BREMOND (Claude), « La logique des possibles narratifs », in *Communications : L'analyse structurale du récit*, N° 8, Paris, Seuil, coll. « Points Essais » 1977, p. 66.

⁸⁷ BARTHES (Roland), « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications : L'analyse structurale du récit*, op. cit, p. 9.

La question de la négation est facilement solvable, dans la mesure où l'on pourrait supposer que les séquences narratives qui marquent l'opposition entre deux personnages ou deux catégories d'actants est la manière dont le texte narratif marque structurellement et syntaxiquement sa négation. Cette analogie avec la phrase est d'autant plus évidente que la structure syntaxique de base — dont s'inspire l'analyse structurale — oppose également, grâce à la négation orchestrée par le *nœud verbal*, deux « actants » (sujet et complément), si l'on conserve la qualification de Tesnière. Le drame qui se joue dans le texte narratif reflète alors le petit drame qui se joue au sein de la phrase. Et dans tous les cas, on ne marque ou n'exprime jamais une négation que pour affirmer une autre idée ou opinion que l'on communique mieux par la négation (ou contestation dans le meilleur des cas). De la sorte, un personnage (ou actant) révolté contre des obédiences dans un récit marque ainsi par son opposition, cette négation qui se traduit au plan formel par une succession de séquences narratives exaltant ses prouesses guerrières manifestés dans l'opposition.

Mais il reste qu'au-delà de la forme des phrases (affirmatives ou négatives), l'analyse structurale ne spécifie pas non plus de quel type de phrase (déclarative ou interrogative) elle tire son modèle d'analyse. De toute évidence, il s'agit de la phrase déclarative. La communication s'établit majoritairement au moyen des phrases déclaratives, qu'elles soient de formes affirmatives ou négatives. Elles communiquent des messages, des idées, des opinions, que l'on a conçus comme certains avant de les avoir transmis. Il en est de même pour les textes dont la construction formelle repose sur ce modèle de communication, c'est-à-dire sur le modèle de la déclaration. Ainsi, les héros n'affirment-ils pas par leurs actions des idéaux qu'ils conçoivent comme d'absolues certitudes ? Les séquences narratives agencées dans un ordre cohérent et logique orientent le héros — et donc le texte — vers l'affirmation ou la confirmation de l'idéal défendu qui devient, par là même, le message verbal reçu comme tel par le lecteur.

Mais qu'en est-il du modèle syntaxique de l'interrogation ? Qu'en est-il du texte qui se construit sur ce modèle syntaxique ? Y a-t-il une syntaxe narrative globale propre à caractériser le texte

essentiellement comme l'expression d'un doute, un questionnement, une angoisse, une incertitude ? Il ne semble pas que les approches structurales aient vraiment pris en compte cette dimension des textes. Et cela d'autant plus que les approches récentes — nous l'avons dit plus haut — nous donnent une vision du roman moderne comme recherche, et donc comme questionnement. Voyons ce qu'il en est de ce qu'on pourrait appeler un vide méthodologique ou vide théorique.

2.4. Les approches récentes : le roman comme recherche et comme soupçon

Que l'on s'inscrive dans une école formaliste ou une approche purement thématique, le roman a suscité de nouveaux débats dus à la prolifération des néologismes, aussi bien dans ses formes que dans ses significations idéologiques. Il est certain qu'au niveau formel, la situation actuelle est celle d'un dérèglement des codifications traditionnelles définies par la pensée structurale, au profit des nouveautés structurelles qui obéissent à la règle de la subjectivité chez les auteurs. Ces derniers adaptent la forme de leurs textes suivant des orientations thématiques particulières. Au niveau thématique en effet, les écrivains eux-mêmes se font la part belle du débat en s'orientant de leurs propres définitions du roman. Les bouleversements idéologiques, la crise économique des années 30 ainsi que les crises sociales et politiques, les déflagrations nucléaires qui s'en sont suivies, ont profondément modifié la vision du réel des auteurs qui considèrent désormais le roman, chacun dans une orientation singulière, comme servant à décrire *la problématique du monde* pour reprendre ce titre de Jean Bessière que nous avons déjà cité plus haut⁸⁸.

⁸⁸ Voir : BESSIERE (Jean), *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Il faut signaler, cependant, que Jean Bessière n'envisage pas le roman contemporain comme « la tradition occidentale du roman, qui inclut le roman

Pour sa part, Michel Butor considère le roman comme un état de *recherche* permanent. Dans ses *Essais sur le roman*, Butor s'inspire de la thématique zolienne du roman-laboratoire et dépasse certaines postulations naturalistes en montrant que la recherche à laquelle se livre le roman n'est pas sociale mais essentiellement « phénoménologique ». C'est

Une certaine façon de décrire les choses, cette description méthodique s'inscrivant exactement dans le prolongement de l'évolution philosophique contemporaine qui trouve son expression la plus claire, et la position la plus aiguë des problèmes, dans la phénoménologie⁸⁹.

Il s'agirait d'une exploration de la manière à laquelle la vérité nous apparaît. Les formes revêtent alors une valeur de choix chez Butor ; elles sont l'expression nette d'un roman qui se pose des questions. Elles sont déjà bien loin des formes traditionnelles du roman qui représentent un monde de facette, cohérent et structuré :

[...] Les récits véridiques se fixent s'ordonnent, et se réduisent, selon certains principes (ceux-là mêmes de ce qu'est aujourd'hui le roman "traditionnel", le roman qui ne pose pas de question) [...]. L'exploration des formes romanesques différentes révèlent ce qu'il y a de contingent dans celles à laquelle nous sommes habitués, la démasque, nous en délivre, nous permet de retrouver au-delà de ce récit fixé tout ce qu'il camoufle ou qu'il tait, tout ce récit fondamental dans lequel baigne toute notre vie entière⁹⁰.

Mais ces formes sont innombrables et variées du fait qu'elles sont « un principe de choix » selon les auteurs, mais aussi du fait qu'elles sont liées aux diverses réalités qu'elles questionnent :

[...] À des réalités différentes, correspondent des formes de récits différentes. Or, il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus⁹¹.

Il est donc évident, à ce titre, que « des formes nouvelles révéleront dans la réalité des choses nouvelles »⁹². De cette multiplicité des formes, il résulte cependant « un malaise perpétuel » ;

La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. Le romancier qui se refuse à ce travail [...] se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. Il rend plus raides encore les réflexions de la conscience, plus

réaliste et ses variantes [...], le roman moderniste, le nouveau roman, le roman post-moderne » (p. 10). De même, notre orientation méthodologique diffère à bien des égards de la sienne. Nous y reviendrons un peu plus tard.

⁸⁹ BUTOR (Michel), « Intervention à Royaumont », dans *Essais sur le roman*, op. cit., p. 15-16.

⁹⁰ BUTOR (Michel), « Le roman comme recherche », dans *Essais sur le roman*, op. cit., pp. 9-10.

⁹¹ *Idem*, p. 10.

⁹² *Ibidem*, p. 10.

difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre enfin de compte est un poison⁹³.

Dès lors, chaque romancier a une responsabilité vis-à-vis du lecteur qu'il sollicite ; car

Si le romancier publie son livre, cet exercice fondamental de son existence, c'est qu'il a absolument besoin du lecteur pour le mener à bien, comme complice de constitution, comme aliment dans sa croissance et son maintien, comme personne intelligence et regard⁹⁴.

Et c'est sans doute la raison pour laquelle le romancier (Camus, Sartre, Sarraute, Butor, Robbe-Grillet, etc.) se fait critique. Il crée, au moyen d'essais critiques intermédiaires entre l'œuvre et son public, un dialogue avec ce dernier. C'est un dialogue qui s'établit comme un pacte de lecture, un code qui oriente le lecteur à travers les sentiers sinueux du texte⁹⁵.

Dans cette percée dans la diversification des formes du roman comme recherche, c'est Nathalie Sarraute qui inaugurerait théoriquement l'ère du roman comme *souçon*. La réalité à laquelle elle accorde de l'intérêt, c'est la psychologie. Pour Nathalie Sarraute, le roman inaugure *l'ère du souçon*, dans lequel il explore la structure psychologique réelle de l'homme moderne, essayant d'établir les relations d'ambivalence qu'il entretient avec le monde. Pour elle, le héros traditionnel qui imposait une certaine forme au récit est obsolète. Il cède le terrain à un personnage dont la fonction essentielle est psychologique. Il s'agit pour elle de voir comment cette psychologie structure sa relation au monde :

Les personnages, tels que le concevait le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur), ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois, de la révéler, ils l'escamotent [...].

C'est sur [l'élément psychologique] que tout l'effort du romancier se concentre, et sur lui que doit porter tout l'effort d'attention du lecteur.

⁹³BUTOR (Michel), « Le roman comme recherche », dans *Essais sur le roman*, op. cit., p. 10.

⁹⁴ *Idem*, pp. 10-11.

⁹⁵Les sorties publiques, au travers d'interviews archivées, contribuent sans doute à cet effort d'élucidation, à notre époque où les formes romanesques, multiples et hermétiques, requièrent la clarification d'auteurs.

Il faut donc empêcher le lecteur de courir deux lièvres à la fois, et puisque ce que les personnages gagnent en vitalité facile et en vraisemblance, les états psychologiques auxquels ils servent de support le perdent en vérité profonde, il faut éviter qu'il disperse son attention [...] ⁹⁶.

À travers ce passage, Nathalie Sarraute illustre bien ce pacte qui s'établit entre le romancier et son public dont la lecture se trouve orientée et guidée par une espèce de recommandation théorique. Ce code de lecture est d'autant plus nécessaire que le roman désigne lui-même son objet. Il s'adapte aux divers aspects de l'existence qu'il cherche à débusquer. Plus proche de nous, Milan Kundera établissait lui aussi le roman dans cet ordre de quête personnalisée :

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 jusqu'alors *incognita* du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humain. Il sonde les temps : l'insaisissable moment présent avec James Joyce [...] ⁹⁷.

En somme, avec les approches récentes, le roman prend les allures d'une ontologie qui questionne l'être ou l'existence suivant des orientations multiples et variées qui le rendent protéiforme. Le roman semble alors un genre par définition peu codifiable, du fait même de la multiplicité de ses formes, qui évoluent dans un rapport d'interaction avec des aspects thématiques, elles-mêmes instables. Dès lors, il y a une certaine impasse dans la définition qui fait qu'aujourd'hui un nombre significatif de théoriciens et d'écrivains ne semblent pas s'accorder sur une qualification stable du genre romanesque.

⁹⁶ SARRAUTE (Nathalie), *L'ère du soupçon*, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1956, pp. 73-74.

⁹⁷ KUNDERA (Milan), *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986., p.15.

2.5. Difficulté d'une définition : l'erreur théorique ?

Jean Bessière constate que les théories du roman « sont plus des interprétations d'un état du roman que des analyses systématiques »⁹⁸. Il en résulte une incohérence du fait de la multiplicité des angles d'approche et des grilles de lectures qui en résultent. « Il est difficile de dire leur cohérence »⁹⁹ du fait que ces théories « sont hétérogènes les unes par rapport aux autres »¹⁰⁰ car « ces approches conservent les hypothèses relatives à [leurs lectures] du roman »¹⁰¹, elles-mêmes souvent considérées par leurs auteurs comme indépassables et plus appropriées.

Mais cette impasse doit emmener à se demander si la question susmentionnée, c'est-à-dire celle relative à la définition du roman, est réellement la bonne. En un certain sens, il faut se demander si cette difficulté à donner une définition stable du genre romanesque ne proviendrait pas du fait qu'on ne se pose pas la bonne question. En effet, à force de se demander « qu'est-ce que le roman ? », on constate que cette question n'a jamais pu apporter une réponse stable. La difficulté n'est peut-être pas au niveau de la définition du roman considérée dans son essence, mais au niveau de la question que l'on se pose : *qu'est-ce que le roman ?* Formulée en de tels termes, cette question oblige la théorie — ou plutôt les théories — à considérer le roman « dans un face-à-face avec l'objet qu'il se donne »¹⁰² (l'homme, la société, les valeurs, les questions sociétales d'une certaine époque, etc.). Dès lors, « la définition partira essentiellement de ce face-à-face [qui] dispose le roman dans un jeu de comparaison implicite ou explicite avec l'information relative à son objet »¹⁰³. Or les objets sont multiples et varient à travers le temps et l'espace. Ce qui entraîne une multiplicité d'approches et de théories. Ainsi, relativement au temps, la lecture du roman de

⁹⁸ BESSIERE (Jean), *Questionner le roman : quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2012, pp. 57-58 sur les 288 pages.

⁹⁹ *Idem*, pp. 57-58.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁰² *Ibidem*, p. 55.

¹⁰³ *Ibidem*.

chevalerie (Moyen Âge) ne sera pas la même que celle du roman réaliste (XIX^e siècle) par exemple. De même, relativement à l'espace, le roman d'Afrique noire sera par exemple majoritairement assigné aux questions identitaires, elles-mêmes relevant d'un contexte historique : la colonisation. Bien plus, on voit au XX^e siècle que la définition du roman renvoie à un engagement personnel (Sartre, Camus, etc.) : c'est un « engagement méthodologique, poétique, axiologique, philosophique de la part des écrivains »¹⁰⁴ eux-mêmes. Il en résulte inévitablement des théories hétérogènes qui ne semblent pas s'accorder sur une définition stable du genre romanesque. Or, « la pertinence du roman ne se caractérise pas selon l'adéquation du roman à des cadres cognitifs qui constitueraient des supercodes de lectures »¹⁰⁵. Notre étude s'exposerait au même risque d'aboutir à l'élaboration d'une théorie subjective et impressionniste si nous ne reconsidérons pas la formulation de la question de la définition du genre romanesque.

Pour parvenir à unifier ces diverses définitions du roman, la théorie peut établir une ligne d'approche du texte littéraire à partir d'une philosophie globale du *Texte* (qu'il soit philosophique, théologique, littéraire ou de tout ordre) qui institue une arborescence des œuvres de l'esprit. C'est à cette tâche que se livre de façon significative Francis Jaques. Il propose une ontologie globale de l'étant "*Texte*" à partir de laquelle on pourrait unifier les définitions diverses et variées du texte romanesque. C'est vers cette approche singulière du texte romanesque que nous orientons notre mémoire de thèse.

2.6. Réorienter le débat vers une ontologie du genre romanesque ?

Le fait est, dans ce cadre, qu'un grand nombre de théoriciens ou de critiques ont cherché à définir le roman à partir d'une observation des formes correspondant le plus souvent à une mode ou à

¹⁰⁴ BESSIERE (Jean), *Questionner le roman : quelques voies au-delà des théories du roman* p. 48.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 46.

l'air du temps, sans jamais se demander ce qui conduit au passage d'une mode à une mode. Cette démarche est éthologique car elle procède en examinant le fonctionnement des formes d'écriture procurées par l'air du temps. À partir de ces formes, ils essaient d'instituer des grands ensembles, qu'ils établissent comme des invariants permettant d'identifier le genre. Or ces formes semblent commandées par un principe sous-jacent qui crée des conditions de mobilité permanentes et qui, par voie de conséquence, mène vers une impossible définition stable du genre. Au lieu donc de se demander ce qu'est le roman et ce qu'il n'est pas, il convient d'abord de se demander : *d'où vient le pouvoir structurant* de ce qui s'identifie sous la dénomination de roman ? Il faut retourner la question du roman de manière à ne plus l'envisager à partir d'un discours éthologique qui tente à tort de l'analyser en partant de l'observation de la manifestation des formes déjà existantes. Une des approches poétiques des textes littéraires pourrait consister d'abord à se demander : *d'où vient le pouvoir structurant des textes* ? C'est à cette question que tente de répondre l'essai de Francis Jacques, *L'arbre du texte et ses possibles*¹⁰⁶. Cette reformulation appelle une démarche étiologique qui l'analyse en s'orientant vers la recherche des causes. Elle constitue en elle-même une ontologie du genre romanesque.

En retournant la question du roman dans ces termes, on constate bientôt que ce genre, peu codifiable, obéit à un principe ternaire, qui crée des conditions d'instabilité structurelle, à partir de laquelle se manifestent toutes formes variables quelque peu indéfinissables du roman. Francis Jacques part du postulat que « la production arborescente des œuvres de l'esprit » est commandée par trois raisons dont la première est *une raison de clôture*. C'est « celle des écrits canoniques » que l'on retrouve souvent dans les récits idéologiques ou les textes religieux. La fonction idéologique « tend à instituer les ensembles qui donnent le sentiment du fermé, assurant la clôture »¹⁰⁷. C'est cette raison première qui est à l'initiative des formes traditionnelles du roman,

¹⁰⁶ JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, 352 pages.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 10.

notamment les fonctions définies par Vladimir Propp – et poursuivies par la plupart des théoriciens de la littérature comme Greimas avec ses six fonctions narratives, Genette avec son ordre de la temporalité narrative, etc. L'enchaînement logique du récit en cinq principales séquences (l'état d'équilibre, la complication, les péripéties, la résolution et l'état final) correspond à une représentation cohérente du monde. En effet, la plupart des romans qui obéissent à cet enchaînement classique du récit sont ceux qui mettent en action des personnages au service d'un certain ordre du monde ou d'une certaine idéologie. L'idéologie s'impose alors au texte comme l'objet ultime de la quête et lui confère une structure canonique de base à partir de laquelle elle s'actualise, assurant de fait sa clôture. Ainsi, l'état initial des récits représente un état de stabilité où règne l'ordre idéologique défendue. La force perturbatrice est alors une fonction narrative portée par un actant qui s'oppose à l'ordre préétabli. Le mandateur, garant de l'ordre public, réagit à l'opposition et mandate un sujet qui prend alors la fonction de « héros » pour rétablir l'ordre. Il est aidé par quelques adjuvants pour restaurer la toute-puissance de l'idéologie e de l'ordre du monde. C'est cette raison de clôture qui fait que la plupart des romans reposent sur cette constitution formelle, qui restreint les rapports humains à trois types de relation : le désir, la communication et le pouvoir. Ce sont ces types de relations que l'on retrouve dans la schématisation actancielle de Greimas. La plupart des approches structurales mentionnées un peu plus haut dans cette section nous proposent une grammaire du récit fondée sur la vision d'un monde structuré composé de relations logiques qui lui donnent une signification. « Le monde humain nous paraît se définir essentiellement comme le monde de la signification »¹⁰⁸, nous dit Greimas ; « l'homme vit dans un monde signifiant. Pour lui, le problème du sens ne se pose pas, le sens est posé, il s'impose comme évidence, comme un "sentiment de comprendre" tout

¹⁰⁸ GREIMAS (Algirdas Julien.), *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986, p. 5.

naturel »¹⁰⁹. Les transformations narratives visent souvent à rétablir la signification altérée du monde, assurant de la sorte sa clôture.

La deuxième raison évoquée par Francis Jacques est *une raison de complexité structurelle* : « les genres ont des traditions particulières indépendantes de la langue et de la mise en discours »¹¹⁰. En un certain sens en effet, bien souvent la pouvoir structurant des textes provient d'une tradition qui en fixe d'avance les principes et les formes. Ainsi on pourrait convenir que le genre romanesque peut s'apparenter à une forme conventionnelle qui découle d'une certaine tradition, mais ça ne saurait être le cas dans la mesure où le genre romanesque relève de la prose. Or, par définition, la prose n'est pas soumise aux conventions stylistiques. Cette raison est plus expressive dans le cas de la poésie et du théâtre où les formes sont le fait d'une convention entre les littérateurs. Ce qui n'est pas nécessairement le cas du roman dont la morphologie dépend d'une certaine logique naturelle indépendante des convenances artistiques. C'est pour cette raison que la fonction des structuralistes n'est pas d'imposer des formes à toute production romanesque, mais de les définir comme des fonctions autonomes qui découlent d'une certaine logique dans la communication. C'est à cette fin qu'ils s'inspirent du fonctionnement des langues naturelles pour établir des catégories autonomes similaires à l'échelle du texte.

La dernière, celle qui intéresse à plus d'un titre le présent mémoire, est *la raison érotétique*¹¹¹ :

Penser, c'est questionner. Et si la pensée s'achemine en se textualisant, le texte doit comporter un axe érotétique parmi ses dimensions constitutives [...]. Il est légitime de concevoir un texte non comme une réponse, mais comme l'acheminement du niveau où l'on forge la question au niveau où se conquiert la réponse¹¹².

D'une certaine manière en effet, si tout acte d'écriture revient toujours à s'interroger, il est difficile aujourd'hui de concevoir le roman en dehors de cette logique. Chaque texte possède un *axe*

¹⁰⁹ GREIMAS (Algirdas Julien), *Du sens, Essais sémiotiques*, I, Paris, Seuil, 1970, p. 12.

¹¹⁰ JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, op. cit., p. 10.

¹¹¹ De grec *erotan*, demander, interroger ; littéralement, qui touche à un questionnement.

¹¹² *Idem*, p. 11.

érotétique qui s'achemine vers une réponse. Le roman contemporain semble en effet rattrapé par cette condition érotétique pourtant très peu considérée dans les études littéraires structuralistes. Pourtant, si la « grammaire du récit »¹¹³ s'établit à partir du fonctionnement général des langues, notamment des formes syntaxiques, elle devrait ne pas pouvoir prendre en compte les formes interrogatives des langues qui peuvent influencer la dimension des textes. Remarquons que si les analyses structurales s'inspirent du fonctionnement des « langues naturelles »¹¹⁴, elles ne tiennent le plus souvent compte que des formes affirmatives. Or il y a une part non négligeable du discours qui problématise le monde. Les prédicats n'affirment et ne décrivent pas toujours des rapports logiques entre les actants ; lorsqu'ils fonctionnent sur le mode interrogatif, ils les problématisent. Si l'on s'intéresse de plus près à cette dimension dynamique du langage, on peut constater que les approches structuralistes du *roman moderne*, d'apparences divergentes, laissent entrevoir une certaine convergence qui oriente de plus en plus le débat vers le concept d'*interrogativité*.

En effet, si l'on considère de plus près les différentes approches définitionnelles récentes, on constate que les teneurs sémantiques des notions clés, employées par chacun de ces auteurs, convergent vers ce concept d'*interrogativité*. Elles en constituent de près ou de loin des notions faisant partie du champ conceptuel de l'*interrogativité*. Que ce soit le *roman comme recherche* de Michel Butor, le *souçon* de Nathalie Sarraute, le *néo-réalisme phénoménologique* de Robbe-Grillet, ou encore le *possible* de Milan Kundera, toutes ses notions définissent une nouvelle attitude du roman face au réel qui est celle du *questionnement*, de la *suspicion*, du *doute*, de la *quête*, en somme de l'*interrogativité*. Le fait est que les formes traditionnelles du roman sont le plus souvent représentatif d'un monde structuré par idéologie, des valeurs morales (l'axe du bien s'opposant à l'axe du mal). C'est pourquoi elles se constituent, d'emblée, comme des formes closes définies à l'avance par une logique naturelle. Notre analyse prend en compte cette

¹¹³ GREIMAS (Algirdas Julien), *Du sens, Essais sémiotiques*, I, op. cit. , p. 166.

¹¹⁴ *Idem*, p. 166.

observation d'Alain Robbe-Grillet qui, récusant le recours à une certaine tradition dans l'acte d'écriture du roman, affirme :

Le récit tel que le conçoivent nos critiques académiques- et bien des lecteurs à leur suite- représente un ordre. Cet ordre que l'on peut qualifier de naturel, est lié à tout un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise de pouvoir (...)

Tous les éléments techniques du récit-emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption du déroulement chronologique, intrigues littéraires, courbes régulières des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc.-, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente¹¹⁵.

Ces formes classiques, quelque peu canoniques, n'apportent que des réponses. Mais le roman contemporain n'apporte plus des réponses, ni ne sert d'idéologie. Il se *demande, soupçonne, cherche* de nouveaux *possibles*. C'est pourquoi il adopte des formes nouvelles qui, si elles paraissent multiples et variées, se rejoignent en tant que *formes érotétiques*. Ces formes multiples, d'apparences indéfinissables, sont en réalité les manifestations variées d'un seul état : l'*interrogativité*. Ainsi, les formes inclassables des textes romanesques, aussi bien que le signifié traditionnellement associée à l'idée de fiction, convergent aujourd'hui vers un état général des textes littéraires qui est l'*interrogativité*.

Pourtant, aucune démarche critique rigoureuse n'a encore envisagé la possibilité de formaliser un régime de questionnement propre à la littérature, de telle sorte que les critères formels qui en seraient dégagés puissent permettre d'identifier certaines formes du roman comme questionnement ontologique. Seul Francis Jacques nous propose une théorie générale du texte qui s'attache à la « dynamique singularisante de la "textualisation" »¹¹⁶ comme questionnement. Il propose l'hypothèse suivante : à chaque *type de texte* (poétique, philosophique et religieux), correspond un *mode d'interrogation*. Cette hypothèse conduit nécessairement « à indexer les

¹¹⁵ ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 37.

¹¹⁶ JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 5.

types de textes sur les modes d'interrogation »¹¹⁷. Dès lors, « à côté de l'excellent paradigme herméneutique », il faut « donner une visibilité » à ce qu'il a appelé « le paradigme *érotétique* ». « L'érotétique, poursuit-il, aura pour tâche de rétablir le questionnement pour lequel un énoncé représente une question ou sa reformulation, un présupposé, une réponse encore suspendue »¹¹⁸. Elle¹¹⁹ prend en compte le rôle du lecteur car ce dernier « ne s'interroge pas d'abord *devant* ou *sur* le texte, mais avec l'auteur via le texte qui s'étend maintenant entre eux »¹²⁰. Il s'agit d'entrer en interrogation avec l'auteur via la structure du texte, qu'il soit littéraire ou philosophique. Nous essayons, de partir de cette approche du texte que nous propose Francis Jacques, de voir l'application qui peut en être fait dans le roman d'aujourd'hui. Il s'agit aussi d'inscrire cette démarche dans une perspective comparatiste pour montrer les spécificités du questionnement propre à chaque auteur.

Face à l'incertitude du présent, le roman contemporain semble en effet se confirmer comme une avant-garde, propre à bouleverser les certitudes les mieux établies. L'écrivain garde aujourd'hui le sentiment d'un monde tragique et incertain, du fait des crises de conscience qui jalonnent les siècles. L'impasse sociale donne lieu à un questionnement. Opposée à la société et à ses systèmes, l'expérience de la littérature et de l'art s'érige comme le lieu d'une interrogation et permanente sur le sens de l'être au monde. Le sens du monde y est souvent ébranlé ou renié. C'est dans cette optique que s'inscrit ce propos de Roland Barthes qui observe :

Écrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à

¹¹⁷ JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 11.

¹¹⁸ *Idem*, p. 10.

¹¹⁹ Nous n'avons, de la part de l'auteur, aucune indication quant au genre grammatical attribué à ce terme. Puisque le terme est conçu dans une sorte d'analogie avec l'herméneutique, nous lui attribuons volontiers le même genre grammatical, c'est-à-dire le genre féminin.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 10.

l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure¹²¹.

En somme, pour comprendre les enjeux de notre étude, il est nécessaire de réexaminer la question que l'on se pose quand on veut définir le roman. Au lieu de se demander « qu'est-ce que le roman ? », il est essentiel de retourner la question en ces termes : « d'où vient le pouvoir structurant du roman ? ». On découvre que le roman, comme tout autre texte, n'est définissable qu'à partir de trois raisons : la *raison de clôture*, la *raison de complexité structurelle* et la *raison érotétique*. La dernière, c'est-à-dire la *raison érotétique*, semble commander les principes formels du roman contemporain. Dès lors, si l'on parvient à regrouper les multiples formes du roman à partir de ses trois principes, on a peut-être bientôt résolu la question de la définition du genre romanesque. Toutes les formes contemporaines qui suscitent de nombreux débats se justifient par cette troisième condition, dite *érotétique*.

Les formes générales inclassables des textes littéraires semblent commandées par une *raison érotétique* qui en détermine d'avance les principes formels. Dès lors, l'*interrogativité* doit pouvoir s'appréhender, à l'échelle du texte et d'un point de vue poétique, comme une manifestation textuelle de cette dimension érotétique, à l'instar du corpus que nous allons étudier. Mieux, elle est d'abord un état, une structure, avant d'avoir une conséquence sur l'aspect thématique des textes.

Il s'agit donc de voir ici comment certaines caractéristiques formelles, en interférence avec les aspects thématiques du roman contemporain, rendent raison de cette dimension érotétique qui en commande d'avance l'orientation. Notre étude ne part donc pas d'un cadre cognitif prédéfini pour en montrer les manifestations dans le roman. Elle part d'un questionnement à l'œuvre dans

¹²¹ BARTHES (Roland), *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 7.

le corpus, qui s'est « [désigné] sa propre motivation »¹²² : l'être au monde. C'est le questionnement à l'œuvre qui permet de thématiser l'*Être contemporain* et non l'inverse. Car, pour revenir à l'observation de Jean Bessière, « le genre du roman est question en lui-même et question au regard de tout ce dont il se saisit, de tout ce dont il fait ses données »¹²³. L'objectif de cette étude est d'analyser la structure du questionnement à l'échelle des textes et de montrer comment ce questionnement thématise l'existence dans le monde contemporain. Il s'agit ensuite d'évaluer la pertinence du questionnement dans le corpus africain et de montrer comment il problématise l'essence africaine actuelle.

3. Limitation du champ de réflexion et choix du corpus

3.1. Contexte spatio-temporel

3.1.1. *Le roman face à son temps dans la tradition littéraire occidentale*

L'intitulé de ce mémoire indique que notre champ de réflexion se limite à la période contemporaine¹²⁴. Dans le chiffrage temporel conventionnellement admis quand on parle d'art contemporain, le terme est utilisé pour désigner toutes les créations artistiques de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans le domaine de la littérature, le chiffrage en est tout autre : Gianfranco Rubino nous rappelle que la critique entend par *littérature contemporaine*,

¹²² BESSIERE (Jean), *Questionner le roman : quelques voies au-delà des théories du roman*, op. cit., p. 46.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ Rappelons par ailleurs à ce sujet que nous n'avons aucune prétention quand nous parlons de littérature occidentale. Elle est bien trop vaste et bien trop complexe pour prétendre la connaître et la comprendre. Il n'y a d'européens dans notre étude que les textes de Musil et de Le Clézio que nous avons choisis pour étudier la condition érotétique des textes littéraires. Les deux auteurs appartenant respectivement à l'espace germanophone et francophone — s'il est bien entendu, idéologiquement, que la France appartienne à la francophonie —, nous n'avons eu d'autres choix que les regrouper et les désigner par ce vaste ensemble auquel ils appartiennent.

[...] cette littérature parue au tournant des années 1970–1980, qui a redécouvert le plaisir du récit, fût-ce de manière ironique ou ludique, et qui s’est ressaisie de l’homme, du monde et du réel après des années dominées par le formalisme autoréférentiel et l’exploration textuelle¹²⁵.

À priori, notre étude devrait s’inscrire, exclusivement, dans cette limitation chronologique allant des années 70 à nos jours. Or, comme le remarque Antoine Compagnon, on peut « voir les œuvres du passé comme si elles nous étaient contemporaines »¹²⁶ et « voir, ou tenter de voir, les œuvres comme le public auxquelles elles étaient destinées »¹²⁷.

Il peut y avoir, à ce niveau, une première confusion. Mais levons tout de suite l’ambiguïté à partir d’une interrogation simple : que cherchons-nous concrètement à déterminer dans les œuvres que nous étudions ?

Une œuvre écrite à une époque antérieure peut donner une vision de l’homme et du monde qui perdure jusqu’à nos jours. En tant que tel, il s’agit pour nous de déterminer, à travers une œuvre, quelle qu’elle soit, une certaine forme homogène de l’*être-au-monde* (c’est-à-dire un certain mode d’existence) tel qu’il se déploie depuis un temps *T*, ou encore depuis des événements *X*, jusqu’à nos jours. Notre sens du mot « contemporain » ne se rapporte donc pas seulement à la datation actuelle. La contemporanéité que nous analysons correspond à une modalité de l’*être-au-monde*, intimement liée aux événements qui ont marqué le passage d’une ère antérieure à notre temps. Ces événements sont les deux grandes Guerres mondiales qui ont marqué le siècle dernier et qui ont intimement influencé notre temps. L’homme contemporain reste intrinsèquement lié à ces événements.

Ainsi, même si l’œuvre de Robert Musil est publiée dès les années trente, la vision de l’homme et du monde qu’elle représente est aussi actuelle que dans les œuvres de Le Clézio — auteur que

¹²⁵ RUBINO (G.), « Avant-propos », in Dominique VIART et Gianfranco UBINO (dir.), *Écrire le présent*, Paris Armand Colin, coll. « Recherches », 2012, p. 17.

¹²⁶ COMPAGNON (A.), *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2007, p. 19.

¹²⁷ *Idem.*

Marina Salles présente comme « notre contemporain »¹²⁸. Quand bien même Musil serait théoriquement hors champ de notre contemporanéité, son œuvre éprouve notre époque de la même façon que bien des auteurs contemporains le font encore aujourd'hui. L'œuvre de Musil, appartenant à la tradition du roman dit *moderne*, examine son temps comme les œuvres contemporaines le font de notre temps. Il est donc difficile de distinguer le roman contemporain d'une certaine tradition littéraire initiée par les nouveaux romanciers.

D'autre part, l'adjectif « contemporain », appliqué aux œuvres littéraires, peut paraître ambigu dans la mesure où il désigne tout « ce qui relève de la même époque »¹²⁹. Nous entendons par *contemporain*, cette relation de l'œuvre à son temps. Cette définition n'est pas loin de la définition que Baudelaire donnait au concept de *modernité* dans le domaine de l'art. Selon lui, une œuvre artistique doit exprimer une époque et, pour ce faire, présenter sa particularité éphémère : « la modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent »¹³⁰, disait-il. Cette définition a des affinités avec celle que donne Giorgio Agamben au sujet de la contemporanéité qu'il définit comme une relation — conflictuelle, certes, mais tout de même une relation — à son temps :

Celui qui appartient inévitablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ces prétentions, et se définit en ce sens comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps¹³¹.

Dans les deux cas, la modernité poétique et la contemporanéité (du latin *cum*, avec ; et *temporis*, temps) désigne la relation de l'artiste à son temps. Le concept de *modernité* fait référence au *novum*, à une manière de penser, à un discours novateur qui se définit dans un rapport d'opposition à une certaine tradition. Elle s'entend comme une rupture par rapport à un passé

¹²⁸ SALLES (Marina), *Le Clézio, Notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, 340 pages.

¹²⁹ *Le petit Larousse illustré*, op. cit., p. 258.

¹³⁰ BAUDELAIRE (Charles), « Le peintre de la vie moderne », in *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, op. cit., p. 355.

¹³¹ AGAMBEN (Giorgio), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008, pp. 9-10.

référentiel. La contemporanéité l'est davantage, dans une rupture avec son temps ; elle est « très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et par l'anachronisme »¹³². Le corpus que nous étudions entretient ce rapport de dyschronie avec son époque. Dès lors, il est difficile de distinguer les œuvres contemporaines du concept de *modernité* car :

La modernité est la vie. La faculté du présent. Ce qui fait des inventions du penser, du sentir, du voir, de l'entendre, l'invention de formes de vie. C'est pourquoi il peut y avoir un après modernisme, pas un après modernité. La modernité est ce qui paraît sous tous les étouffements. Jusque dans la petite vie dont parle Baudelaire¹³³.

D'après cette définition d'Henri Meschonnic, la modernité est une constante réinvention du présent. C'est un changement ou une rupture permanente avec un certain passé. Comme telle, la contemporanéité, elle aussi une faculté du présent, en est le résultat. C'est la modernité qui la génère, pourvoie à ses modes de pensées et de vies. Modernité et contemporanéité s'inscrivent donc dans un rapport de filiation ou de quasi identification.

3.1.2. *Le roman d'Afrique noire face à son temps*

Dans le domaine des littératures africaines, il est aussi difficile d'extraire les œuvres contemporaines du concept de *modernité*. Si la modernité émerge d'abord comme une conscience morale et esthétique née dans la culture européenne et qui possède une tradition repérable dans l'histoire occidentale, il est indéniable que l'Afrique se conçoit, à sa manière, dans un processus de modernisation enclenché depuis le contact avec l'Occident. Les nouvelles écritures pérennisent une tradition littéraire fondée sur l'idéal de la rupture¹³⁴ constante : une rupture d'avec le discours occidental (notamment avec le mouvement de la Négritude) ; mais aussi une rupture constante avec une réalité africaine postcoloniale marquée par une succession d'échecs et de tragédies. Le roman contemporain pérennise cette tradition de la rupture à partir d'une triple typologie : *le roman de la dictature* fondée sur le motif de la dénonciation du pouvoir politique ; *le roman de*

¹³² AGAMBEN (Georgio), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Traduit de l'italien par Maxime Rovere, p. 11.

¹³³ MESCHONNIC (Henry), *Modernité, Modernité*, Paris, Éditions Verdier, coll. « folio Essais », 1988, p. 13.

¹³⁴ Voir : NGAL (Georges), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 144 pages.

l'émigration qui est une quête de l'ailleurs ; et, bientôt, *le roman des détritiques* qui redoute les ruines des villes *négropolitaines*¹³⁵.

Le roman de la dictature apparaît comme celui de la violence politique, celui de la dépossession ou de la confiscation de la liberté qui s'impose à l'Afrique postcoloniale comme une réalité implacable. La violence de la dictature « inscrit le principe dissident de la littérature contemporaine »¹³⁶, nous dit Patrice Nganang. En ce sens, elle est d'abord une littérature contestataire, engagée. Mais en amont de ce réquisitoire contre le nouvel oppresseur (c'est-à-dire le dirigeant politique africain), il y a un dialogue qui s'opère avec le sujet africain, celui de la rue, de la plèbe, qui nourrit depuis lors un questionnement d'ordre existentiel et religieux sur le sens et la destinée historique de son *être-au-monde*. Patrice Nganang constate bien cette dialectique qui s'établit entre la littérature contemporaine africaine et les couches populaires :

La littérature répond aux questions des rues, certes : aux pulsations de l'idée. Or en ce qui concerne l'Afrique, les réponses les plus urgentes aujourd'hui sont celles relative à la violence : à la violence même de l'histoire africaine. L'urgence des réponses est liée au fait que les Africains ne seront sortis de la nuit coloniale que pour se réveiller dans un matin de dépression¹³⁷.

Il est important de constater, ici, la connivence qui se crée entre une situation de crise (celle de la violence) et un questionnement nouveau d'ordre ontologique, voire téléologique. Ainsi, « Il est impossible de réfléchir sérieusement sur cette téléologie sans bâtir au préalable une théorie de la violence »¹³⁸. C'est à cette fin qu'il est essentiel, dans notre cas d'étude, de poser une théorie de la violence dans l'horizon sociohistorique africain comme le ferment d'un questionnement philosophique nouveau. Dans le corpus africain que nous étudions, le questionnement est mis en œuvre dans les conditions d'une violence manifeste qui lui donne un ton grave. L'œuvre de

¹³⁵ Voir : NGANANG (Patrice), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : Pour une écriture préemptive*, Paris, Éditions Homnisphères, 2007, 320 pages.

¹³⁶ *Idem*, p. 198.

¹³⁷ NGANANG (Patrice), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : Pour une écriture préemptive*, op. cit., pp. 198-199.

¹³⁸ *Idem*, p. 199.

Valentin-Yves Mudimbe et celle d’Emmanuel Dongala illustrent bien cette connivence entre violence et questionnement métaphysique.

Mais il faut pouvoir aussi proposer un lieu géographique à ce questionnement. De même qu’il y a une périodicité dans l’histoire de la pensée africaine, on doit pouvoir attribuer aux nouvelles mutations dans la pensée générale un lieu géographique. Le milieu rural a longtemps été le dépositaire d’une métaphysique première fondée sur le mythe et une certaine vision eschatologique de l’homme et du monde africain. Mais la ville *négropolitaine* — tout autant que les grands lieux de la diaspora noire (Europe, États-Unis) — apparaît comme le lieu d’une pensée nouvelle partagée entre la nostalgie des traditions et les exigences d’une intégration dans un monde moderne plus vaste.

La ville doit d’abord être entendue, au sens donné par Patrice Nganang, comme le lieu des détritiques, des ruines d’une Afrique issue des guerres civiles et des génocides. Ce grand désordre qui hante les villes postcoloniales constitue le point de départ d’une réflexion philosophique nouvelle qu’il faut pouvoir saisir à la racine, c’est-à-dire à partir du questionnement qui la génère. Dans notre cas d’étude, la ville devient un prétexte dans la mesure où elle offre la possibilité d’une réflexion philosophique sur le chaos africain. *Balbala* de Wabéri nous présente la réalité de la ville africain (et plus précisément Djibouti) comme le lieu de la « dérégulation »¹³⁹ politique, tout autant que celui du chaos sociologique et économique. Dans ce texte, le questionnement prend la forme d’une pensée nomade (qui n’est pas loin de nous rappeler *Cahier nomade* du même auteur) qui sillonne les désordres idéologiques et politiques qu’elle interroge. Il est mis en œuvre par le biais de personnages solitaires et désœuvrés qui interrogent avec nostalgie cette réalité

¹³⁹ NGANANG (Patrice), *Manifeste d’une nouvelle littérature africaine : Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 263.

chaotique qu'est devenue leur ville. Le destin de l'Afrique contemporaine apparaît à travers la ville comme une énigme qu'il s'agit de déchiffrer.

Cependant, la ville *négropolitaine* doit aussi être entendue comme le lieu d'une communication — voire d'une communion parfois violente — avec le monde extérieur. C'est le lieu de la synthèse entre une Afrique qui s'authentifie dans ses traditions nostalgiques et une Afrique qui se métamorphose depuis le contact avec l'Occident. La ville africaine inaugure l'ère de la synthèse entre une identité africaine qui, selon Senghor, s'enracine d'abord dans ces traditions, et une réalité contemporaine en constante mutation. Le roman de l'émigration, celui qui « fait corps avec le cri de la conscience prise au fond violent de l'abîme »¹⁴⁰, c'est-à-dire celui de la fuite envisagée comme une « nécessité philosophique », n'est que le résultat de cette double réalité de la ville comprise à la fois comme détritisme et ouverture vers l'extérieure.

3.1.3. *L'ère de la synthèse*

Relativement à l'Afrique noire, les œuvres que nous étudions donnent une vision de l'homme et du monde africain depuis le contact avec l'Occident. Ici, nous préférons parler en termes de croisements identitaires, au lieu d'inscrire notre étude dans les périodisations bien connues qui ressassent les concepts passionnels de colonisation, post-colonisation ou de néocolonialisme. *L'être-au-monde* africain est une métamorphose constante depuis ces croisements ; et c'est dans l'ordre naturel du monde que les contacts produisent des changements dans le temps. Au-delà de la *servitude coloniale*, du *malaise* postcolonial, du *désenchantement*, des *amertumes et des espérances contemporaines*, nous essayons de déterminer la nature intrinsèque de l'homme

¹⁴⁰ NGANANG (Patrice), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 263.

africain depuis le contact avec l'Occident. Nous recherchons derrière ces avatars, la trajectoire que prend l'identité africaine au fil de la métamorphose constante qui s'est enclenchée depuis lors.

Notre époque est l'héritière de nombreux bouleversements qui ont commencé avec les croisements entre les peuples. Le corpus que nous étudions thématise bien ces croisements historiques, notamment avec le texte d'Emmanuel Dongala qui réexamine le passage du sujet africain vers la modernité. Valentin Yves Mudimbe revient sur les bouleversements idéologiques, religieux et identitaires que cela implique. Le Clézio est présenté par Marina Salles comme l'auteur contemporain dont l'écriture, portée sur *les avatars de la colonisation*, « témoigne d'une pensée subtile et complexe, articulée sur la question philosophique de l'altérité »¹⁴¹. Plus proche de nous, les personnages d'Abdourahman Ali Waberi portent une inquiétude métaphysique sur le destin d'une Afrique sans élans au milieu de ce concert des nations. L'époque que nous vivons est intimement liée à ces croisements identitaires parfois conflictuels. Musil en donnait déjà le ton en insistant sur les prémices des grands bouleversements qui ont secoué les États-nations au sein de l'Europe nationaliste.

Même si notre temps semble prôner les valeurs d'*humanité* et d'*universalité*, les différences demeurent. Édouard Glissant est d'ailleurs très critique sur la notion d'*universalité* qu'il considère comme « une somptueuse, mais souvent mortelle, exigence des cultures Occidentales » qui subliment « leurs particuliers » en une vocation universelle¹⁴². De fait, « en occident et d'abord en Europe, les collectivités se sont constituées en nations, dont la double fonction à [d'abord] été d'exalter ce qu'on appelait les valeurs de la communauté, de les défendre contre toutes les agressions extérieures et, si possible, de les exporter dans le monde »¹⁴³. Ce sont donc ces

¹⁴¹ SALLES (Marina), *Le Clézio, notre contemporain*, op. cit., p. 73.

¹⁴² *La Martinique, le souvenir : Rencontre internationale d'écrivains et d'enseignants antillais autour d'Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau* (2008). Colloque organisé par Papa Samba Diop¹⁴² dans le cadre de la recherche sur la littérature francophone à l'Université Paris-Est.

¹⁴³ GLISSANT (E.) et CHAMOISEAU (P.), *Quand les murs tombent : L'identité nationale hors-la-loi ?*, Paris, Éditions Galaade, 2007, p. 2.

exigences culturelles, spécifiques à l'Europe, qui prennent l'étiquette de « valeurs », auxquels l'occident prétend attribuer une valeur d'*universel*. « L'universel a été l'un des moteurs cachés de l'histoire, l'histoire considéré comme une expansion du monde occidentale sur l'Univers »¹⁴⁴. L'Occident s'est imposé au monde au nom de ce qu'il a appelé les « valeurs universels » et qui, de fait, ont « été aux principes des conquêtes coloniales »¹⁴⁵. Depuis lors,

« L'occident est en nous et nous somme en lui. Il est en nous par les voies de la suggestion, de la sujétion, de la domination directe ou indirecte [comme celle de l'économie capitaliste et de la démocratie]. Mais il est aussi en nous par ces valeurs qu'il a apportées au plus et peut-être jusqu'à l'excès (raison, individuation, droits de l'humain, égalité homme femme, laïcité, citoyenneté...) »¹⁴⁶.

Mais ceci n'a pas ruiné « les constantes cachées de la diversité du monde », qui constituent justement ce que Glissant a appelé le « Tout-Monde ».

Être contemporain aujourd'hui, c'est exister dans un monde complexe qui admet des identités multiples en constante évolution. Elles ne sauraient se figer, s'arrêter, s'inscrire dans les essences, dans les absolus. Notre époque, entendue comme totalité, est donc ce foisonnement culturel d'imaginaires, « de façons de penser le monde, de se penser dans le monde »¹⁴⁷, bref, c'est « l'unité-diversité humaine »¹⁴⁸. Le monde contemporain se comprend davantage comme le refus du clos, du définitif. C'est le lieu de la coexistence pacifique ou conflictuelle dans la multiplicité variable des cultures. Ces conflits peuvent prendre la forme pacifique des compétitions sportives (notamment avec la figure de l'athlète chez Wabéri) ou des formes plus brutales, mais sournoises ainsi que le sont les influences culturelles par les infrastructures médiatiques, l'impérialisme

¹⁴⁴ *La Martinique, le souvenir : Rencontre internationale d'écrivains et d'enseignant antillais autour d'Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau* (2008). Colloque organisé par Papa Samba Diop¹⁴⁴ dans le cadre de la recherche sur la littérature francophone à l'Université Paris-Est.

¹⁴⁵ GLISSANT (Édouard) et CHAMOISEAU (Patrick), *Quand les murs tombent ; l'identité nationale hors-la-loi ?*, op. cit., p.2.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 50.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.15.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.13.

économique, les propagandes idéologiques, les oppositions simples entre riches et pauvres, Nord et Sud, etc.

Mais, au milieu de ce foisonnement, il y a l'homme. Le corpus que nous étudions, à l'instar du Nouveau Roman, « s'intéresse à l'homme et à sa situation dans le monde »¹⁴⁹. Il dépeint un *être-là* (Heidegger), présent sur une scène. « C'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions [...], et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience »¹⁵⁰. « Et l'on arrive à la grande question [ontologique] : notre vie a-t-elle un sens ? Quel est-il ? Quelle est la place de l'homme sur la terre ? »¹⁵¹. C'est à ce titre qu'Alain Robbe-Grillet présente le *roman moderne* comme « Une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations [...]. La réalité a-t-elle un sens ? L'artiste contemporain ne peut répondre à cette question. Tout ce qu'il peut dire, c'est que cette réalité aura peut-être un sens après son passage, c'est-à-dire l'œuvre une fois menée à son terme »¹⁵².

D'un point de vue formel, notre étude s'inscrit dans cette vision du roman comme questionnement et comme recherche. La critique l'a toujours affirmé, mais a souvent aussi peu cherché à le caractériser formellement. Pourtant, autant qu'il y a eu un formalisme du genre narratif affirmant un monde signifiant, il devrait pouvoir se manifester au sein de la théorie littéraire un formalisme du roman comme une *question* problématisant le monde ! Nous n'avons pas la prétention de représenter ici une brèche théorique qui s'envisagerait comme alternative majeure qui solutionnerait certains problèmes liés au genre romanesque. Nous essayons de partir de cette constatation — candide, nous l'avouons — pour tenter d'identifier, dans les œuvres que nous avons choisies, quelles peuvent être les caractéristiques esthétiques d'un questionnement propre à l'énoncé romanesque, telle qu'il se conçoit aujourd'hui. Ces caractéristiques doivent

¹⁴⁹ ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 147.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 149.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 151.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 151-152.

aussi et surtout être particulières à chaque espace littéraire si l'on tient compte des horizons sociaux historiques desquels émergent les œuvres que nous étudions. C'est pourquoi l'étude que nous menons s'inscrit dans un comparatisme qui vise à déterminer les spécificités esthétiques du questionnement littéraire propre à chaque espace culturel, mais aussi propre à chaque auteur. Car chaque auteur pose sur l'homme et le monde actuel un regard singulier.

Il est vrai que Jean Bessière, dont nous suivons avec intérêt les réflexions sur le roman, ne partage pas cette vision du roman contemporain comme prolongement de la tradition moderniste. Mais notre corpus partage à bien des égards les caractéristiques du Nouveau Roman : le roman comme recherche et comme question sur l'homme. Jean Bessière oriente sa définition vers une conception du roman comme anthropologie fondamentale, rejoignant ainsi la thèse de Thomas Pavel. Selon lui, cette anthropologie qui privilégie le collectif plutôt que l'individu confère au roman contemporain « une fonction de médiation » essentielle :

Perspectives anthropologiques, figuration des situations humaines sont les moyens, qu'a le roman contemporain de représenter la transitivité sociale, sa propre transitivité, de se donner comme un objet de médiation — de telles figurations sont elles-mêmes, médiatrices¹⁵³.

Bessière récuse l'idée d'une ontologie du roman contemporain qui serait « spécifique », c'est-à-dire « une manière d'ontologie mineure »¹⁵⁴. Selon lui, c'est seulement du point de vue du contenu thématique et de la démarche théorique qu'il faut démarquer le roman contemporain de la tradition moderniste et postmoderniste. Car il reconnaît que le roman contemporain « ne se caractérise pas nécessairement par de nouvelles formes », quand bien même « il suppose certainement une nouvelle pensée du roman »¹⁵⁵. C'est pourquoi, au risque d'entreprendre une démarche qui tend à considérer le roman contemporain comme un « dispositif », nous nous intéressons au mode de questionnement propre à la littérature et à ses formes. Bessière reconnaît lui-même que « le roman contemporain se caractérise par de nouveaux paradigmes cognitifs et

¹⁵³ BESSIÈRE (Jean), *Le roman contemporain où la problématique du monde*, op. cit., p. 33.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 32.

¹⁵⁵ *Ibidem*. P. 31.

anthropologiques, par une fonction de médiation explicite, « *qui suppose la mise en évidence de la problématicité de ce roman [...]. Ce jeu de questionnement suppose donc un problématicité spécifique* »¹⁵⁶. Nous orientons notre étude vers la recherche et la caractérisation de cette *problématicité spécifique*.

Nous restons cependant attachés à la notion d'ontologie parce que les auteurs tendent eux-mêmes, au cours d'interviews, à présenter leurs propres romans comme des ontologies ou des métaphysiques mineures. Nous le verrons fort bien avec Le Clézio et Wabéri.

3.2. Le choix des auteurs et des œuvres : résumé et enjeu du corpus

Nous défendons dans cette étude l'idée selon laquelle quand la littérature se saisit d'une interrogation philosophique, elle lui donne la profondeur d'un rêve ; elle lui donne une poésie ; elle lui confère des sentiments ; et elle lui lègue la liberté que ne peut espérer un discours soumis à la matrice d'une méthode inflexible et intransigeante. Gaston Bachelard l'observait déjà si bien : « Tandis que toutes les expériences métaphysiques sont préparées en d'interminables avant-propos, la poésie refuse les préambules, les principes, les méthodes, les preuves »¹⁵⁷. Michel Butor n'écrivait-il pas « des quantités des poèmes » pendant ses études de philosophie ?

Or, nous dit-il, il se trouvait qu'entre ces deux parties de mon activité, il y avait un hiatus très grand. Ma poésie était à bien des égards une poésie de désarroi, très irrationaliste, tandis que je désirais évidemment apporter de la clarté dans les sujets obscurs de la philosophie [...].

Le roman m'est apparu comme la solution de ce problème personnel à partir du moment où l'étude des grands auteurs du XIXe et du XXe siècle m'a montré qu'il y avait dans leurs œuvres une application magistrale de cette phrase de Mallarmé : « Chaque fois qu'il y a un effort sur le style, il y a versification »,

¹⁵⁶ BESSIÈRE (Jean), *Le roman contemporain où la problématicité du monde*, op. cit., p. 10. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁷ BACHELARD (Gaston), « Métaphysique et poésie », dans *L'Intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock, coll. « Biblio Essais », 1992 pour la présente réédition, p. 103.

et qu'en elle se produisait une « réflexion » qui pouvait être poussée très loin, ne serait-ce que par une certaine façon de décrire les choses [...]»¹⁵⁸.

Le corpus que nous étudions mêle intuition philosophique et langage poétique comme s'il voulait renouer les liens rompus entre le questionnement philosophique rationnel — ou plutôt rationalisé — et les sentiments profonds de l'âme qui l'éprouve. En empruntant les sentiers de la poésie, l'interrogation philosophique conserve la candeur et les liens passionnels du moi profond qui pose sur le monde et l'existence un regard inquiet et angoissé. « L'instant poétique est donc nécessairement complexe, nous dit Bachelard : il émeut, il éprouve — il invite, il console — il est étonnant et familier »¹⁵⁹.

3.2.1. *Robert Musil et L'Homme sans qualités*

Francis Jacques nous présente Musil, Kafka, Broch et Joyce, comme les auteurs qui ont fait du roman « un nouveau langage littéraire sur un mode essentiellement interrogatif »¹⁶⁰. Il était donc essentiel de partir d'un de ces grands noms¹⁶¹ de la littérature moderne pour asseoir la pertinence de notre étude. Musil n'étant pas à proprement parler un auteur contemporain, une objection pourrait être faite : celle de choisir à tort d'analyser comme une œuvre contemporaine, un texte des années 30. Ce à quoi nous répondrions qu'il était indispensable de prendre appui sur un texte pionnier pour montrer la spécificité des œuvres contemporaines. Partant d'une nouvelle tradition littéraire occidentale qui fonde son discours sur un mode interrogatif, nous nous demanderons : comment la littérature d'Afrique noire s'approprie cette mode, à partir de quelles réalités et à quelles fins ? Le choix du texte de Musil se justifie donc par la nécessité préalable de prendre appui

¹⁵⁸ BUTOR (Michel), « Intervention à Royaumont », dans *Essais sur le roman*, op. cit., p. 15.

¹⁵⁹ BACHELARD (Gaston), « Métaphysique et poésie », dans *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 104.

¹⁶⁰ JACQUES (Francis), *De la Textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 17.

¹⁶¹ Mais en réalité, c'est Diderot et — et de loin même Voltaire — qui initie cette tradition du roman comme questionnement (voir : *Le Neveu de Reneau* et *Le Jacques le fataliste*).

sur un texte pionnier et ainsi parvenir à étendre la réflexion jusqu'aux textes littéraires d'Afrique noire.

L'œuvre de Musil émerge dans la vague pacifiste du courant expressionniste qui se situe dans la période marquante des deux grands conflits mondiaux qui ont ponctué l'humanité. Nous nous situons donc dans un contexte de trouble qu'il s'agit d'examiner chez bien des pacifistes expressionnistes. Loin de toute forme d'engagement, Musil adopte l'attitude scientifique d'un chercheur qui prospecte l'origine du conflit.

Au commencement de *L'Homme sans qualités*, se trouve en Europe un foisonnement d'idées nationalistes fortement patriotiques. Elles sont inspirées d'un traditionalisme qui fait de la nation une communauté ethnique, historique et culturelle indépendante. Mais ces nationalismes, bien souvent trop rigides et très souvent convaincus de leurs *supériorités* sur d'autres nations, manifestent une certaine intolérance qui se caractérise par la concurrence, les conflits inter-états, la course à l'impérialisme. Les désordres idéologiques qui prévalent dans cette Europe du XX^e siècle inspirent à Musil la pensée atomiste d'un monde qui évoluerait sans but, au gré du hasard. Il prend dans son texte la figure d'une « éternelle dissonance, éternel déséquilibre du rythme, en gros une sorte de liquide en ébullition dans quelques récipients faits de la substance durable (...) des prescriptions et des traditions historiques »¹⁶². Ce sentiment d'un monde chaotique, rendu possible par les désordres idéologiques, est renforcé par les nombreuses découvertes scientifiques et les multiples créations artistiques qui font culminer l'Europe. Ce foisonnement des pensées doctrinales, d'inventions et de découvertes, donne le sentiment d'un monde instable. Il semble impossible, pour l'homme, d'en avoir une perception et une compréhension claires, entières et définitives. Musil remet en cause, dans son roman, la représentation d'une vérité univoque et stable. *L'homme sans qualités* se présente comme le témoin d'un monde déliquescents. Musil

¹⁶² MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome I, Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris Éditions du Seuil, 1956 pour la présente édition, p.12.

représente et scrute la vie contemporaine qu'il présente désormais sans fondement. Il nie ce qui existe et ce qui est incertain, pour se tourner vers le sens du possible, vers les alternatives au réel, dans le désir de rencontrer ce qui pourrait exister.

En Cacanïe, une ville imaginaire aux formes fluides et mouvementées rappelant le chaos originel (« éternel dissonance, éternel déséquilibre du rythme, en gros une sorte de liquide en ébullition dans quelques récipients faits de la substance durable des maisons, des prescriptions et des traditions historiques »), vit en autarcie un étrange personnage dont l'absente présence, l'anticonformisme, le sentiment nihiliste, le désintéressement et une indifférence patente lui valent la problématique dénomination d'*homme sans qualités*. C'est Ulrich, l'antihéros qui cherche vainement sa voie dans une société autrichienne caractérisée par l'aversion, la décadence, l'instabilité d'un monde où l'homme ne peut avoir une vision claire des choses. Après une vaine tentative dans un régiment de cavalerie (où il atteindra, nonobstant, le grade de lieutenant), puis dans le monde de la technique qu'il dédaigne très vite (prétextant qu'« un ingénieur est absorbé par sa spécialité au lieu de déboucher dans la vastitude de la liberté de la pensée »¹⁶³), il abandonne sa carrière de chercheur en mathématiques, n'y trouvant pas matière à épanouissement.

Pendant ce temps, dans les hautes sphères de la société de Cacanïe, s'organise une association de gens conviés à trouver une grande idée populaire pour sauver un pays menacé par l'ennui. Pour rendre hommage à son père, connu en sa qualité de docteur dans l'aristocratie cacanienne, Ulrich est choisi comme secrétaire de cette entreprise commémorative et patriotique, qui prend dans le roman le nom ironique d'« Action parallèle »¹⁶⁴. Elle célèbre, dans le but de renforcer le sentiment nationaliste des patriotes, les portraits emblématiques de la vieille monarchie austro-hongroise.

¹⁶³ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome I, p. 48.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 108.

Mais Ulrich désapprouve le ridicule de ces personnalités, de leurs bavardages et de leurs intrigues. Se refusant à toute idée de consensus, il se rétracte.

Au fil du texte, la pensée d'Ulrich déambule au gré des réflexions sur le monde dans lequel il vit. À la mesure des conclusions qu'il en tire, il prône une pensée du possible qui consiste à donner la même valeur à ce qui est et à ce qui aurait pu être. Cette philosophie, c'est aussi une « pensée de l'essai » qui préfère à la répétition indéfinie de ce qui a déjà été pensé par la vieille monarchie, la tentative de comprendre ce qui nous échappe. Il se refuse à toute action qui viserait à préserver l'état du monde hérité des anciens, c'est-à-dire du vieux monde. Il s'attache à préserver la simple idée que l'analyse du monde peut se faire sous un ou plusieurs autres éclairages. Pour Ulrich, les philosophes, les idéalistes et les intellectuels enferment le monde dans des concepts qu'ils veulent indépassables. Et c'est exactement à cela que s'activent les personnalités chargées d'organiser l'*Action parallèle*, action qui illustre l'aveuglement de la meilleure société autrichienne à la veille d'une guerre qu'ils ne soupçonnent même pas. Trop occupés aux idées patriotiques et nationalistes, égarés dans l'aveuglement des concepts, Diotime (qui incarne le courant spiritualiste), Paul Arnheim (l'incarnation du capital) et toute l'aristocratie autrichienne, ne se doutent pas que leur action conduit inexorablement la nation vers une guerre.

Dans son orientation anthropologique, le texte de Musil entend battre en brèche la tendance nationaliste radicale dont la pratique de l'intolérance de l'altérité a conduit à faire de la monarchie autrichienne un chant funeste. Musil y examine sur un mode interrogatif les bouleversements sociohistoriques ainsi que la tragédie inexorable qui s'y est produit. La principale cause en est l'attitude conservatrice de l'aristocratie viennoise fortement attachée à ses idéaux et à une certaine idée de la grandeur nationale. Dans une Europe dominée par la montée des idées nationalistes, une telle issue était inévitable. À moins que l'humanité en vint, par principe, à s'affranchir des préjugés et des habitudes propres à la définir suivant une hiérarchie des races et des ethnies. La pensée du possible, celle que Musil présente et défend en amont de son récit, se conçoit alors comme le

dépassement des idées faussement préconçues qui légitiment à tort la supériorité des uns sur les autres. De fait, ce qui est possible ici, c'est une alternative dans la conception souvent erronée de soi en tant que nation. Musil part du constat que le maître mal de tous les maux qui entraîne le monde dans les plus grandes déchirures, c'est le préjugé sur soi et sur autrui. C'est l'idée d'un nationalisme effréné qui se refuse à accepter l'Autre sur un même piédestal.

Ainsi, dans son orientation philosophique, le texte de Musil entend s'inscrire dans l'optique bachelardienne du dépassement des *obstacles épistémologiques*¹⁶⁵, dans l'optique d'asseoir une autre lecture du monde, une nouvelle attitude face au réel : celle du *soupçon*, du *doute*, celle du questionnement perpétuel du réel de connivence avec l'idée de l'existence possible d'autres essences encore occultées et qui sont à débusquer :

S'il y a un sens du réel, et personne ne doutera qu'il ait son droit à l'existence, il doit bien y avoir quelque chose que l'on pourrait appeler le sens du possible. L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire, telle ou telle chose, mais il imaginera : ici pourrait 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 aussi bien être autre. 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 pas¹⁶⁶.

Visiblement, *L'homme sans qualités* est en partie une généalogie du conflit. Elle se présente comme une ontologie de la guerre en générale, et plus particulièrement une réflexion sur les origines de la tourmente qu'ont connue l'Europe et le Monde dans la première moitié du XX^e siècle. Notre époque est héritière de cette tragédie. Comprendre l'*être* dans le monde contemporain, c'est aussi examiner les mécanismes qui génèrent les conflits entre les individus d'horizons sociohistoriques différents. C'est fort du questionnement à l'œuvre que le texte de Musil nous propose une ontologie des rapports conflictuels entre les groupes humains issus de divers horizons.

¹⁶⁵ BACHELARD (Gaston), *La formation de l'esprit scientifique*, op. cit.

¹⁶⁶ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 20.

3.2.2. *Le Clézio : Le Livre des fuites*

Pour comprendre l'intérêt que nous portons à l'œuvre de Jean- Marie Gustave Le Clézio, il faut partir de la récente polémique qui l'oppose à Richard Millet au sujet de son style :

[...] un Le Clézio n'a pas cette dimension ; son style est aussi bête que naïf sa vision manichéenne du monde, et ses romans dépourvus de ressort narratif qui, reconnaissons-le, reste à Vargas Llosa. On trouve plus de choses dans un paragraphe de Claude Simon qu'en tout un livre de Le Clézio, ou même de Vargas Llosa ; la puissance du style simonien, l'évènement du style, le style comme évènement : voilà qui donne au récit la vérité de son poids narratif¹⁶⁷.

Cette polémique est intéressante à plus d'un titre. Mais nous ne nous appuierons que sur un aspect de la critique : Richard Millet qualifie le style de l'auteur avec les vocables peu recommandables d'« aussi bête que naïf ». Il considère ses romans comme « dépourvus de ressort narratif ». D'un point de vue théorique, il faut considérer cette diatribe suivant l'observation que fit Alain Robbe-Grillet au sujet des nouveaux romanciers et leurs détracteurs. Il est évident que Richard Millet appartient à une école d'écrivains et d'essayistes qui ne conçoivent pas le roman en dehors des schémas traditionnels des récits qui racontent un monde signifiant et structuré selon les valeurs de la tradition littéraire occidentale. Aussi affirmait-il plus loin dans son essai :

La littérature n'est plus que l'histoire de sa propre dégradation, son agonie infiniment différée et cependant actuelle, sa parcellisation en "littératures", le pluriel étant devenu le nouveau mode d'existence de l'individu en proie à l'indifférenciation raciale, ethnique, religieuse, sexuelle, culturelle dans les illusoires possibilités ontologique de la masse¹⁶⁸.

Allain Robbe-Grillet exprimait déjà son inquiétude au sujet cette frange de critiques qui n'ont pas changé leur mode de lecture des textes littéraires : « nos bons critiques ont, chaque fois, prononcé quelques-uns de leurs mots magiques : "avant-garde", "laboratoire", "anti-roman"... c'est-à-dire : "fermons les yeux et revenons aux saines valeurs de la tradition française" »¹⁶⁹. Selon lui, « le mot "avant-garde", par exemple, malgré son air d'impartialité, sert le plus souvent pour se

¹⁶⁷ MILLET (Richard), *Langue fantôme. Essai sur la paupérisation de la littérature*, suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 64.

¹⁶⁸ *Idem*, pp. 80-81.

¹⁶⁹ ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, op. cit., pp. 30-31.

débarrasser — comme d'un haussement d'épaules — de toute œuvre risquant de donner mauvaise conscience à la littérature de grande consommation »¹⁷⁰.

Mais le problème n'est pas ici lié à la consommation ou à la valeur marchande des œuvres littéraires. C'est davantage un problème de cognition et de culture, c'est-à-dire une littérature transparente qui expriment clairement un certain nombre de valeurs. Quand Richard Millet indexe l'absence de « ressort narratif », il désigne sans doute l'aspect hermétique et obscur des textes de Le Clézio. Le propre de la narration c'est d'être une chronologie des faits accessibles d'un point de vue cognitif, c'est-à-dire suivant le processus d'une pensée claire qui expose un savoir ou une histoire compréhensible au premier abord. Or, si l'ordre chronologique du récit affirme le plus souvent un monde signifiant — et paraît de ce fait accessible au premier abord —, il faut pouvoir prendre en compte l'aspect des textes qui le problématise et le questionne. Nous avons déjà rappelé plus haut cette nette opposition qu'il faut instaurer entre les récits chronologiques affirmant un monde signifiant, et une littérature qui problématise ce monde. Cette distinction revient donc clairement à opposer *ressort narratif* et *ressort interrogatif*. Le ressort interrogatif est celui de la mise en équation du monde dans le texte littéraire. Il est déjà loin de la simple narration chronologique des faits qui donne un sens au monde occidental (très cher à Richard Millet) représenté. « Pourquoi chercher à reconstituer le temps des horloges dans un récit qui ne s'inquiète que de temps humain ? »¹⁷¹, se demandait Alain Robbe-Grillet à ce sujet. Le nouveau roman questionne le monde en mettant en œuvre des systèmes cognitifs et de représentation singuliers qui peuvent demeurer inaccessibles si l'on n'est pas convenu de changer de mode de lecture. Ici, la lecture est une question d'attitude face au texte : les livres « ne présentent aucune difficulté particulière de lecture pour ceux qui ne cherchent pas à coller dessus

¹⁷⁰ ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, op. cit., pp. 30-31p. 30.

¹⁷¹ *Idem*, p. 150.

une grille d'interprétation périmée [...]. On peut même se demander si une culture littéraire ne nuit pas à leur compréhension »¹⁷².

Le Livre des fuites s'inscrit dans cet ordre du récit — non chronologique — d'une conscience ou d'une pensée qui prospecte les significations de lieux et de vies divers qu'elle parcourt. Il s'agit dans ce texte « d'expériences vécues, et non de schémas rassurants [...] qui tentent de limiter les dégâts et d'assigner un ordre conventionnel à notre existence »¹⁷³. *Le Livre des fuites* s'ouvre en effet sur le motif du départ, du mouvement constant d'une conscience ou d'un esprit pensant. C'est celui d'un jeune garçon « assis sur une chaise en train de regarder droit devant lui »¹⁷⁴. Dans « un aéroport désert ». Cette présence solitaire est d'abord marquée par un préambule : le silence. Puis elle est submergée par le mouvement bruissant d'avions et d'engins qui s'agitent sur ce lieu. Cet amas de sons et d'objets en gestation devient peu à peu un langage que le jeune garçon tente de déchiffrer et de comprendre. C'est un langage propre à ce lieu, celui du départ, de l'évasion, de la rupture, de la déchirure, celui qui ne peut être perçu que par les êtres errants (l'*être* migratoire ou itinérant). C'est le langage du mouvement, de la vie, comme celui de tous les autres lieux de vie qu'il explorera. Mais : « Est-ce que cela ça veut dire quelque chose, vraiment ? »¹⁷⁵ Peut-être qu'est-ce à travers ce langage que se trouve la vérité de l'*être-au-monde* ? Le mouvement, les objets, les structures à la surface du monde qu'il parcourt lui apparaissent comme un langage symbolique. La condition érotétique de l'œuvre s'établira tout au long du texte sur le mode d'exploration et du déchiffrement constant du langage que représente le mouvement de la vie, les relations entre les choses, les réseaux et les flux humains. Ce langage est une véritable énigme : l'énigme de l'*être-au-monde* contemporain. L'écriture filmique mise en œuvre dans ce roman

¹⁷² ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, op. cit p. 150.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 12.

concrétise ainsi le projet d'une phénoménologie de l'existence que l'auteur formulait déjà en ces termes :

Le cinéma, art du réel, m'a donné le gout de la réalité ; il m'oblige en quelque sorte à composer un tableau mécaniste ou phénoménologique de l'homme plus que métaphysique. Il m'incite à chercher les fondements matériels à travers les sens (et principalement à travers la vision), plutôt qu'à concevoir dramatiquement¹⁷⁶.

3.2.3. *Valentin Yves Mudimbe : Entre les eaux*

Notre intérêt pour une analyse du questionnement dans le corpus littéraire africain procède de la nécessité de donner une visibilité à ce qu'il est convenu d'appeler une pensée philosophique singulière consignée dans le roman. Au moment où l'on parle du problème de visibilité d'un corpus philosophique africain, ne faut-il pas voir ou concevoir le roman d'Afrique noire comme le cri d'une pensée philosophique dynamique, authentique et plus proche de l'Africain ordinaire ? L'art africain porte la forme authentique d'une métaphysique africaine relevant d'un ensemble de questionnements d'ordre existentiel. *Entre les eaux* de Valentin-Yves Mudimbe porte le cri d'une philosophie africaine contemporaine qui tente de comprendre la destinée d'une Afrique engagée, malgré-elle, dans une traversée douloureuse de l'Histoire, au gré de courants idéologiques et de religions venus d'ailleurs. Ce cri a pris l'habitude d'être, selon ces mots de Jean-Godefroy Bidima, « une espèce de "supplique" (Bataille), c'est-à-dire une question qui n'attend aucune réponse »¹⁷⁷.

Dans ce roman, Pierre Landu, le personnage principal, est un prêtre formé à Rome, docteur en théologie et licencié en droit canon. Il a la mission de servir Dieu sur sa terre natale : l'Afrique. Il

¹⁷⁶ *Les Cahiers du cinéma* n° 185, *Film et roman : problème du récit*, 1966, cité par SALLES (M.), *Le Clézio, Notre contemporain*, op.cit., p. 35.

¹⁷⁷ BIDIMA (Jean-Godefroy), *La philosophie négro africaine*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 106.

doit apporter le message de la foi dans une Afrique malade où règne la pauvreté et les inégalités sociales. Le prêtre Pierre est donc censé apporter la lumière.

Mais l'Afrique est mouvementée, secouée, çà et là, par des mouvements révolutionnaires. Face à l'Église, le mouvement de libération nationale (M.L.N), d'obédience marxiste, bat son plein. Il est plus proche du peuple, travaille pour la libération des populations captives d'un système politique inégalitaire. En face, l'Église est passive. Elle prêche un message inopérant et totalement inutile dans une Afrique qui a besoin d'action. Le prêtre Pierre Landu doute de son sacerdoce et ne perçoit que vaguement l'essence réelle de l'Église catholique et le rôle de sa profession de foi que, bientôt, il dédaigne. Toutes ces années passées à Rome pour quoi faire ? Un catholicisme passif, inopérant, improductif ? Quelle est l'importance de cette Église qui refuse de s'engager socialement et politiquement dans la vie des Africains ? Pourquoi Dieu paraît-il absent ? L'Église n'est-elle pas devenue une entreprise commerciale ayant provoqué le départ de Dieu ? Notre prêtre déchanté : « Mon état me défendrait d'être de ceux qui créent ou transforment un monde ? [...] L'Église n'accepterait donc de s'engager dans l'action, surtout politique, que dans certaines conditions [...] ? »¹⁷⁸ Notre « héros » se retrouve en opposition avec lui-même, écartelé entre des exigences contradictoires : d'un côté le désir de partager la vie des plus pauvres en rejoignant le maquis et en participant à la révolution ; de l'autre, l'exigence d'une tradition chrétienne neutre de tout engagement politique.

Pierre Landu finit par rejeter cette forme d'Église qu'il soupçonne déjà d'être une « internationale des valeurs ». Il l'interroge et la soupçonne aussi d'être un vecteur de néocolonialisme : « L'Église dans mon pays constitue une espèce d'internationale des valeurs travaillant sous le signe de Dieu »¹⁷⁹. Il y voit aussi une forme d'entreprise capitaliste venue marchander le message de Dieu : « L'œuvre de la communion, le message de charité sont devenus des alibis couvrant des entreprises

¹⁷⁸ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.19.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 40.

commerciales. La Foi, comme la vie religieuse, ne sont plus, hélas, que des moyens au service d'intérêt purement humains »¹⁸⁰.

Notre prêtre est angoissé, attristé par ce vide qu'est devenu le milieu clérical, par ce « Dieu » qui « s'est envolé » : « oui, la tristesse d'être prêtre. Le prêtre que je suis, moi, avec cette passion de me sentir personnellement concerné par toutes les absences divines »¹⁸¹. Il se demande finalement s'il ne faut pas rejoindre le mouvement de révolution nationale où il soupçonne un peu de vérité, par rapport à l'hypocrisie qu'est devenu l'Église :

Et pour cela, l'action de mes camarades n'est-elle pas un éclaircissement nécessaire ? [...] Et seul, je crois, un pouvoir politique d'extrême gauche pourrait nous aider à conserver l'essentiel, tout en permettant à l'Église de se défaire de toutes les compromissions honteuses qui la lient encore à l'économie capitaliste¹⁸².

Pierre Landu achemine sa quête en essayant de se reconvertir politiquement dans le mouvement de libération nationale pro-marxiste. Il devra convaincre ses nouveaux confrères de sa bonne foi en pratiquant la violence qu'il n'agrée pourtant. Il combatta et tuera.

Pierre Landu semble conquis et convaincu d'avoir trouvé une nouvelle forme sacerdotale active : « Je ne suis même plus dégoûté. J'accepte ces nouveaux modes susceptibles de susciter des charismes d'une autre dimension. La culpabilité des structures politiques et sociales de mon pays justifie ce nouvel art (...). *De l'assassinat comme un des beaux-arts.* [...] »¹⁸³ Mais la méditation le poursuit tout de même. Pierre Landu continue à interroger le sens de ses actions :

Je tourne dans la même fièvre, la même méditation, creusant fouillant, reprenant les signes. Mon sacerdoce s'affirmerait-il enfin ? Non, mon Dieu, cette forme de beauté concrète n'est pas le fruit d'une dégénérescence, même pas d'une démoralisation. Elle voudrait annoncer une vie nouvelle pour les hommes de bonne volonté. Je suis pour cette nouvelle vie.¹⁸⁴

¹⁸⁰ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 19.

¹⁸¹ *Idem*, p.38.

¹⁸² *Ibidem*, pp. 38-39.

¹⁸³ *Ibidem*, p.150.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

Pierre Landu assume son nouveau statut de révolutionnaire actif. Mais le mouvement révolutionnaire pour lequel il sacrifie son ancien sacerdoce va être liquidé par les forces gouvernementales. Il quitte donc les ordres révolutionnaires dissouts et s'essaie dans une vie conjugale en se mariant.

Son mariage est malheureusement un déboire. Tout semblait s'écrouler. N'y avait-il donc pas d'espoir ? Quelle était la courbe de sa vie ? Pierre Landu médite de plus belle sur l'absurdité de la vie, sa vie d'échec et de trahison :

Tout semblait consommé. La folie de la croix. Une insanité. Je suis des gentils. Ma vocation, c'était, je le savais, ce goût de trahison, une odeur de trahison que tout prêtre traîne avec lui ?¹⁸⁵
Ma grand-mère me répétait, enfant : « *Kajaladikila beena, bilowa, byende bishala bisendama.* » (Les Calebasses des autres, il s'acharne à les redresser tandis que les siennes restent penchées.) Ce proverbe, surgi de mon enfance, m'avait forcé à me revoir un instant. N'avais-je pas été trop sensible à la servilité d'autrui pour comprendre la déchirure de ma route ?¹⁸⁶

Il décide, cependant, de rechercher le dénouement complet de cette vie de trahison en intégrant le monastère cistercien et tente à nouveau de se reconvertir dans une nouvelle forme de christianisme, finalement sans la certitude d'une promesse de rédemption et d'absolution :

- Pierre Landu, qu'es-tu venu chercher au monastère ? (...)
- Le Christ
- Est tu prêt de le suivre selon notre sainte règle ?
- Oui je suis prêt.

Je ne sais même pas si j'étais sincère pendant cette cérémonie de la prise d'habit. Un cistercien... En principe, voilà un nouveau départ vers le Christ. Mais que représente encore le Christ pour moi ?¹⁸⁷

Le roman débouche sur l'expression douloureuse d'un *ego* qui se découvre dans sa nudité. C'est la nudité d'une âme en peine qui se retrouve là, sans but final, à rechercher le Christ :

Mes misérables suppléances continuent. Exaltantes dans l'attente d'un Messie qui ne reviendra peut-être jamais plus. Ma seule grâce, c'est encore dans mon cœur cette duplicité, air d'amour pour m'inviter à me fondre totalement dans la gloire et la débauche des symboles vides. Quelle chevauchée ! Mais par contre, l'humilité de ma bassesse, quelle gloire pour l'homme !¹⁸⁸

¹⁸⁵ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, op. cit., p. 161.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 175.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 181.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 189.

C'est fort de son expérience d'homme d'église que Mudimbe nous livre, à travers ce récit, un traité sur la spiritualité africaine actuelle, qu'elle soit religieuse ou idéologique. L'*être* dans le monde africain contemporain est analysé et compris sous le prisme de cette spiritualité — du moins dans deux de ses œuvres majeures : *Entre les eaux* et *Shaba deux*. Rappelons que Mudibe est aussi et surtout philosophe de formation. La combinaison de ses deux expériences fait de notre auteur ce qu'il conviendrait d'appeler un écrivain de la métaphysique, car son écriture est empreinte d'un questionnement ontologique sur Dieu et l'Afrique depuis le contact avec l'Occident.

3.2.4. *Emmanuel Dongala : Le feu des origines*

L'expérience d'écrivain chez Emmanuel Dongala est, à n'en point douter, une alchimie entre sa profession de dramaturge et sa formation de chimiste. Cette dernière lui donne sans doute une conscience aigüe du réel qu'il examine dans son œuvre avec un certain goût pour la rationalité. *Le feu des origines* se présente en effet comme un questionnement perpétuel devant la fluidité d'une réalité africaine en pleine métamorphose. Situé entre tradition et modernité, son personnage est à la recherche d'une explication naturelle et rationnelle des choses et des phénomènes.

Mandala Mankunku, né avec des yeux « vert-de-palme, phosphorescents, de fauve nyctalope, des yeux de sorcier malfaisant », évolue délicatement dans une société où règnent en maître les mythes, la toute-puissance des « nganga » et le culte des ancêtres disparus. Enfant curieux, assoiffé de connaissance, Mandala Mankunku s'interroge sur les fondements de cette tradition millénaire qui rythme la vie des hommes et cherche la signification de toute chose. Dans sa quête philosophique inlassable sur la nature des hommes et de leurs croyances, il se fait tour à tour

chasseur émérite, forgeron habile ou sculpteur subtil. Mandala Mankunku est convaincu « Plus que jamais qu'il y [a] quelque chose à découvrir au-delà des ancêtres »¹⁸⁹ :

Il nous faut de nouvelles connaissances, dit-il ! Il n'est plus suffisant de n'être que le relais des savoirs transmis par les anciens, de n'être que le dépositaire d'un savoir figé. Il nous faut quitter cette face inerte de la connaissance et rechercher sa face active qui est celle qui consiste à la traquer, à la débusquer où qu'elle se cache !¹⁹⁰

Le village s'apprête maintenant à passer sous la domination coloniale qui consacre bientôt la fin de « l'[ère] de paille »¹⁹¹. Une colonie d'hommes étranges à la peau blanche, venu d'un autre monde, tentent de conquérir le territoire villageois par « d'escortes fortement armées »¹⁹² et des ruses vindicatives. Ce contact brutal avec cette puissance venue des « pays qui bordent l'Océan » renforce en Mandala Mankunku le sentiment d'une impuissance face à l'étrangeté du monde dont il est de moins en moins sûr d'épuiser la totalité de la signification et de comprendre les mystères. « Il ne comprend pas, il est terrifié, il cherche derrière ces usines et ces armes le tombeau des ancêtres, le secret de leur puissance ; il ne trouve pas, son esprit ne saisit pas la logique de ce monde et l'homme devant lui devient plus redoutable encore »¹⁹³. Il est terrifié et horrifiée par la facilité avec laquelle ces « blancs », venus de « nulle-part », s'emparent du pays. Tout cela, par la naïveté prénatale de chefs coutumiers qui n'hésitent pas à fléchir devant l'étrangeté d'un miroir ou de la saveur d'un vin nouveau offert par le colon.

Après avoir tué son oncle Bizenga, chef du village dont il concevait mal l'injustice et la naïveté face aux sujets blancs, Mandala Mankunku prend la fuite vers la ville. Là, il est confronté à un rythme de vie étrange, orchestré par la circulation d'automobiles, des motocyclettes, les chemins de fer en construction, des « hommes au nouveau parler », etc. Sa soif de la connaissance et son désir de ruiner l'étrangeté du monde le décide à demeurer là, dans cette ville, où il apprendra peu

¹⁸⁹ DONGALA (Emmanuel), *Le feu des origines*, Paris, Le Serpent à Plume, 200,1 p. 49.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 67.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 71.

¹⁹² *Ibidem*, p. 106.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 95.

à peu à « parler français », à conduire des trains, et même à devenir le chef d'un groupe syndical. Il assiste d'abord à l'utilisation des hommes lors de la guerre de 1940 (dont certains en sortiront indemnes, d'autres handicapés, et bien d'autres morts, au nom de la « France libre »), puis à une agitation politique qui frise la guerre civile. Ce monde en effervescence le déchante et transforme sa vision du monde :

Je ne sais plus où est le vrai (...), le réel. Dans les propos des gens, dans leur comportement, on ne fait plus le départ entre un vrai acte et l'ombre de cet acte. Dans ma jeunesse, je croyais que toute force avait une contre-force comme un poison et son anti-poison : ainsi le monde pouvait se contrôler ; mais maintenant, trouvez-moi la contre-image, dans un miroir, d'un acte qui n'est qu'une ombre de quelque chose qui n'existe pas¹⁹⁴.

Son inquiétude face à l'étrangeté du monde grandit de plus belle quand ses enfants, partis chercher la modernité en Occident, s'entretiennent avec lui sur l'infinité du cosmos, les lois de la physique et de la chimie qu'il a d'ailleurs du mal à comprendre. Ils n'hésitent pas à lui faire comprendre :

Avant la colonisation, toi et tous ceux de ta génération viviez dans un monde clos où les échanges avec l'extérieur étaient contrôlables, irréversibles [...]. Depuis l'arrivée de la colonisation, ce système est incontrôlablement ouvert, où tout tend naturellement vers un désordre plus grand. On ne peut plus distinguer facilement cause et effet¹⁹⁵.

Dans sa quête inachevée, Mandala Mankunku se « [sent] une âme solitaire sous les étoiles éparpillées de la voûte céleste (...). Il se [sent] plus seul encore, perdu entre les galaxies, les supernovae et le big-bang initial de la création »¹⁹⁶. Convaincu d'avoir « couru derrière une illusion toute [sa] vie »¹⁹⁷, l'illusion d'une vérité stable et absolue, Mandala Mankunku achève sa course dans son village natal pour y « vivre ses derniers jours, converser une dernière fois avec les oiseaux, écouter le grand fleuve, écouter le vent et peut-être, qui sait, retrouver la pureté des choses et l'éclat primitif du feu de ses origines »¹⁹⁸.

Il s'était promis, lors de ses recherches, de réinventer la création du monde — ou du moins son mythe — afin de le comprendre ; il se demandait maintenant si ce n'était pas cela qu'il vivait, ou alors le mythe de la fin (...).

¹⁹⁴ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p. 296.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 297.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 311.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 296.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 317.

Et soudain, en un bref moment de lucidité, il découvrit enfin ce qu'il avait cherché pendant toute sa vie : retrouver, comme au premier matin du monde, l'éclat primitif du feu de ses origines¹⁹⁹.

Dans ce texte, c'est d'abord la tradition millénaire africaine, basée sur les mythes et le culte des ancêtres, qui est interrogée. Loin d'en faire un éloge, le texte se présente comme une critique objective sur cette longue tradition qui constitue l'identité du continent noir. Le texte met à jour un certain nombre de bavures qui en émanent, telle l'exclusion. Il en examine fondamentalement les points d'ombre en mettant l'accent sur le conflit entre la vérité et l'erreur, entre la justice et l'injustice. Puis vient le choc des civilisations, le heurt entre traditions africaines et rationalité occidentale. Cette dernière intervient d'abord, dans ce texte, comme objet de désir. Mais, très vite, elle devient l'objet d'un désenchantement. Vers quoi s'orienter, quel idéal, quelle promesse de vérité ? Le sujet, inquiet, n'a d'autres choix que s'occuper à une quête éternelle de la *vérité*, du *sens* réel du monde, de ses systèmes de pensée et de ses idéaux, entraînant avec lui le texte qui devient lui-même une structure pensante, interrogeant le réel.

3.2.5. *Abdourahmann Ali Waberi : Balbala et Passage des larmes*

L'œuvre de Waberi pourrait être classée dans la catégorie des romans de la désillusion, du fait de ses personnages qui voient s'effriter leurs espoirs et leur rêve d'une Afrique libre et renaissante au lendemain des indépendances. Mais au-delà du sentiment de l'absurde et du désenchantement, l'œuvre de Waberi porte un questionnement qui inscrit la souffrance nègre dans l'Histoire. *Balbala*, et plus particulièrement *Passage des larmes*, portent une interrogation majeure sur la destinée d'une jeune nation acquise à l'indépendance dont la ville de Djibouti semble pourtant le creuset de la précarité et du chaos.

¹⁹⁹DONGALA (Emmanuel), *Le feu des origines*, op. cit., p. 324.

Au cours d'une interview, Waberi déclare questionner le monde en travaillant sur la matière Djibouti. En citant Glissant, il fait l'observation suivante :

On peut interroger le monde à partir de n'importe quel lieu. [...] Le grand roman européen [...] interrogeait le monde à partir des grands lieux. Maintenant nous sommes dans un autre temps où tout lieu est non seulement habitable poétiquement, mais peut aussi envoyer une lumière qui irradie le monde [...]. J'essaie d'interroger le monde à partir de ce lieu. Il se trouve en effet que pour des raisons historiques, et surtout géopolitiques, ce lieu modeste, ce presque non-lieu, est en même temps un lieu central et stratégique pour la puissance militaire [occidentale]. L'existence de Djibouti ne se justifie que comme cela. Djibouti fait partie de mon histoire personnelle, mais aussi de l'histoire française²⁰⁰.

Dans *Passage des larmes*, Djibouti est un « paysage mental » qui permet à Waberi de mettre en question le monde. *Passage des larmes* doit donc être entendu et analysé en tant qu'il met en œuvre un questionnement ontologique sur le sens de l'existence dans ce lieu. Le questionnement est mis en œuvre dans ce texte sur le motif de l'enquête. Djibril, qui a quitté depuis plusieurs années sa terre natale Djibouti, est invité à s'y rendre en vue de mener une enquête. Mandaté par une compagnie nord-américaine, il est chargé de rapporter « Un dossier complet avec fiches, notes, plans, croquis et clichés photographiques [...] »²⁰¹. Mais la mission professionnelle devient l'occasion d'un discours ontologique, empreint de nostalgie, sur les ruines de Djibouti partagé entre la France, les États-Unis, Dubaï et les islamistes : « Je suis un homme d'ailleurs avec le masque d'ici qui n'a en stock que des souvenirs d'emprunt. Je suis un fantôme qui tente de percer par le rêve et l'imagination la croute durcie du quotidien »²⁰². Le roman s'achève sur une touche tragique : « le corps de l'agent Djibril a été retrouvé dans une décharge publique [...] »²⁰³.

Dans *Balbala*, le questionnement est mis en œuvre par le biais de personnages désœuvrés (Waïs, Yonis, Dilleyta et Anab) qui souffrent le martyr dans une ville Djiboutienne désenchantée et dominée par une oppression locale venue de l'extérieur. Le personnage de Waïs prête sa

²⁰⁰Propos recueillis par Silvain BOURMEAU au cours d'un entretien vidéo :

http://www.dailymotion.com/video/x9zq0h_abdourahman-waberi-passage-des-larm_news

²⁰¹ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2009, p. 13.

²⁰² *Idem*, p. 85.

²⁰³ *Ibidem*, p. 247.

conscience à ce jeu de questionnement à l'œuvre d'un bout à l'autre du texte. Le texte s'ouvre en effet sur la situation alarmante de Waïis, un « marathonnier détenteur d'une flopée de médailles ». Jadis « héros de la nation »²⁰⁴, il est pourtant incarcéré dans une prison au large de Djibouti où il agonise. Souffrant d'un « vague à l'âme » empreint de folie, il oscille entre considérations politiques, rêveries, hallucinations et appréhensions multiples au chevet de sa mort prochaine. « La dinguerie avait trouvé sa niche dans la tête du pauvre marathonnier »²⁰⁵. Il est à la merci de « radio-vipère » qui multiplie des invectives, l'accusant de « marionnette docile téléguidée par un groupe d'intellectuel » qui interdirait la jeunesse, en proie à un désarroi d'ordre « existentiel », de « chercher dans la soupe nationale » la solution à leurs problèmes.

Le questionnement qui s'établira dans le texte part de ce désœuvrement du personnage qui, « Dans ses moments de conscience aiguë où la perception du réel bascule il ne sait trop où, [...] prend refuge dans sa vie intérieure »²⁰⁶.

La corne de l'Afrique tout entière lui rend alors visite. La corne : une douleur commune dans un espace déshérité, des traditions guerrières toujours en vigueur, des conflits frontaliers, des belligérences civiles, des réfugiés par millions, l'ivresse tourbillonnante de l'Histoire, l'effroi dans l'échine et la déshérence au quotidien...²⁰⁷

²⁰⁴ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes Éditions, 1997, p. 13.

²⁰⁵ *Idem*, p. 16.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 44.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 45.

4. Hypothèses de recherche et problématiques

4.1. Hypothèse de recherche

Nous fondons notre étude sur l'hypothèse très répandue selon laquelle la littérature est le lieu où l'homme révèle le mieux sa vérité d'*Être*. Dans l'*énigme* que représente le monde, ainsi que l'affirme Jean-Pierre Richard,

La littérature [est] l'un des lieux où se traduit avec le plus de simplicité et même de naïveté, cet effort de la conscience pour appréhender l'être. C'est au contact d'un beau vers, d'une phrase heureuse, d'une image, d'un adjectif, voire d'une réflexion, d'un rythme ou d'un silence, que tout grand écrivain découvre et crée à la fois sa grandeur et sa vérité d'homme.²⁰⁸

Comme telle, la littérature instaure un type de questionnement qui établit le texte au rang d'une phénoménologie de l'existence. En l'occurrence, comme le remarque Gaston Bachelard, « la poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets à la fois »²⁰⁹.

4.2. Problématiques

Mais une fois admis que la littérature est un questionnement sur le sens de l'existence, il faut pouvoir déterminer comment le roman contemporain se réapproprie ce questionnement. Comment le roman contemporain fonde-t-il sa démarche vers la connaissance et la compréhension de l'être dans le monde actuel ?

En effet, suggérer un statut ontologique de l'énoncé romanesque suppose l'examen préalable de son *modus operandi*. Il s'agit plus particulièrement de déterminer tout ce qui caractérise ce

²⁰⁸ RICHARD (Jean-Pierre), *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, Coll. "Points", 1955 ; 1976, p. 9.

²⁰⁹ BACHELARD (Gaston), « Instant poétique et Instant métaphysique », dans *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio Essais », 1994 pour la présente réédition, p. 103.

questionnement à travers le texte. **Qu'est-ce qui justifie notre démarche vers une conception du discours romanesque comme une ontologie fondamentale ?** Dans le roman contemporain, le discours sur l'être suppose une démarche singulière propre à l'instituer ou à le fonder comme une phénoménologie de l'existence. Le roman comme ontologie suppose une démarche propre à le caractériser comme tel. Et cette démarche nous oriente d'abord vers l'examen de sa structure, entendue comme la mise en œuvre de ce questionnement ontologique. Cela suppose donc une première problématique orientée non pas vers l'objet de ce discours, mais vers la dynamique de ce discours. Les questions qui sous-tendent notre analyse immanente du corpus étudié sont, entre autre, les suivantes : **comment la configuration narrative des textes étudiés permet-elle de définir le roman comme questionnement ? Y a-t-il une syntaxe narrative globale propre à définir le roman comme question ? Comment le tissu discursif permet-il d'entrevoir, à l'échelle du texte, une structure dynamique propre à caractériser le roman contemporain comme une phénoménologie de l'existence ?** Notre démarche dans cette phase préalable consacrée à l'analyse immanente du corpus est donc éminemment structurale : il s'agit fondamentalement de s'essayer à une théorie générale de l'énoncé romanesque qui permette, d'emblée, d'identifier le roman contemporain dans *sa condition érotétique*. Il y a en effet un lien entre *interrogativité* et *textualité* qui suppose un rapport de cause à effet, car « c'est en fonction de l'interrogativité que s'organise les dimensions de la signification textuelle »²¹⁰. Cette première problématique invite à analyser le roman d'abord au plan formel. C'est une démarche problématologique qui tente de décrire le mode de questionnement propre à l'énoncé romanesque, considéré d'abord dans sa forme. En effet, « si le questionnement s'impose, il faut pouvoir fonder cette démarche et non pas affirmer cette question parmi d'autres équivalentes ou en dignité et opposables à ce titre »²¹¹. Rappelons, à ce sujet, ce que nous dit Jean Bessière : le roman contemporain présume « un jeu de questionnement qui

²¹⁰ JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, op. cit., p. 124.

²¹¹ MEYER (Michel), *De la problématologie*, op. cit., p. 11.

suppose donc une problématique spécifique »²¹². C'est cette *problématique* que le présent mémoire entend d'ailleurs examiner sous le vocable initial d'*interrogativité*.

Mais « l'interrogativité est davantage ce qui met en rapport structure interne et référence externe du texte »²¹³. Ce qui nous amène à interroger l'objet de ce questionnement : *l'être dans le monde contemporain*. **Sur quoi le roman contemporain fonde-t-il son questionnement ontologique ? Quels aspects de l'homme, de la vie et du monde actuel ce questionnement indexe-t-il ? D'ailleurs, vers quelle finalité le roman questionne et préfigure-t-il la réalité actuelle ?** L'intérêt de cette deuxième problématique est de spécifier l'objet du discours ontologique propre au roman contemporain, du moins à travers le corpus indiqué. Si nous partons de l'hypothèse que l'ontologie littéraire se distingue de l'ontologie proprement philosophique, c'est qu'elle doit se désigner ses propres objets qu'elle tente de représenter symboliquement. Le questionnement littéraire donne lieu à un savoir fondé sur la perception du réel symboliquement représenté, et non sur l'activité abstraite de la raison pensante et théorique. L'accès à des connaissances empiriques est déterminé par une construction du texte qui décrit le réel (observation) symboliquement représenté tout en guidant la conscience du lecteur qui est invité à le questionner et à tenter d'y déceler une essence.

Par ailleurs, l'approche comparative du questionnement dans le corpus que nous étudions instaure dans notre perspective théorique une troisième problématique qu'il faut pouvoir expliciter : **le questionnement dans le corpus littéraire africain se distingue-t-il du questionnement littéraire occidental ?** Il y a lieu ici de signaler l'évolution du mode de questionnement propre à la littérature africaine qui part d'une vision eschatologique du monde, vers une expression nouvelle qui semble reprendre les schèmes de la tradition littéraire occidentale fondée sur la clarté, la logique et la rigueur d'une pensée cartésienne. Dès lors, le propre de cette étude c'est aussi de

²¹²BESSIÈRE (Jean), *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, op. cit., p. 10.

²¹³JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, op. cit., p. 124.

se demander si le questionnement africain oriente sa pensée sur la trajectoire de la pensée occidentale. **À partir de quelle réalité et de quels concepts la pensée littéraire africaine formule-t-elle ses desseins théorétiques ?**

En somme, si nous entendons établir l'*interrogativité* comme un critère esthétique qui permet de définir le roman contemporain, il s'agit tout au plus d'étudier la redistribution de ce fait dans les différentes aires culturelles : d'une part, une société occidentale fortement rationaliste, et, d'autre part, une civilisation africaine longtemps dominée par une tradition millénaire fondée sur la pensée mythique. Ainsi, il s'agit plus ou moins d'établir l'hypothèse suivante : que l'on se situe dans une société occidentale supposée incarner les *Lumières* ou dans une société africaine où le mythe a longtemps fait l'objet d'une fois ardente, le questionnement littéraire est le signe d'une certaine fragilisation progressive des certitudes culturelles et idéologiques les mieux établies.

5. Considérations méthodologiques

Les trois problématiques, qui désignent chacune un niveau d'analyse particulier, impliquent une triple approche du corpus étudié. La première nous oriente vers la structure du questionnement à l'échelle d'un texte ; c'est une approche formaliste du déploiement dynamique du questionnement à travers les textes étudiés. La deuxième nous oriente vers l'objet de ce questionnement, c'est-à-dire vers l'analyse des paradigmes cognitifs qui se rattachent à ce questionnement dynamique. Nous sommes d'emblée en présence de deux grilles de lecture qui s'envisagent ici dans un rapport de complémentarité. La première, qui s'intéresse à la structure du questionnement à l'échelle du texte, nous l'appellerons avec Francis Jacques : une « érotétique ». La deuxième, nous l'identifions sous le nom bien connu d'*herméneutique*, en raison de sa visée interprétative. Mais si l'analyse entend s'établir progressivement en comparant les textes, il faut pouvoir désigner cette troisième démarche qui superpose les modes de questionnement propres

aux auteurs et aux espaces littéraires. Cet angle d'analyse — qui entend déterminer les spécificités des questionnements tout en les attribuant à la sensibilité de chaque auteur et aux situations qu'impose chaque horizon socio-historique (africain et européen) d'où l'homme et le monde sont perçus — ne peut être désigné autrement que comme une problématique comparée. Ces trois démarches analytiques succinctement présentées requièrent à présent que nous en précisions les contenus.

5.1. De la poétique à l'érotétique

Notre analyse structurale du corpus pourrait s'apparenter à une poétique textuelle dans la mesure où elle a pour but la mise en évidence des modalités esthétiques qui permettent de lire le questionnement en tant que fonction de la littérature et, partant, qui permettent de valider l'hypothèse précédemment émise. En se demandant *qu'est-ce que le structuralisme ?*, Tzvetan Todorov définit la *poétique* en ces termes : « le but de cette étude n'est plus d'articuler une paraphrase, un résumé raisonné de l'œuvre concrète, mais de proposer une théorie de la structure du fonctionnement du discours littéraire »²¹⁴. La poétique, en tant que théorie générale des formes littéraires, serait donc la grille d'analyse la plus adaptée pour ce type d'exercice. Barthes, qui l'érige au statut d'une science, pouvait dire à ce sujet que la *science de la littérature* « [...] ne pourrait être une science des contenus [...], mais une science des conditions du contenu, c'est-à-dire des formes »²¹⁵. Ce qui est fondamental dans cette première phase de notre recherche, c'est donc moins de comprendre ce que l'auteur a voulu dire, mais la découverte des structures du texte permettant de lire le questionnement ; c'est-à-dire la mise en évidence des modalités formelles à travers lesquelles le questionnement prend forme. Dans ce sens, la *science* la mieux autorisée aurait été la poétique textuelle. Le choix d'une poétique textuelle, au détriment de toute

²¹⁴ TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*, II, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968, p. 20.

²¹⁵ BARTHES (Roland), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1966, pp. 61-62.

forme d'autres poétiques, se serait justifié par la nécessité de l'application d'une méthode qui ne soit pas limitative. Il faut dire en effet que la poétique textuelle présente l'avantage de ne pas être restrictive, prohibitive et répressive : elle se veut une étude purement descriptive qui tient compte du variable, du multiple, de l'altérité esthétique ; elle accepte la singularité artistique des textes. De même, la poétique textuelle offre l'opportunité de cerner tous les aspects diégétiques des textes ; aussi bien les structures actantielles, narratives, syntaxiques que lexicales, car le questionnement s'actualise à tous les niveaux du texte.

Mais précisément parce que nous projetons d'étudier la mise en œuvre du questionnement dans notre corpus, cette poétique textuelle doit pouvoir restreindre son champ d'investigation et ne s'intéresser qu'à la mise en œuvre de l'interrogation au plan formel, c'est-à-dire à l'*interrogativité*. C'est pourquoi il est essentiel de passer de la poétique textuelle (trop générale et imprécise) à une science plus précise et spécifique à l'objet recherché : l'*érotétique*. La méthode que nous essayons d'appliquer ici n'a de poétique que l'intérêt qu'elle accorde à l'*architexte*²¹⁶, c'est-à-dire, dans notre cas de figure, à l'ensemble des structures propres à identifier les textes littéraires dans leurs conditions érotétiques. Très exactement, la méthode que nous entendons appliquer ici est la brèche que Francis Jacques ouvre dans le vaste champ des analyses du texte : l'*érotétique*. C'est une approche du texte qui vise à « rétablir le questionnement pour lequel un énoncé représente une question ou sa reformulation, un présupposé, une réponse encore suspendue »²¹⁷. Francis Jacques propose une grille de lecture visant préalablement à rétablir le dialogue avec l'auteur via le texte : « le lecteur ne s'interroge pas d'abord *devant* ou *sur* le texte, mais avec l'auteur via le texte qui s'étend maintenant entre eux »²¹⁸. Mais ce texte est habité par « une interrogation

²¹⁶ Voir : GENETTE (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979. Se référer aussi, du même auteur, à *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points ». Genette y rappelle que « l'objet de la poétique [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité [...], mais l'architexte [...], c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales [...] dont relève chaque texte singulier » (page 7).

²¹⁷ JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 10.

²¹⁸ *Idem*.

immanente » qui appelle elle-même une lecture immanente où le lecteur effectuera pour lui-même le mouvement de la pensée en train de se textualiser »²¹⁹. Lire suivant ce *paradigme érotétique* revient à reconstituer la dynamique du texte par laquelle la pensée s'achemine dans son questionnement. Il s'agit fondamentalement d'insister sur la correspondance entre *textualité* et *interrogativité*. Le procédé analytique consistera à indexer les motifs textuels du questionnement à l'œuvre dans le corpus. L'analyse se proposera principalement d'annoncer, dans une perspective méthodique comparative, les procédures textuelles de l'ensemble du corpus, en vue d'une caractérisation des formes esthétiques particulières propres au questionnement. Par l'entremise de la configuration narrative des textes, à travers leurs tissus discursifs, il s'agira donc d'élaborer, au moyen de l'*érotétique*, une *théorie générale* du questionnement dans le roman contemporain.

5.2. *Érotétique et herméneutique*

Mais le paradigme érotétique n'exclut pas « l'excellent paradigme herméneutique »²²⁰ duquel il dérive. Car la lecture interprétative dérive de ce jeu de question-réponse avec l'auteur via le texte : « c'est un interroger *sur* le texte quand l'interroger *dans* le texte nous échappe [...]. Mais l'interpréter suit l'interroger et tend à le servir »²²¹. En d'autres termes, la lecture herméneutique interroge les plans textuels qui ne se prêtent pas au jeu de la clarté et qui privilégie *l'énigme*.

La poétique elle-même, en tant que science des formes et analyse immanente des textes, n'exclut pas l'analyse interprétative de ces formes. Toute analyse poétique et structurale des textes n'exclut pas la nécessité d'une herméneutique. Les méthodes structurales ne doivent pas être entendues dans un rapport d'opposition avec les autres grilles de lecture. Elles s'envisagent dans un rapport

²¹⁹JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., op. p. 10.

²²⁰ *Idem*, p. 9. C'est l'auteur qui souligne.

²²¹ *Ibidem*, p. 11.

de complémentarité. C'est dans cette optique de décloisonnement de la poétique que Todorov se montre d'ailleurs lui-même plus prudent quant au caractère *a priori* de la théorie littéraire :

Entre poétique et interprétation, le rapport est par excellence celui de complémentarité (...) Cette interprétation intime qui fait que le livre critique est souvent un va-et-vient entre la poétique et l'interprétation, ne doit pas nous empêcher de distinguer nettement dans l'abstrait, entre les objectifs de l'un et de l'autre ²²²

Il reconnaît ainsi que la littérature n'est jamais totalement isolable, même méthodologiquement. On ne peut la considérer que dans sa solidarité avec les autres aspects du discours, notamment l'herméneutique en tant que science interprétative, car il ne faut pas perdre de vue que Todorov parle bien d'interprétation, et non d'autres sciences dont il souligne la nette incompatibilité avec la science poétique : « en revanche, entre la poétique et les autres sciences qui peuvent prendre l'œuvre littéraire pour objet, le rapport est (à première vue tout au moins) d'incompatibilité »²²³. C'est pour ouvrir la poétique qu'un certain nombre d'extensions ont été faites. Cela revient à dire que la poétique n'est pas un système clos ; quand bien même elle relève d'une méthode structurale qui participe d'une conception autotélique de l'art.

Il apparaît dès lors, dans notre cas de figure, que l'objet de l'érotétique (entendue elle-même comme une poétique du questionnement) n'est pas une certaine grille distincte de l'herméneutique. C'est, bien entendu, un aspect de l'analyse sur lequel l'herméneutique, en tant que lecture interprétative, peut s'appuyer. Il s'agit d'adjoindre à l'érotétique une herméneutique, c'est-à-dire une démarche interprétative, pour une analyse exhaustive du corpus. L'herméneutique suppose au préalable une analyse des caractéristiques esthétiques interprétables. L'esthétique, si elle engage la dimension figurative du texte, doit ensuite laisser libre cours à une analyse interprétative. L'herméneutique est une démarche consécutive à l'érotétique.

²²² TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*, II, op. cit, pp. 21-22.

²²³ *Idem*, p. 22.

Cependant, si l'érotétique cherche à déterminer la dynamique du texte par laquelle la pensée s'achemine et questionne le monde, il faut pouvoir clairement spécifier le but de l'herméneutique et examiner l'objet qu'elle se donne. Vers quoi nous conduit concrètement l'herméneutique ? Dans notre cas d'étude, cette question pose implicitement le problème de l'adéquation (que nous avons déjà mentionnée plus haut) entre un savoir objectif sur l'être et l'illusion présumée de la fiction. En d'autres termes, comment notre étude entend-elle dégager de la fiction un savoir objectif. C'est tout le problème du *sens littéral* et du *sens figuré* posé par Michel Meyer dans sa *problématologie* (et bien de grands philosophes comme Heidegger et Nietzsche).

Le corpus que nous étudions questionne l'*être-au-monde* en le figurant. Cela n'a rien de nouveau, puisque la thèse de la fonction mimétique de la littérature remonte à Aristote. Mais l'énoncé romanesque, en tant qu'énoncé figuratif, crée une dualité du sens, devenant par là même « un énoncé voué à se poser comme problème »²²⁴. En effet, « la dualisation du sens opère exactement comme un appel de compréhension, comme une résistance du sens, comme une intelligibilité à recouvrer »²²⁵. Contrairement, l'énoncé littéral ne fait pas question et affirme le monde comme s'il ne faisait pas question. On voit bien que l'énoncé littéraire sollicite inévitablement une démarche herméneutique qui se présente comme « une lecture substitutive »²²⁶. Nous parlerions même d'une *écriture substitutive* puisqu'elle tend à reconstituer littéralement le sens et l'essence représentée symboliquement par le langage figuratif.

Mais la dualisation du sens orchestrée par le langage figuratif est loin d'être un *usage non sérieux* ou ludique *du langage*. Même si, selon Baudelaire, la condition génératrice de tout œuvre d'art est l'amour exclusif du beau, il ne reste pas moins que le langage poétique est lié à la perception de la nature profonde et authentique des choses, de la vie et de l'existence, qui échappe au langage

²²⁴ MEYER (Michel), *De la problématologie*, op. cit., p. 243.

²²⁵ *Idem*.

²²⁶ *Ibidem*, p. 242.

ordinaire. Il suggère, au moyen du (ré) figuration, une certaine idée du monde qu'il questionne implicitement. L'énoncé littéraire problématise le monde par un assemblage des procédés stylistiques visant à le représenter symboliquement. La fonction symbolique du langage doit être entendue comme une manière de saisir l'essence du monde qui résiste au langage littéral. La fiction est un « procédé riche en effets de réels »²²⁷ et l'essence du monde est à lire à travers ces effets. Dans la fiction, « on s'attache à l'existence, au champ des possibilités humaines. On s'intéresse moins à ce qui s'est passé qu'à ce que l'homme est capable d'être, de faire et de devenir »²²⁸. Le langage figuratif est une projection vers cette essence des choses, car

Le discours poétique [porte] au langage des aspects de la réalité, ou du moins des valeurs de notre être-au-monde qui ne sont pas captées d'ordinaire par le langage descriptif. Ces aspects, ces valeurs ne peuvent être dits qu'à la faveur du jeu entre l'énonciation métaphorique et la transgression réglée du sens littéral. La métaphore en faisant *voir comme*, révèle un *être comme*. Non pas au sens d'un ensemble de significations projetées : plutôt en ce que la séquence des énoncés du texte met en suspens le monde réel en évoquant la possibilité d'un autre monde qui peut lui être relié.²²⁹

Le sens de l'existence est donc placé sous le signe de l'allusion de la fiction et non l'illusion supposée de celle-ci. C'est l'évocation suggérée d'un sens de *l'être-au-monde* qui résiste au sens commun et à la perception ordinaire. Ainsi que le remarque Francis Jaques :

Quand un romancier prend pour thème une situation familiale [...] : il explore par variations imaginaires les possibles de tel ou tel segment de sa structure, en sollicitant la liberté de l'imagination au-delà du vraisemblable et même de l'expérience actuelle, afin d'en tirer ce qu'il y a d'ironique, de paradoxal et en fin de compte d'énigmatique dans certaines destinées²³⁰.

Dès lors, le figuratif ou la littérarité n'implique pas nécessairement une *fictivité*²³¹ de l'être. Le réel peut être réinventé, mais la dimension fictive ne s'applique qu'à l'aspect matériel du monde qu'elle

²²⁷ JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 56.

²²⁸ *Idem*, p. 66.

²²⁹ *Ibidem*, p. 64.

²³⁰ *Ibidem*, p. 34.

²³¹ Ceci est un néologisme que nous dérivons du terme *fiction* pour désigner l'état de ce qui est fictif, imaginaire. Il est à noter que nous empruntons cette démarche à bien des grands penseurs qui, au besoin, c'est-à-dire quand la situation l'exige, s'adonne au néologisme pour mieux caractériser et représenter leur pensée, c'est-à-dire la teneur

recrée par un procédé imaginatif. Un monde, un lieu ou un personnage, peut être fictif ou imaginaire. Mais la réalité abstraite — c'est-à-dire son être d'homme doté d'une psychologie au moyen de laquelle il habite un espace et détermine sa relation à monde — est tout à fait vraisemblable. Le questionnement littéraire porte sur ces rapports vraisemblables que l'homme entretient avec le monde dans lequel il vit. L'*être*, c'est justement toute la réalité abstraite qui conditionne l'aspect matériel des *choses en soi*, de *soi*, *autrui*; c'est-à-dire des étants. Conceptuellement, l'*être* se distingue des *étants* en ceci qu'il renvoie à l'essence des choses. Comme telle, l'être est la condition générale des étants ; il en constitue l'essence. À travers le concept de l'être, il faut donc entendre toute la dimension abstraite du monde qui conditionne l'existence. Elle ne saurait être fictive, sauf quand elle est poussée dans les limites extrêmes de la littérature fantastique. « Le fantastique interrompt ou suspend les lois du monde ordinaire en nous abandonnant au monde d'ici-bas »²³².

Cette réalité abstraite (profonde et pour le moins vraisemblable) que tente de représenter le texte littéraire n'est préhensible qu'à travers le langage, aussi figuratif soit-il. La vérité de l'être se dissimule à travers le langage et la pensée littéraire, ainsi que le signale Heidegger :

La pensée accomplit la relation de l'Être à l'essence de l'homme. Elle ne constitue ni ne produit elle-même cette relation. La pensée la présente seulement à l'Être, comme ce qui est remis à elle-même par l'Être. Cette offrande consiste en ceci, que dans la pensée l'Être vient au langage. Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent à cet abri. Leur veille est l'accomplissement de la révéralité de l'être, en tant que par leur dire ils portent au langage cette révéralité et la conserve dans le langage²³³.

exacte de ce qu'ils veulent dire. C'est le cas avec Heidegger qui emploie le terme « factivité » pour désigner de qui est là à « l'état-de-fait » (cf. *Être et Temps*, op. cit., p. 89.).

²³² JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit, p. 31.

²³³ HEIDEGGER (Martin), « Lettre sur l'humanisme », dans *Questions III et IV*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, François Fédier, Julien Hervier, Jean Lauxerois, Roger Munier, André préau et Claude Roëls, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966 pour la traduction française de *Questions III*, et 1976 pour la traduction française de *Questions IV*; pp. 67-68.

C'est pourquoi l'herméneutique se présente comme une voie d'analyse essentielle. La primauté du langage comme le lieu de la saisie de l'être fait de l'herméneutique une démarche analytique pour le moins pertinente dans la mesure où l'objet qu'elle se donne dans notre étude c'est l'être contemporain, c'est-à-dire l'existence telle qu'elle se déploie et se conçoit à notre époque. Le corpus que nous étudions instaure le primat de la pensée sur l'action au sens premier de l'agir. C'est en vue de révéler la nature intrinsèque de l'homme contemporain qui se déploie à travers la pensée et le langage que l'action est reléguée au second plan dans les œuvres que nous étudions.

Heidegger, repris à quelques différences près par son élève Hans George Gadamer (dans *Vérité et Méthode*), assigne à la poésie une valeur heuristique. Il rejette toute conception critique qui tend à considérer la poésie comme une expression culturelle, à la manière d'une performance sportive :

Mais si la poésie ne doit pas être conçue comme forme d'expression d'âmes culturelles ou autres, elle n'est pas non plus une performance culturelle de l'homme. Certes, rien n'empêche de la concevoir ainsi, tout comme le sport ou l'industrie et sont des formes d'expression et des performances qu'on peut fort bien décrire en tant que telles [...]. Tout ce que l'homme tisse et trame possède sa nécessité et est « riche de mérites ». Mais par une âpre antithèse, tout cela ne définit en rien *sa façon d'habiter la terre, son Dasein propre*, car cet Être est « poétique », et n'a rien à voir avec le « mérite », les performances culturelles et les formes d'expression physique. « Poétique », lié à la poésie [...] ce n'est pas une *façon* d'embellir la vie, c'est une exposition à l'Être, et en cela c'est l'évènement fondamental du *Dasein* historique de l'homme²³⁴.

La valeur heuristique du poème tient ici de ce qu'il s'attache à décrire symboliquement la manière dont l'homme habite poétiquement le monde. Il révèle la nature poétique de l'être-au-monde. En tant que langage, il faut donc l'écouter pour comprendre *l'être-dans-le-monde*, c'est-à-dire le *Dasein* (existence) propre de l'homme qu'il s'attache à représenter symboliquement. Mais entendre le langage poétique revient à le passer au filtre de l'herméneutique afin de saisir le substrat de l'être-au-monde qui, au fil de l'analyse, se dégage progressivement du voile du poème. Nous n'analysons jamais notre corpus que dans cet ordre du langage poétique perçu comme un langage

²³⁴ HEIDEGGER (Martin), *Les hymnes à Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, Texte établi par Suzanne Ziegler, Traduit de l'allemand par François Fédier et Julien Hervier, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie – nrf », 1988 pour la traduction française, pp. 41-42. C'est l'auteur qui souligne.

qui révèle la nature intrinsèque de l'homme dans sa relation au monde actuel. Dans la mesure où « nous sommes un dialogue »²³⁵, il appartient à l'analyse herméneutique d'extraire de ce dialogue constant avec le monde, la nature profonde de notre être-au-monde. « La langue constitue notre être, le détermine »²³⁶, nous dit Heidegger. Hans-Georg Gadamer perpétue cette conception du langage en ces termes :

Le caractère humain de la langue signifie donc en même temps le caractère originellement langagier de l'être-au-monde humain. Nous devons donc nous attacher au rapport entre *langue et monde*, afin de parvenir à l'horizon correspondant à la *constitution langagière de l'expérience herméneutique*²³⁷.

Il ressort clairement que le langage est révélateur de la nature intrinsèque de l'homme considéré dans sa relation au monde. C'est pourquoi la pratique de l'herméneutique dans notre étude s'attachera à déterminer, à travers les structures langagières qui se déploient à travers les textes, l'essence de l'être dans le monde contemporain. Dans le corpus que nous avons désigné comme objet d'étude, le personnage a perdu sa matérialité et sa substantialité physique pour n'être plus qu'une structure abstraite faite de langage. Sa vérité d'homme habitant un monde ne peut être perçue qu'à travers ce langage qui le révèle par le biais de l'exercice herméneutique. Dès lors, pour reprendre ces termes de Wilhelm Dilthey : « nous appelons herméneutique l'art de comprendre les expressions de la vie fixées par l'écriture »²³⁸.

Il reste tout de même à noter que si le langage révèle « l'être-au-monde humain », l'usage du matériau linguistique pour représenter cet être est spécifique à chaque peuple, à chaque espace littéraire, ou à chaque auteur qui l'emploie poétiquement d'une manière ou d'une autre. Toujours est-il que l'usage du langage est singulier. Il nous vient alors à l'esprit de nous demander si l'usage

²³⁵ HEIDEGGER (Martin), *Les hymnes à Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, op. cit, p. 73.

²³⁶ *Idem*, p. 73.

²³⁷ GADAMER (Hans-Georg), *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Edition intégrale revue et corrigée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1976 et 1996 pour la traduction française, p. 476. C'est l'auteur qui souligne.

²³⁸ Cité par : HOTTOI (Gilbert) dans *De la Renaissance à la postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Bruxelles, De Boeck et Larcier s.a., 1997 et 1998, p. 346.

multiple et varié du langage (en fonction des auteurs et des situations) n'induit pas nécessairement des perceptions multiples et variées de l'être-au-monde. À bien des égards en effet, un usage singulier du langage donne nécessairement une interprétation singulière de la réalité qui se déploie à travers ce langage. C'est pourquoi, dans notre cas d'étude, l'analyse herméneutique ne peut s'attacher à déterminer de manière univoque une seule vision de l'homme et du monde. Celle-ci varie en fonction du langage et du lieu d'où elle est perçue. Aussi la pratique de l'herméneutique entend-elle être doublée d'une lecture comparative qui s'attache à déterminer les spécificités du langage propre à chaque auteur, et, par là même, à montrer la multiplicité des perceptions de l'être-au-monde qui en découlent.

5.3. La possibilité et les enjeux d'une problématologie comparée

Que faut-il entendre par *problématologie comparée* ? À travers cette proposition qui peut paraître hasardeuse — et que nous voulons sans prétention — nous tentons de représenter toute la démarche analytique qui consiste à confronter les modes de questionnement. Nous avons choisi de constituer notre corpus suivant les nombreuses perspectives d'analyse qu'il offre. Cette multiplicité des perspectives et d'angles d'approche est elle-même à déduire de la sensibilité de chaque auteur qui pose sur le monde un regard singulier. Mais la pluralité est aussi en partie liée à la singularité des espaces littéraires qui n'abordent pas de la même manière la question de l'homme et du monde, du fait de leurs horizons socio-historiques respectifs. La problématologie comparée paraît donc indispensable comme méthode dans la mesure où elle permet de révéler la différence problématique des textes et leur singularité. Mais elle est loin d'être une démarche inaugurale qui n'a pas théoriquement été pensée et appliquée comme telle. Examinons l'application qu'en font Michel Meyer et Francis Jacques.

5.3.1. *Du comparatisme à l'arrière-plan de la philosophie de Michel Meyer*

Quand Michel Meyer initie la problématologie en tant que philosophie du questionnement, il donne à cette discipline une démarche propre à la caractériser comme une problématologie comparée. En effet, elle tend à opposer et à superposer — tout en les différenciant — les modes d'interrogation ou de questionnement « refoulés » qui opèrent implicitement dans les différents domaines de la connaissance. « En questionnant le questionnement », Michel Meyer observe en premier lieu que « la différence question-réponse est une constante dans tout *logos* »²³⁹. Dès lors, toute sa démarche consiste à examiner de manière synchronique ou diachronique l'histoire du questionnement refoulé à travers le cheminement de la pensée occidentale²⁴⁰.

De manière diachronique, Michel Meyer examine tour à tour la théorie de la connaissance engagée depuis la *dialectique* Socratique²⁴¹ jusqu'au *nihilisme intellectuel de l'époque contemporaine*²⁴², en passant par Aristote et Descartes²⁴³. Engagée de manière synchronique, la problématologie de Michel Meyer s'attache surtout à déterminer les types de questionnement propre à chaque discours (*logos*). De la sorte, il situe lui-même la comparaison entre les grands domaines du savoir, « articulant aussi bien le quotidien et le philosophique, le pratique et le théorique, l'existential et le théorique, l'existential et l'historique »²⁴⁴. Il cherche à repérer le questionnement « en art, en science, en littérature, ou tout simplement dans le langage de la vie de tous les jours et, par conséquent dans l'existence quotidienne »²⁴⁵.

²³⁹ MEYER (Michel), *La Problématologie*, op. cit., p. 36.

²⁴⁰ Voir : MEYER (Michel), *Questionnement et historicité*, Paris, PUF, 2000, 582 pages.

²⁴¹ MEYER (Michel), *De la Problématologie*, op. cit., p. 72.

²⁴² *Idem*, p. 33.

²⁴³ *Ibidem*, pp. 133-186.

²⁴⁴ *Ibidem*, pp. 3-4.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 4.

La philosophie du questionnement ayant donc été lancée, il faut pouvoir lui attribuer une démarche propre à la caractériser comme une discipline à part entière de la connaissance. Avec Michel Meyer, c'est une épistémologie du questionnement qui est nécessairement comparative, puisqu'elle s'attache à étudier, tout en les opposant dialectiquement, les fondements des sciences.

5.3.2. *Érotétique et comparatisme chez Francis Jacques*

Francis Jacques, à qui nous empruntons l'*érotétique* comme grille de lecture, a restreint son champ de comparaison aux types de textes : le texte poétique, le texte philosophique et le texte religieux. Il part de l'hypothèse que la différence entre les œuvres de l'esprit « s'enracine dans une différence érotétique quant au rapport à l'inconnu »²⁴⁶. Il dégage, à la suite de Gabriel Marcel qui avait déjà distingué le *problème* du *mystère*, deux modes d'interrogation supplémentaires : l'*énigme* et la *question radicale*.

Si le mystère est une propriété essentielle du texte religieux, l'énigme est le privilège du texte poétique :

L'énigmatisme du poème renvoie à sa source, l'interrogation poétique [...]. C'est notre façon la plus extensive de résider à l'intérieur d'un monde vécu où le possible et l'impossible sont d'abord indistincts. Le poème n'est pas une réponse à une question mais une *aggravation* de l'interrogation, et ce, d'autant qu'il aura su se creuser et osciller de ce qu'il dit de ce qu'il tait²⁴⁷.

Comparativement au texte religieux et à la radicalité du texte philosophique, le texte poétique ne s'achemine pas vers une réponse donnée. Il tente de dire l'ambivalence du monde par des procédés métaphoriques qui, loin de dévoiler ses facettes obscures, l'opacifie. « L'acte littéraire utilise des variétés du double mouvement qui consiste à dire quelque chose et à le retirer, à l'affirmer puis à

²⁴⁶ JACQUES (Francis), *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 15.

²⁴⁷ *Idem*, p. 37. C'est l'auteur qui souligne.

le contrarier »²⁴⁸. L'énigme vient de cette construction qui « affectionne la polysémie des vocables »²⁴⁹. Le sens est dès lors constamment suspendu. Cette « suspensions de sens va de pair avec le suspense interrogatif du texte »²⁵⁰. Le texte poétique pense le monde d'une manière bien distincte. Ici, « l'existence est confinée dans un éloignement énigmatique »²⁵¹ constant qui invite le lecteur à son jeu. « Une certaine consistance ontologique vient de ce rapport en devenir entre le questionnement et sa tension vers le questionné »²⁵². L'effort ontologique est achevé par le lecteur qui est convié au jeu de l'énigme et appelé à se construire sa propre vision du monde, voire sa propre perception du réel et ses dessous.

« La pensée littéraire partage avec la pensée religieuse un certain rapport à la vie »²⁵³. Mais si le texte poétique invite le lecteur à dévoiler l'*énigme* que représente la vie, le *mystère* religieux invite à la méditation. Le texte religieux se désigne alors son propre public et exige de lui une certaine attitude face au mystère qu'il représente. Il s'agit pour ce public — croyant, dans le meilleur des cas — de méditer non seulement sur les origines de la vie, mais aussi sur le sens et la forme qu'elle doit prendre au cours de sa traversée. C'est aussi une méditation profonde sur le sens que prend le mystère de la mort, selon que l'on est croyant ou non. Le mystère lié au miracle est davantage un appel à la méditation sur les rapports que l'individu entretient avec l'au-delà supposé par le texte religieux, alors même que le texte littéraire le suggère tout en le contrariant quelquefois. Le texte religieux est une suite de recommandations. Elles sont sous forme de paraboles, de récits de vie des saints qui doivent servir d'exemple, d'argumentation (à l'instar des lettres apostoliques), mais aussi sous des formes explicites comme les dix commandements contenus dans le livre de l'*Exode* de la Bible. La parabole aide à comprendre, mais ne comprend

²⁴⁸ JACQUES (Francis), *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, op. cit. p. 36.

²⁴⁹ *Idem*, p. 37.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 34.

²⁵² *Ibidem*, p. 35.

²⁵³ *Ibidem*, p. 14.

cependant que « celui qui dispose de la bonne clé interrogative et catégoriale »²⁵⁴. La paraphrase, le commentaire, et l'interprétation constituent « tant de clés différentes [qui] tournent dans la serrure scripturaire »²⁵⁵.

En fin de compte, le lecteur — plus exactement le croyant — est invité à maintenir un lien avec l'au-delà par une lecture problématologique qui l'affirme et l'interroge par le biais d'un doute légitime qui n'est pas nécessairement une absence de foi. L'herméneutique naît de ce dialogue constant avec les *saintes écritures*. Le travail de l'exégèse est d'inscrire le croyant dans un questionnement sur le sens et l'orientation que doit prendre sa vie :

La pensée du religieux est sœur de l'inquiétude du cœur et de l'enthousiasme. Elle donne carrière à l'interrogation mystériale des théologiens, de la stupeur spirituelle qui jette un Pascal au désarroi d'un esprit affairé par le train le plus inhabituel du monde. Né au sein de ces affects, le désir se qualifie au cours de ce questionnement qui se textualise²⁵⁶.

Nous sommes dans un mode d'interrogation qui est déjà loin de l'énigme du texte poétique.

Le texte philosophique est une tout autre manière de poser un regard inquiet sur le monde. C'est une « quête radicale » et objective qui cherche à « apaiser [une] inquiétude intellectuelle »²⁵⁷. Elle est attachée aux causes premières et profondes de l'objet dont elle quête la signification. Elle a une visée heuristique et se textualise essentiellement sous forme d'argumentation. « Le discours du philosophe a rarement la forme d'un système clos et dogmatique. Il se donne comme cheminement, comme “expérience de pensée” qui enchaîne les raisons dans une suite de questions »²⁵⁸.

En somme, il faut noter que la démarche de Francis Jacques consiste, jusque-là, à comparer « les parcours interrogatifs » à partir des types de textes. Son travail repose sur une thèse claire selon

²⁵⁴ JACQUES (Francis), *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, op. cit. p. 144.

²⁵⁵ *Idem*, p. 146.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 12.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 101.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 94.

laquelle « les styles d'interrogation s'accusent selon les types de textes, en véritables régimes d'interrogation »²⁵⁹. Nous comptons travestir un tant soit peu cette approche en la restreignant au champ de la littérature et tout particulièrement au genre romanesque. Mais là encore, cela n'a rien d'inaugural, puisque Francis Jacques analyse le questionnement des textes littéraires avec un peu plus de détails dans son livre *L'arbre du texte et ses possibles*. L'originalité dans notre étude sera peut-être d'établir une analyse comparative qui vise à déterminer un « régime d'interrogation » ou de questionnement propre au corpus africain.

5.3.3. *Dans le sillage de Francis Jacques*

Dans notre étude, il faut entendre par problématologie comparée, cette démarche globale qui analyse et spécifie le questionnement littéraire africain d'une part, et le questionnement tel qu'il se déploie dans les œuvres appartenant au champ littéraire européen²⁶⁰. Nous avons établi plus haut, à la lumière des observations de Michel Butor, que les formes du roman comme recherche varient en fonction des réalités qu'il interroge. Les réalités multiples induisent une multiplicité de formes qui sont autant de manières de prospecter ce réel aux multiples facettes. Et « c'est aussi dans leur forme que réside leur sens, leur "signification profonde" »²⁶¹, nous dit Alain Robbe-Grillet en parlant des nouveaux romans. Dès lors, il n'est pas moins pertinent d'analyser comparativement les corpus pour en déterminer les spécificités propres à tel ou tel champ littéraire, mais aussi les spécificités propres à tel ou tel auteur. Aussi notre étude comparative entend-elle, dans un premier temps, rapprocher deux manières d'interroger la réalité. D'une part, il s'agit d'indexer le questionnement propre à la tradition littéraire occidentale. D'autre part, il

²⁵⁹ JACQUES (Francis), *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 153.

²⁶⁰ Rappelons ce que nous avons déjà signalé plus haut : nous n'avons aucune prétention quand nous parlons de littérature européenne. Elle est bien trop vaste et bien trop complexe pour prétendre la connaître et la comprendre. Il n'y a d'européen dans notre étude que les textes de Musil et de Le Clézio.

²⁶¹ ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 49.

s'agit de mettre ce questionnement en perspective avec l'horizon socio-historique d'Afrique noire, montrant ainsi comment le roman noir interroge l'*être* subsaharien. Les deux espaces littéraires supposent nécessairement deux sensibilités distinctes, c'est-à-dire deux manières d'interroger le monde. L'une et l'autre questionnent l'*être* à partir de sa gnose et de ses systèmes de représentation.

Par ailleurs, chaque auteur a aussi sa propre sensibilité et sa propre perception du monde. Analyser comparativement les modes d'interrogation revient aussi à déterminer les spécificités de chaque auteur. Il s'agit donc tout au plus de situer la comparaison entre les romanciers dont la sensibilité personnelle influence nécessairement la *condition érotétique* des œuvres. Il faut en effet clairement se demander si le régime d'interrogation propre à une œuvre n'est pas tributaire de l'expérience personnelle de l'écrivain. Le ton grave du questionnement que comporte l'œuvre de Mudimbe est sans doute lié à son expérience d'homme du clergé et de philosophe. La conscience aigüe du réel qui se déploie dans le texte d'Emmanuel Dongola partage une certaine connivence avec la formation de chimiste de l'écrivain. Le Clézio n'interroge jamais le monde qu'à partir des motifs du voyage et de l'errance dont sont inhibés ses personnages. Cela est sans doute imputable à son statut bien connu d'*écrivain monde*, d'*écrivain sans frontière* ou encore d'*écrivain nomade*²⁶² qui veut donner une vision globale et profonde du monde qu'il a exploré malgré lui. Son expérience d'étudiant en lettres et en psychologie confère à son écriture le statut d'une science expérimentale (référence au réalisme balzacien et au naturalisme zolien) qui explore poétiquement la conscience et l'inconscient de notre temps. Pour ne s'en tenir qu'à ces auteurs, il est clair qu'il s'établit un lien profond entre la condition érotétique d'une œuvre et l'expérience de l'écrivain. Notre approche comparatiste entend donc aussi établir que la singularité des formes érotétiques part de l'expérience singulière de l'écrivain. Il est important d'aborder cette étude en partant de

²⁶²Voir : ROUSELL-GILLET (Isabelle), *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses Éditions Marketing S.A., 2011, p. 13.

cette hypothèse. Mais ce n'est pas sans compter sur la possibilité d'y déceler des caractéristiques communes.

Entre différentes manières de questionner l'*être-au-monde*, des caractéristiques communes susceptibles de définir un régime de questionnement propre au roman peuvent émerger. L'exercice auquel nous nous prêtons revient fondamentalement à déterminer la manière singulière dont l'art du roman met en équation le monde. Il s'agit tout au plus de « ne plus voir les textes comparés comme des opposés, mais en terme de connexité, de typicalité et d'adjacence »²⁶³. Le questionnement s'établit à partir d'une « ligne de commensurabilité au-delà de laquelle les textes [sont] déclarés différents »²⁶⁴. Le travail du comparatiste, selon Francis Jacques, n'est plus d'opposer des textes mais d'asseoir ses plans d'analyse sur « une grammaire de la similarité »²⁶⁵ qui vise avant tout à déterminer la ligne commune à partir de laquelle se singularise ces textes. C'est à cette approche du comparatisme que nous nous attelons dans cette étude.

6. Organisation structurelle de l'étude

6.1. Les grandes articulations de la thèse et leurs enjeux

La présente étude s'établira suivant une structure ternaire. Le premier mouvement de cette étude consistera en une traversée historiographique. Il sera question dans cette partie de vérifier la pertinence d'une théorie du questionnement en montrant, entre autres, comment il participe aux révolutions épistémologiques et artistiques. Aussi pourrions-nous démontrer qu'il a pris forme dans l'histoire de la pensée à travers d'autres formes conceptuelles comme la *conscience mythique*,

²⁶³ JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 152.

²⁶⁴ *Idem*, p. 152.

²⁶⁵ *Ibidem*.

le principe d'incertitude d'Heisenberg, le *doute méthodique* de Descartes, la conscience du possible chez Musil, le *soupçon* chez Nathalie Sarraute, etc. Une traversée de la pensée et de la conscience esthétique africaine permettra d'identifier des formes mineures d'un questionnement métaphysique. L'analyse ultérieure du corpus choisi permettra de voir comment le roman contemporain se réapproprie et réinvente ces métaphysiques mineures héritées de l'âge pré-rationnel du mythe.

Le deuxième moment de ce travail se voudra une poétique, ou plus exactement une *érotétique*. Il consistera en une indexation des motifs textuels rendant raison du questionnement à l'œuvre dans les textes. Nous essaierons de dégager une grammaire du questionnement à l'échelle du texte, c'est-à-dire une typologie de l'interrogation romanesque. Ainsi, par l'entremise de leurs configurations narratives, de leurs tissus discursifs, il nous sera permis de percevoir la structure interrogative qui se déploie dans ces textes. Nous allons, entre autre, insister sur le phénomène de la crise de structure actancielle, l'organisation spatiale du récit, la clôture narrative et l'esthétique du paradoxe.

Enfin, la troisième partie de cette étude nous permettra d'envisager quelques éléments d'une herméneutique reposant sur la dimension cognitive qui se rattache au questionnement dans le corpus que nous étudions. Cette partie, qui constituera le moment crucial de ce mémoire de recherche, nous permettra d'entrevoir et d'expliquer toute la dimension thématique qui permet de justifier l'émergence de l'*interrogativité*, ou du moins la dimension phénoménologique des textes, comme une modalité esthétique majeure qui permette de définir le roman contemporain.

6.2. De la nécessité d'une formulation explicite des titres

L'étanchéité voulue dans la formulation des titres des parties et sous-parties répond à un besoin de clarté. Nous faisons ici le choix de la lisibilité et du refus de l'opacité des titres courts et trop

conceptuels. Nous nous attachons ici à une tradition des titres qui donne à ces derniers une valeur d'explication. Conçus tels des phrases, ils ont presque qu'une valeur de transition entre les parties et sous-parties qui structurent le mémoire.

6.3. Sur la nécessité supposée ou non d'un équilibre entre les parties

Notre démarche dans l'organisation structurelle du mémoire fera abstraction de la notion d'équilibre dans le plan. Dans la mesure où un nombre inéquitable de chapitres et de sous-chapitres n'entrave pas nécessairement la progression cohérente de l'analyse, l'intelligibilité du mémoire est entièrement assurée par le simple découpage (équilibré ou non) entre parties qui s'articulent entre elles selon un ordre cohérent et selon l'enjeu cognitif que représente chacune d'elle dans le cheminement global de la pensée. C'est pourquoi nous nous attèlerons à la nécessité première de préciser, aux seuils de chaque partie, sa ligne directrice ainsi que la place qu'elle occupe dans la progression de l'étude.

Première
partie
QUESTIONNEMENT, VISIONS DU MONDE ET
CONSCIENCE ESTHÉTIQUE

PRÉALABLE

Le premier mouvement de cette étude consiste en une traversée historiographique qui vise, avant toute analyse immanente du corpus, à établir un lien entre la littérature et la grande question de l'Être. Établir un lien entre la littérature et la grande question de l'Être n'est pas une démarche inaugurale qui l'exempterait de toute analyse propre à la considérer d'abord à partir de l'histoire de la pensée et des arts. Toute étude y relative ne saurait se prévaloir du statut d'une analyse pertinente si ce lien entre littérature et ontologie ne se vérifie pas à travers l'histoire. La première partie de ce mémoire vise, à cet effet, une épistémologie de ce questionnement ontologique qui tente de le replacer au centre de toutes les préoccupations esthétiques. Quel lien entendons-nous donc établir entre une approche purement théorique du questionnement ontologique, originel et constitutive d'une certaine vision du monde, et une certaine conception de l'imaginaire qui légitimerait le *prima* de la communication artistique et littéraire dans la saisie de l'essence ou du sens de l'être ?

Une observation de l'histoire de l'art et de la littérature montre que certaines formes d'expression se sont constituées, dans les périodes de crises de conscience, comme un questionnement. Il y a, à travers l'histoire de la création artistique et littéraire, des réseaux d'interrogations sur le sens de l'être au monde qui se présentent comme des seuils ou des points de rupture entre deux visions ou représentations du monde. Ces réseaux d'interrogations qui, de fait, s'établissent comme des points de démarcation par rapport à une vision antérieure, dessinent par la même occasion de nouveaux schémas de pensées qui donnent lieu à de nouvelles manières de concevoir et d'appréhender l'être au monde. Mais ces nouvelles conceptions du monde supposent des changements constants dans les systèmes de représentations, c'est-à-dire plus spécifiquement des révolutions dans les systèmes de représentation littéraire et artistique. Il s'entend donc ici la nécessité première d'articuler les révolutions littéraires et artistiques aux questionnements

nouveaux qui régénèrent l'entendement humain et l'inscrivent dans un processus de transformation constante.

L'histoire littéraire et artistique s'enseigne essentiellement en termes de courants de pensées, c'est-à-dire les moments où l'art et la littérature affirment des certitudes, des valeurs ou des convictions collectives. Or l'histoire de la pensée admet des phases de régressions où l'art en général — et en particulier, la littérature — se constitue comme un questionnement ontologique. Il s'établit comme un questionnement, une remise en cause du réel qui se solde par des révolutions dans ses formes d'expression. Chaque mutation dans les formes artistiques représente alors symboliquement un changement dans la manière de se représenter le monde et l'existence. Ce changement dans les systèmes de représentation répond nécessairement à une préoccupation d'ordre ontologique, car il part d'une interrogation profonde sur l'essence réelle des choses.

Nous tâchons donc, dans cette première phase de notre étude, d'asseoir une traçabilité du statut ontologique de l'art à travers son histoire, tout en l'envisageant dans ses variables esthétiques. Elle est d'autant plus nécessaire dans ce mémoire qu'elle permet d'aborder le roman contemporain comme une singulière manifestation du questionnement ontologique quand il se déploie dans sa forme littéraire et poétique. Nous n'analysons le roman contemporain que comme une manifestation singulière des révolutions littéraires et, par conséquent, comme le lieu où se forge une nouvelle lecture du monde ; c'est-à-dire un nouveau regard sur la nature intrinsèque de l'homme, ses valeurs et sa relation avec le monde actuel.

Mais avant de s'engager pleinement dans cette traversée historiographique, il est important qu'un premier chapitre soit pleinement voué à établir la pertinence d'une théorie de l'imaginaire, et plus spécifiquement de l'art et de la littérature, comme des lieux du déploiement constant d'un discours ontologique authentique et singulier. La recevabilité d'une théorie de l'omniprésence d'un questionnement ontologique à travers la création littéraire et artistique est une condition préalable sans laquelle les conclusions tirées dans cette étude seraient sans fondement. C'est pourquoi la

première tâche dans cette phase de l'étude consiste à résoudre le problème de l'inadéquation supposée entre *fiction* et *savoir objectif* sur l'être au monde. Il est indispensable, dans un premier temps de lever l'hypothèque théorique qui restreint les œuvres littéraires et artistiques au seul domaine de la fiction et du beau. Arrimer les œuvres littéraire et artistique à la grande question ontologique de l'être, c'est rétablir l'imaginaire dans son statut primordial d'ontologie fondamentale. L'imaginaire, dans ses manifestations artistiques et littéraires, met en œuvre un discours ontologique qui qualifie l'être en le transfigurant. La transfiguration poétique des êtres et des choses s'entend avant tout comme un processus cognitif, et donc comme un système de perception et d'entendement singulier.

Chapitre 1

Fiction de l'Être ou les implications ontologiques de l'imaginaire ?

Le premier obstacle à une définition de l'art et de la littérature comme ontologie fondamentale et première est cette équivoque permanente qui restreint l'imaginaire au domaine de la fiction ou de l'illusion. Mais il faut parvenir à définir correctement le concept de *fiction*, et plus spécifiquement le concept de *vérité de l'être* et ses fondements rationnels, pour parvenir à redéfinir l'imaginaire à la fois comme expérience esthétique et implication ontologique. En d'autres termes, il faut se demander : qu'est-ce que, en réalité, la fiction ? Y a-t-il une fiction de l'être ? La fiction ne serait-elle qu'illusion ? Ou ne faudrait-il pas la considérer dans sa fonction mimétique pour la concevoir comme le reflet de *la vérité de l'être* ? Dès lors, ce qui se nomme fiction n'est-il pas, en soi, une manière de saisir et de comprendre l'être ?

1. Fiction et vérité : le vraisemblable médian

Traditionnellement, la fiction appartient au domaine des histoires inventées. Elle rassemble les produits de l'imagination. À l'inverse, la vérité dénote ce qui est conforme à la réalité des êtres et des choses. Elle est fondée sur l'adéquation entre la pensée et la réalité. Mais cette opposition de sens ne recouvre pas une incompatibilité notoire. En effet, la fiction n'est pas le *faux* : elle ne contredit pas nécessairement la vérité, puisqu'elle peut être conforme à la réalité qu'elle est supposée contrefaire. Dans les limites du vraisemblable, la fiction est une invention mimétique de la réalité ou des possibles existentiels. Le vraisemblable est l'espace médian entre la fiction et la vérité. Il établit entre les deux concepts une possible adéquation. La fiction ne relève donc pas toujours du pur domaine de l'illusion.

Nous avons déjà défendu, en introduction de ce mémoire, les arguments en faveur d'une vérité de l'être placée sous le signe de l'allusion de la fiction et non de l'illusion supposée de celle-ci. Nous spécifions entre autre que la fiction réinvente le réel. Mais la dimension fictive ne s'applique qu'à l'aspect matériel du monde qu'elle recrée par un procédé imaginatif. Un monde, un lieu, les êtres ou les choses, peuvent être fictifs. Mais l'univers symbolique de la fiction conserve nécessairement les lois du fonctionnement du monde réel. Par conséquent, l'idée d'une *fictivité* de l'*être* est improbable si l'on conçoit philosophiquement l'être comme la nature intrinsèque et essentielle de l'existence. Dans sa fonction mimétique, la fiction — ou ce qu'il convient de nommer plus convenablement l'imaginaire — n'occulte pas cette essence, c'est-à-dire plus exactement, l'ensemble des lois qui en régissent le fonctionnement. Par conséquent, si l'imaginaire relève à priori du domaine de la fiction, il reste lié à la perception de la nature profonde et authentique des êtres et des choses. Il préfigure une certaine idée (vérité) du monde. Il vise à représenter symboliquement son essence. Loin d'être opposé à la vérité, l'imaginaire est une projection vers cette essence du monde, des êtres et des choses. C'est pourquoi dans leur fonction figurative, l'art et la littérature sont aussi proche de la *vérité de l'être* que la référentialité objectivante du discours philosophique.

1.1. Des représentations imageantes et de l'entendement conceptuel pur dans la quête ontologique

D'emblée l'art, la littérature, ou plus généralement l'imaginaire, ne peuvent se concevoir en dehors de l'expérience ontologique. En effet, tout œuvre relevant du domaine de l'imaginaire provient, avant tout, de la féconde activité de l'esprit. En tant qu'œuvre d'esprit, tout œuvre littéraire ou artistique manifeste donc de façon singulière un entendement. Or tout entendement, c'est-à-dire la faculté qu'a la conscience de comprendre, de concevoir et de penser l'être, s'établit nécessairement à partir d'une préoccupation première de l'esprit : la question éminemment

ontologique de l'être au monde ou du sens de l'existence ? Celle-ci hante constamment les œuvres de l'esprit et génère des formes multiples qui sont autant des manières de l'exprimer et de la représenter à travers l'histoire de l'art et des idées. Et c'est à juste titre si Jacques Bouveresse soumet l'expérience esthétique à l'expérience ontologique primordiale :

Ne nous faut-il pas en revenir à une expérience ontologique primordiale ? L'artiste ne rend-il pas visibles tous les aspects de l'Être. [...] L'art nous dévoile les secrets ou énigmes du monde. Il est *alètheia* au sens le plus fort du terme : révélation de ce qui est caché²⁶⁶.

Si toute œuvre est nécessairement le dépôt de l'activité d'une pensée individuelle ou collective, il n'est pas fortuit de considérer que toute pensée créatrice advient nécessairement par un ensemble de questions existentielles qui la génèrent et la régénèrent à travers l'histoire. « Penser, c'est questionner ». Et si la pensée aboutit à la création littéraire, artistique ou encore à l'élaboration des préceptes philosophiques, il est essentiel d'établir le questionnement ontologique comme principe fondateur de toute œuvre issue de la féconde activité mentale. La production arborescente des œuvres de l'esprit part nécessairement de ce questionnement perpétuel qui en détermine d'avance les formes. Ce questionnement les régénère au moyen de révolutions intellectuelles qu'il orchestre à travers l'histoire. C'est pourquoi, dans le domaine de l'écriture, Francis Jacques privilégie « la dimension de la genèse interrogative »²⁶⁷ des œuvres. En tant que *noèse*, toute œuvre de l'esprit procède de ce questionnement qui est essentiellement et majoritairement d'ordre ontologique, puisqu'il tente inévitablement de répondre aux préoccupations d'ordre existentiel, c'est-à-dire à la traditionnelle question de tout ce qui est et à la question singulière de la place de l'homme dans ce Tout.

Une fois admis que les formes d'expressions littéraires et artistiques relèvent de l'expérience ontologique primordiale, on établit aisément que le conflit entre *fiction* et *vérité*, ou plus exactement entre l'*apparence* et l'*essence* réelle des choses, est en réalité, et dans les faits, un conflit

²⁶⁶ BOUVERESSE (Jacques), *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin/ Masson, 1998, p. 10.

²⁶⁷ JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 9.

entre deux ordres de discours : le discours philosophique fondé sur une approche théorique, méthodique, rationnelle et conceptuelle de l'être, et le discours artistique et littéraire (ou figuratif) qui a vocation à représenter symboliquement le monde. C'est en termes de *performance problématologique* qu'il faut envisager le problème du partage entre l'imaginaire (compris comme fiction ou apparence) et l'entendement conceptuel pur. L'opposition ne se situerait nullement entre *fiction* et *vérité*, puisque la fiction est une approche singulière de la vérité de l'être. Il faut entendre par *performance problématologique* ici, non seulement la capacité de chaque type de discours à poser avec acuité et profondeur la question de l'être, mais aussi leurs aptitudes à nous rapprocher de sa vérité. C'est vers les conditions de vérité propre à chaque discours qu'il faut se tourner, c'est-à-dire les processus de signification propre au langage littéral (philosophie spéculative chez Platon) et figuratif (fonction symbolique des représentations imaginaires ou imageantes).

1.2. Littéralité du discours philosophique et littérarité dans les formes d'expression littéraire et artistique : sur les performances problématologiques de deux ordres de discours

1.2.1. Platon : le déni du statut ontologique de l'art et de la poésie

Platon, le premier, pose les bases consistantes d'une philosophie de l'art en soulignant notamment le problème de l'adéquation entre les représentations imageantes et la vérité de l'être. Selon lui, l'artiste « ne produit pas ce qui est, il ne produit pas l'être, mais quelque chose qui en tant que tel ressemble à l'être, mais qui n'est pas l'être »²⁶⁸. Platon ramène ainsi le problème de l'art à celui des apparences qui, selon lui, restent bien éloignées de l'essence réelle des êtres et des choses :

²⁶⁸PLATON, *La République, Livre X*, 597a, Traduction et présentation de Georges Leroux, Paris, Flammarion, Deuxième édition corrigée, 2004, p. 484.

- À présent, considère le point suivant. [598b] Dans quel but l'art de la peinture a-t-il été créé pour chaque objet ? Est-ce en vue de représenter imitativement, pour chaque être, ce qu'il est, ou pour chaque apparence, de représenter comment elle apparaît ? La peinture est-elle une imitation de l'apparence ou de la vérité ?
- De l'apparence, dit-il.
- L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacun en effet, elle n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre. ²⁶⁹

Manifestement, selon Platon, les arts d'imitation ne représentent que des apparences. Or une apparence est ce qui, proprement, n'a aucune consistance ontologique ; elle n'a aucune réalité objective concrète. Elle ne vaut que par sa propriété d'être une illusion, c'est-à-dire une simple perception de sens parcellaire, voire déformée, de la réalité. Comme tel, l'art, et plus spécifiquement l'art d'imitation, ne peut prétendre dire le vrai ou dévoiler les êtres et les choses dans leur nature intrinsèque.

Ce qui est plus proche de la vérité de l'être ou ce qui caractérise véritablement l'être en son essence, c'est le monde intelligible des idées selon Platon. Cette proposition met en avant l'univers abstrait de l'entendement pur dans la saisie de l'essence de l'être. Dans sa théorie de la connaissance, il met plutôt l'accent sur le monde abstrait où la pensée conçoit et appréhende les propriétés intellectuelles et universelles des phénomènes de la réalité sensible. Seul compte pour lui le monde abstrait des essences immuables qui président au monde réel.

1.2.2. La mimésis aristotélicienne : sur les voies d'une légitimité du statut ontologique de l'imaginaire ?

Dans sa *Poétique* en revanche, Aristote réhabilite la légitimité de l'art dans ses « prétentions » ontologiques. Il redéfinit d'abord la notion de *mimésis* pour en faire le fondement constitutif de tout art : toute représentation est imitative, et ce qu'imité la représentation, ce sont des actions. À

²⁶⁹PLATON, *La République*, Livre X, 597a, op. cit., p.486.

cet effet, il réévalue positivement la *mimésis* en lui attribuant un statut philosophique et un pouvoir de prise de distance vis-à-vis de la réalité dont elle peut prévoir les manifestations à venir possibles. Aristote valorise la *mimésis*, s'opposant ainsi à Platon. Il pense, contrairement à l'historien, que

Le poète [...] raconte [...] des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire, car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire, le particulier. Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'hommes dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement²⁷⁰.

Cette observation d'Aristote élève plus nettement le genre de la tragédie et la poésie au rang d'une ontologie. En mettant en scène les actions humaines (c'est-à-dire le particulier, l'accessoire), la poésie ou la tragédie cherchent à mettre en évidence les traits invariants du caractère d'être (existence) de l'homme. L'intention de la poésie et de la tragédie est portée vers l'invariant, l'essentiel, c'est-à-dire la nature générale et intrinsèque des êtres et des choses. La *mimésis* n'est donc d'emblée pas vue comme l'éloignement de l'être.

1.2.3. De l'expérience esthétique à l'expérience ontologique dans les philosophies post-aristotéliennes de l'imaginaire.

1.2.3.1. David Hume : le système poétique de l'entendement

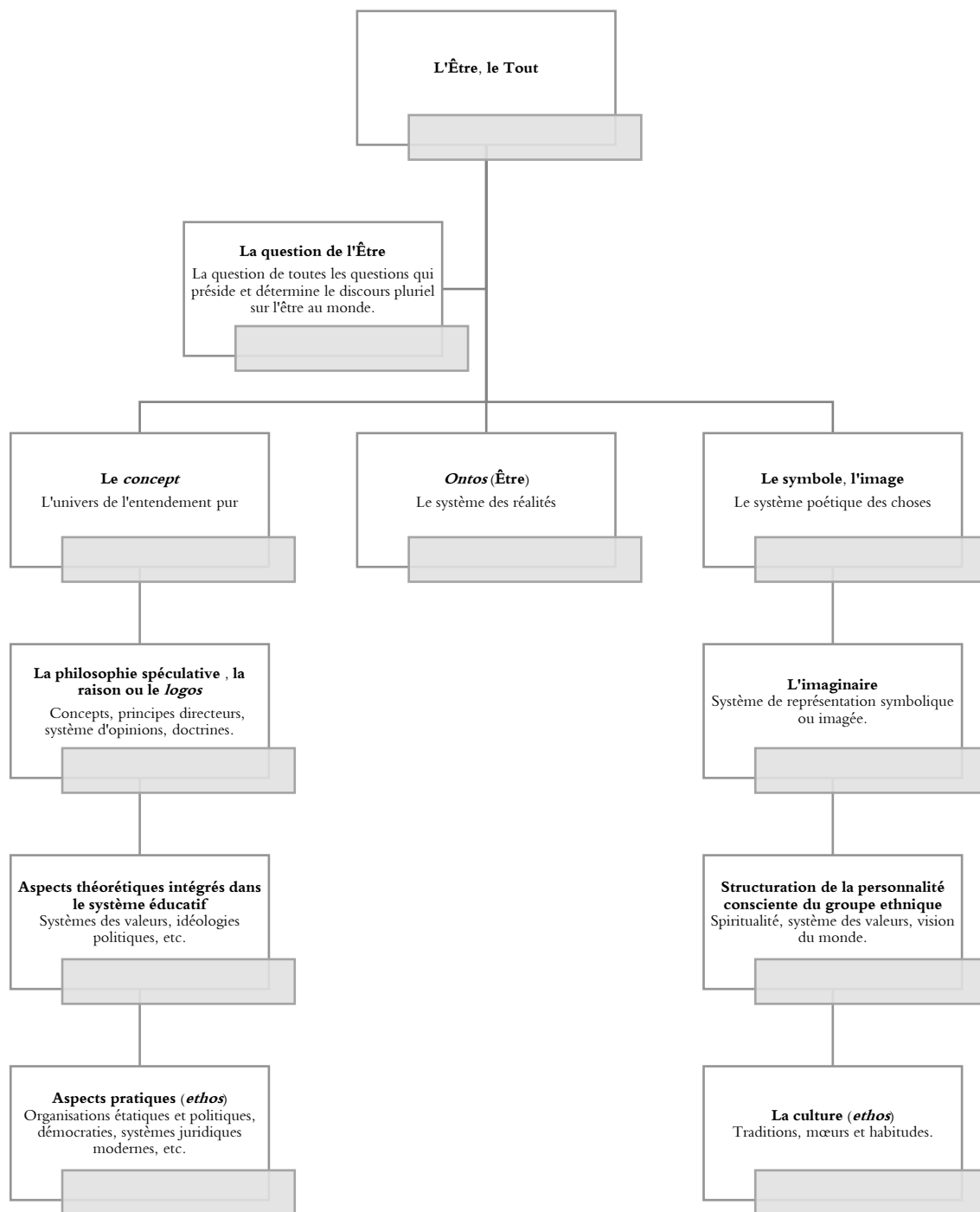
David Hume est l'un des philosophes majeurs qui, au XVIIIe siècle, considère l'imaginaire — si nous entendons par là la création artistique et littéraire dans son ensemble — comme un processus par lequel s'élaborent des significations sur le sens de l'existence et de l'être au monde. Même si, comme Platon, il considère que la création artistique et littéraire relève du pur domaine du rêve

²⁷⁰ARISTOTE, *Poétique*, 1448b – 1449b, trad.FSE J.Hardy, Les belles – lettres, 1932, p.82.

et de l'illusion, il accorde néanmoins à l'imaginaire une place prépondérante dans le système de l'entendement humain.

David Hume élabore en effet une conception de l'entendement qui repose sur trois systèmes : *le système abstrait de l'entendement pur, le système des réalités et le système poétique des choses.*

Cette partition triadique des univers cognitifs permet d'emblée de donner une représentation schématique de la production arborescente des œuvres de l'esprit à partir de laquelle s'établit plus clairement le lien profond qui unit l'imaginaire à la question originaire de l'être :



Une telle disposition arborescente des manifestations de l'entendement permet clairement de légitimer le lien entre imaginaire et ontologie. Tout entendement, qu'il soit purement conceptuel (*logos*, philosophie spéculative chez Platon) ou qu'il prenne les formes d'expressions imageantes (l'art et la littérature), met en œuvre un questionnement ontologique secret. C'est à partir de la

question ultime et originelle de l'être que l'entendement établit ses œuvres qui prennent d'emblée deux voies : la voie de l'entendement pur, conceptuel et spéculatif, et la voie de l'imaginaire. Les œuvres relevant du domaine de l'imaginaire se conçoivent dans la dimension poétique de l'entendement qui privilégie l'image — ou plus exactement ce que nous appellerons des *concepts-images* — pour tenter de cerner l'être-au-monde dans ce qu'il a d'essentiel et d'intrinsèque.

Comme l'observe Jacques Bouveresse, « c'est par rapport à la croyance que Hume précise le plan de l'art parmi les différents aspects de l'action psychologique »²⁷¹. D'une certaine manière en effet, l'imaginaire tente de répondre à la question ontologique de l'être en dotant la conscience perceptive d'un système de représentation fondé sur les images et les symboles. La faculté créatrice de l'entendement produit d'abord des images de dieux qu'elle établit comme la cause première de tout ce qui est : c'est la conscience mythique « pré-rationnelle » que nous présenterons plus dans le chapitre suivant. Selon ce principe évident posé par Aristote, *tout ce qui existe a une cause*. C'est, du moins, la première certitude qui s'établit comme principe premier dans l'entendement humain. Mais pour parvenir à élucider cette cause première, il s'offre nécessairement à l'entendement deux voies : celle de l'imaginaire et du rêve dans laquelle elle puise ses significations ; et celle de la spéculation intellectuelle ou de l'entendement pur (le rationalisme). L'entendement qui emprunte la voie de l'imaginaire opère sur des symboles imaginatifs, tandis que l'entendement qui emprunte la voie du rationalisme et de la spéculation intellectuelle opère sur des concepts. L'entendement pur est à priori athée et matérialiste (réaliste) : elle exclut les symboles et les dieux que privilégie pourtant l'entendement imaginatif. Sa monture, c'est le *logos*, c'est-à-dire de langage théorique et spéculatif. À l'inverse, l'imaginaire (que nous appellerons plus exactement « entendement créatif ou poétique ») repose sur le *pathos*, c'est-à-dire l'affect et l'émotion du sujet qui privilégie le rapport poétique au monde, aux êtres et aux choses.

²⁷¹ BOUVERESSE (Jacques), *L'expérience esthétique*, op., cit., p. 20.

Il apparaît donc clairement que l'expérience esthétique est, à l'origine, une expérience ontologique. L'imaginaire ne peut se comprendre dans ses manifestations artistiques qu'à la fois comme *intuition esthétique* et *intuition intellectuelle*.

1.2.3.2. *Nietzsche : littéralité du langage philosophique et littéarité du langage poétique et symbolique*

Nietzsche pose le problème de l'entendement au moyen des images ou du langage figuratif qu'il oppose au langage littéral et référentiel du discours philosophique. Les théoriciens de la littérature, notamment les structuralistes, ont présenté le langage poétique et figuratif comme une distorsion (dans un but esthétique, et seulement esthétique) du langage littéral. Comme tel, la littérature apparaît selon Barthes comme « un objet parasite du langage » dans la mesure où elle « se glisse dans un système qui ne lui appartient pas, mais qui fonctionne malgré tout aux mêmes fins qu'elle, à savoir : communiquer »²⁷². Le langage littéraire (figuratif et symbolique) est souvent considéré comme secondaire par rapport au langage littéral.

Mais, comme l'observe Michel Meyer, « la rhétorique littéraire actuelle, issue de Nietzsche, conteste cet ordre de priorité, car selon lui, selon elle, le métaphorique est premier, et la fixation référentielle, arbitraire [...] »²⁷³. Nietzsche place le langage figuratif en premier lieu dans la désignation de la nature essentielle, fondamentale et primordiale des choses. La vérité apparaîtrait toujours sous forme de métaphores, de métonymies... L'essence d'une chose s'incarne en quelque sorte toujours dans la figure de l'objet qui la caractérise. Dès lors, la figure ne se limite pas à la vue sensible de la réalité représentée, mais à l'intuition ou à l'émulation intellectuelle qu'elle suscite. C'est l'*eidos* que le langage littéraire (symbolique et poétique) met en avant. Au sens platonicien du terme, l'*eidos*, c'est l'essence (l'idée, la forme essentielle et idéale) qui se dévoile dans la forme.

²⁷² BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 262.

²⁷³ MEYER (Michel), *De la problématique*, op. cit., p. 239.

La forme, et plus spécifiquement la figure, devient alors un moyen symbolique de l'évoquer, puisque l'image (apparence) est toujours la manifestation extérieure de l'essence. N'est-il pas plus naturel et pertinent d'apprendre à déterminer l'essence d'une réalité par le biais de ces manifestations extérieures imagées et figurées ?

Puisque l'essence se caractérise toujours par une manifestation extérieure (c'est-à-dire la forme ou la figure par laquelle on la perçoit), la vérité est vouée à être une perpétuelle illusion, selon Nietzsche. C'est pourquoi la figure qui la caractérise (et qui le manifeste) est toujours une allusion à cette vérité (essence). On n'y accède toujours par allusion, semble-t-il. Le langage figuratif et symbolique devient donc primordial dans la quête de cette vérité du monde. C'est pourquoi Nietzsche privilégie le langage métaphorique dans sa lecture philosophique de l'existence. « Qu'est-ce donc la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, ..., nous dit-il »²⁷⁴. La pensée philosophique de Nietzsche s'exécute suivant cette partition du *savoir gai*, c'est-à-dire, un savoir issu des « saturnales d'un esprit »²⁷⁵ dont les vues et les idées sur le monde sont empreintes de métaphores ou d'un langage mélodique, musicale, poétique, et par conséquent d'un langage en fête. *Le gai savoir* place la connaissance sous le signe de langage littéraire et artistique. Il souligne l'aptitude de langage métaphorique à dire le vrai.

1.2.3.3. Heidegger : de l'ontologie de l'œuvre d'art à l'œuvre d'art comme ontologie

Comme Nietzsche, Heidegger accorde une place importante aux langages artistique et littéraire dans la désignation de l'essence ontologique du réel. Toute œuvre (d'art, en occurrence) semble nécessairement porteuse d'un sens ontologique des êtres et des choses.

²⁷⁴ Cité par Michel MEYER dans *De la problématique*, op. cit., p. 239.

²⁷⁵ NIETSCHE (Friedrich Wilhelm), *Le gai savoir*, Présentation et traduction de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997, p. 25.

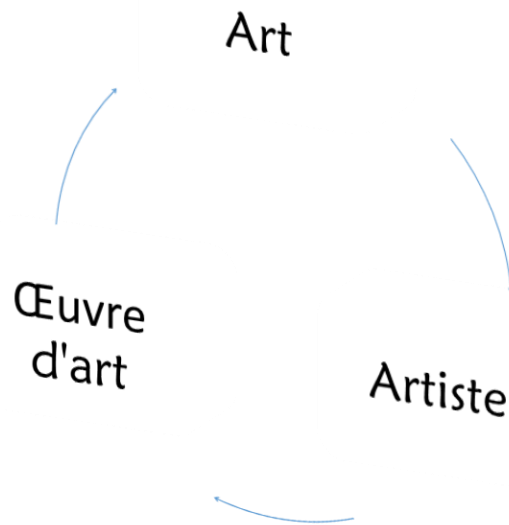
Pour parvenir à le démontrer, Heidegger commence par se poser la question de *l'origine de l'œuvre d'art* : quelle est l'origine de l'œuvre d'art ? Cette question est éminemment ontologique puisqu'elle cherche à établir ou à en définir l'origine tout en cherchant à la caractériser dans ce qu'elle constitue proprement en son essence. En cherchant à répondre à cette question, Heidegger s'aperçoit que se poser la question ontologique de l'origine de l'œuvre d'art, c'est indubitablement se poser tour à tour la question de l'origine de l'artiste et de l'art (entendu comme champ disciplinaire). L'œuvre d'art provient de l'artiste. Mais l'origine de l'artiste c'est son œuvre :

D'après l'idée commune, l'œuvre surgit de et par l'activité de l'artiste. Par quoi cependant et par où l'artiste à son tour est-il ce qu'il est ? Par l'œuvre ; car si « à l'œuvre on connaît l'ouvrier », c'est que c'est bien l'œuvre seulement qui fait de l'artiste un maître de l'art. L'origine de l'œuvre d'art, c'est l'artiste. L'origine de l'artiste, c'est l'œuvre d'art. Aucun des deux n'est sans l'autre.²⁷⁶

L'œuvre d'art et l'artiste semblent se désigner mutuellement comme l'origine l'un de l'autre. Ce qui conduit sur une impasse. Mais on peut encore y remédier en prenant en compte un élément tiers pour tenter de le comprendre : « à savoir ce d'où artiste et œuvre d'art tiennent leur nom, l'art »²⁷⁷. Malheureusement, là encore, il semble qu'en essayant de définir l'art entendu comme idée d'ensemble qui regroupe à la fois les œuvres d'art et les artistes, on n'en vienne nécessairement à se demander d'où vient-il à son tour ? Il n'y a de l'art que dans la mesure où il y a des œuvres et des artistes. La question de l'origine de l'art renvoie elle aussi à ses éléments constituants : l'œuvre et l'artiste. Finalement, tenter de déterminer l'origine de l'œuvre d'art, c'est à priori s'enfermer dans un cercle où les éléments renvoient les uns aux autres :

²⁷⁶ HEIDEGGER (Martin), « l'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokeimer, Paris, Gallimard, 1962, p. 13.

²⁷⁷ *Idem*, p.13.



Nous sommes manifestement sur un « chemin qui ne mène nulle part ». C'est pourquoi la connaissance et la compréhension d'une œuvre d'art s'établissent à partir de ce qu'elle est proprement dans sa constitution et en son essence.

Il s'avère dès lors que l'art (*techne*), ou plus spécifiquement l'œuvre d'art, c'est l'avènement d'un monde dans la matière. C'est la vérité d'un monde qui se dévoile et s'incarne dans la matière (pierre, bois, sons, parole, etc.) qui la compose. Le propre de l'art, c'est « ce trait du faire-venir »²⁷⁸, c'est-à-dire à priori l'acte créateur par lequel l'artiste parvient à insuffler dans la matière une certaine idée du monde. L'œuvre d'art, c'est le substrat d'une certaine vérité du monde qui se dévoile sur la matière. C'est pourquoi, au sens étymologique du terme, l'art (*techné*) ne s'entend pas strictement, chez les Grecs, dans le sens du mot création. « Ce mot nomme bien plutôt un mode de savoir. Savoir, c'est avoir-vu, au sens large de voir, lequel est : appréhender, éprouver la présence du présent en tant que tel »²⁷⁹. L'œuvre d'art révèle donc un monde, ou plus exactement une certaine idée du monde et de son essence. Elle est un moyen de connaissance car

²⁷⁸ HEIDEGGER (Martin), « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 48.

²⁷⁹ *Idem*, p. 66.

à travers la forme intentionnelle que prend la matière qui la compose, l'artiste révèle en même temps sa connaissance et sa compréhension du monde et de son être au monde.

En fin de compte, partant d'une ontologie de l'art, on n'en vient à la conclusion que l'art est lui-même une manière d'ontologie ; car si l'œuvre d'art relève avant tout d'une intuition esthétique, elle est plus encore une intuition intellectuelle. En effet, selon ces mots de Michel Haar citant Schelling,

Pour les romantiques, écrit-il, l'« intuition intellectuelle » — l'intuition des choses en soi, l'identité des opposés kantien sujet/objet, liberté/nature, noumène/phénomène, raison/sensibilité, bref la solution de toutes les antinomies — est donnée dans l'œuvre d'art. Une œuvre d'art est à la fois un objet et une idée. C'est pourquoi, dit Schelling, « l'intuition esthétique est précisément l'intuition intellectuelle devenue objective » (Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantale*, trad. Dubois, Louvain-la-Neuve, 1918, p. 257). Se tenant à la source des choses, l'artiste peut déchiffrer la nature entière comme un hiéroglyphe ou une œuvre dont il connaîtrait le secret.²⁸⁰

Heidegger qui cite souvent lui-même Schelling dans ces œuvres, conserve cette conclusion : à savoir que l'art, c'est le dévoilement d'une certaine vérité du monde qui est par essence implicite.

1.2.3.4. Merleau Ponty : l'art pictural ou la pensée de l'être par l'image ?

L'exploration (par le regard) du monde de la peinture, qui est « l'icône du visible réel », semble prendre un caractère ontologique chez Merleau-Ponty. Comme le fait observer Jacques Bouveresse, la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty aboutit sur une « interrogation du visible qui se conforme à la tradition séculaire qui privilégie la vue par rapport aux autres sens et accorde à la vision et donc à la peinture aussi une signification ontologique que les philosophes d'ordinaire réservent à la pensée »²⁸¹. Pour Merleau-Ponty en effet, la vision de la peinture est une « vision dévorante » qui veut représenter la totalité du monde, même si elle ne parvient toujours au final qu'à donner une perception partielle du monde, c'est-à-dire la

²⁸⁰ HAAR (Michèle), *L'Œuvre d'art, Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994, coll. « Optiques », p. 27.

²⁸¹ BOUVERESSE (Jacques), *L'expérience esthétique*, op., cit., p. 59.

représentation d'une parcelle de la totalité-monde. Elle transforme en objet connaissable des parcelles du monde réel que *l'œil et l'esprit* explorent en dégagant de leur perception une certaine vérité intuitive. C'est précisément pour cela que la vision de la peinture revêt un caractère ontologique. Elle explore par la vue des parcelles de l'Être dont la vérité se dévoile intuitivement à l'esprit. « C'est donc l'Être muet qui lui-même en vient à manifester son propre sens »²⁸²

Le geste du peintre semble l'acte par lequel la vérité se dévoile. Plus qu'un simple objet culturel, l'œuvre picturale est une certaine perception du monde, une certaine vision des êtres et des choses qu'elle exprime et projette de façon brute sur l'esprit du sujet qui observe. Elle est une sorte de vision directe par l'image, ou plus exactement « une représentation sans concept de l'Être »²⁸³.

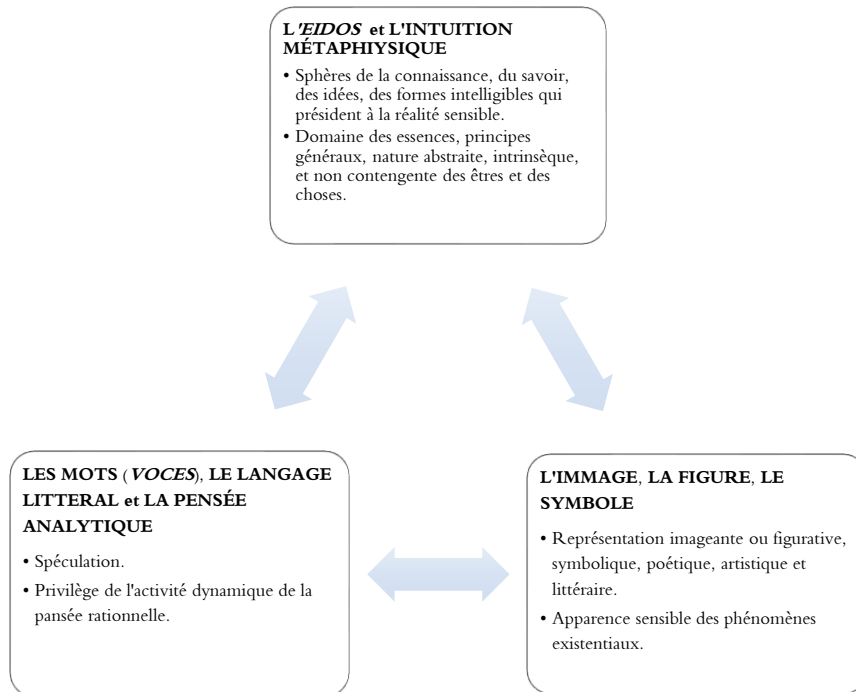
1.2.4. Au sujet des concepts, des concept-images et des intuitions métaphysiques

Partant de tout ce qui précède, on en vient à la conclusion simple et évidente que l'image (poétique, artistique et littéraire) et le concept (représentation abstraite de la pensée) sont deux manifestations de l'entendement humain. Ils sont deux voies que prend l'entendement pour donner à comprendre les idées (*eidos*) qui se forment en elle. Une telle conclusion nécessite cependant que soient clairement défini l'objet de l'entendement et la nature des médiums (les symboles, objets d'art, langage figuratif ou encore les concepts) qui le manifestent. Et cela pour parvenir à établir plus nettement que ce que nous appelons *art*, et plus généralement *imaginaire*, est un ensemble d'intuitions métaphysiques portées à l'entendement aux moyens de représentations imageantes.

²⁸² MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus/Philosophie », 1964 pour le texte, 2006 pour la lecture d'image (par Christian Hubert-Rodier) et le dossier (par Lambert Dousson), p. 58.

²⁸³ *Idem*, p. 49.

Pour parvenir à le caractériser plus clairement, on peut schématiquement commencer par décrire les relations qui unissent les deux formes d'entendement à leurs objets que sont l'*eidos* (ou concept) et l'intuition.



1.2.4.1. Concept, *eidos* et intuition philosophique

Au sens étymologique du terme, l'*eidos* se traduit à l'origine chez les grecs par le mot « forme ». Elle n'est à l'origine pas loin des notions de « figure » et d'« image ». Chez les présocratiques, elle en vient à désigner la forme sensible d'un corps. C'est avec Platon qu'elle prend plus largement le sens de l'idée d'une chose, ou plus précisément la forme intuitive et intelligible d'une chose. L'*eidos* (forme idéale) devient donc ce sur quoi porte l'entendement. Elle appartient au monde intelligible des conceptions et des représentations. C'est la forme essentielle de la réalité sensible que l'entendement tente de représenter, soit par l'image, soit au moyen des concepts unificateurs. Au sens platonicien du terme, l'*eidos* est l'idée générale ou directrice préétablie dans le monde intelligible de l'entendement pur. Elle préside aux objets d'une même nature dans la réalité sensible. C'est le cas par exemple de l'idée du beau qui préexiste à toutes les manifestations de la

beauté dans le monde sensible ; voire, par ailleurs, l'idée de justice qui préside à toutes les manifestations de la droiture, de l'équité, et de l'égalité dans les systèmes du monde sensible. Le beau et la justice sont des formes intelligibles, idéelles et autonomes qui ont leur manifestation en divers lieux de la réalité sensible.

L'*eidōs* appartient à l'univers abstrait et intelligible des essences saisissables à priori au moyen du langage spéculatif (logos), c'est-à-dire au moyen de l'entendement pur. D'un strict point de vue philosophique et métaphysique, l'*eidōs* (l'essence d'une chose) serait donc de l'ordre de la compréhension et de la spéculation intellectuelle. L'entendement est toujours porté vers elle. Si tout le travail de la pensée philosophique revient globalement à dégager et à déterminer conceptuellement la nature intrinsèque ou l'essence des phénomènes de l'existence, ce qu'elle est naturellement et permanemment orientée vers l'*eidōs* de toute chose. La théorie phénoménologique d'Edmund Husserl par exemple donne toute sa place à la notion de l'*eidōs* dans la mesure où c'est vers l'essence des « phénomènes purs » (c'est-à-dire la dimension essentielle de l'être) que la science des phénomènes (phénoménologie) est principalement orientée. L'*eidōs* est cette dimension essentielle de l'être ou des phénomènes de l'existence. Quelle que soit la variété des méthodes ou des voies qui s'offrent à la pensée philosophique, c'est pour ce « noème » (c'est-à-dire l'*eidōs*, entendue comme l'objet ultime de la pensée selon Husserl) que la philosophie forme ses desseins. Étymologiquement, la métaphysique tire tout son sens de ce qu'elle a à dégager au-delà de la nature les principes (essences) généraux, idéels, noématiques et transcendants, qui président à la réalité sensible et constituent les fondements de la pensée et de la connaissance.

Le concept est une notion corrélée à l'*eidōs* puisqu'elle nomme elle aussi des principes généraux qui sont en soi des représentations mentales. « Concept » se comprend en effet étymologiquement suivant le verbe latin *concipio*, *-is*, *-ere*, *-cepi*, *-ceptum*, c'est-à-dire « former en son sein ». C'est

pourquoi, selon Platon et bien plus tard Georges Berkeley²⁸⁴, la réalité des choses en soi ne peut se concevoir en dehors de l'esprit qui se les représente au moyen des mots et de l'entendement pur. L'univers abstrait des essences et des *choses en soi* apparaît donc dans l'esprit du sujet à travers les mots qui les représentent. Le mot est dans un rapport d'identification en ce sens que le mot fait apparaître le concept, c'est-à-dire l'*eidos* ou l'idée même présente dans l'esprit du sujet qui se la représente.

Quant à l'intuition philosophique, elle semble d'un caractère profond et d'une nature supérieure. Elle se définit comme une forme de connaissance qui n'est issue ni de l'expérience des choses, ni de l'activité abstraite de la pensée, mais inhérente à l'esprit. Dans le domaine religieux, l'intuition est une forme de connaissance supérieure transmise à l'esprit du sujet par un esprit supérieur (Dieu). Dans ce contexte, elle est le fait de la révélation. L'intuition est une connaissance qui s'établit immédiatement dans l'esprit sans l'intermédiaire d'un raisonnement les deux concepts. La connaissance intuitive est une vision où perception directe de la vérité d'être des choses en soi.

Pour Kant, le propre de l'intuition est d'être une connaissance spontanée présente à l'esprit, vers laquelle l'entendement ou les jugements (entendement spéculatif) conduisent :

De quelque manière et par quelque moyen qu'une connaissance puisse se rapporter à des objets, la modalité selon laquelle elle s'y rapporte, et dont toute pensée vise à se servir comme d'un moyen, est en tout état de cause l'*intuition*.²⁸⁵

Mais avec Bergson, l'intuition est surtout cette forme fugace, spontanée et pourtant simple et concrète que les philosophes cherchent à exprimer en d'interminables abstractions qui la traduisent. « Elle est une image fuyante et évanouissante, qui hante, inaperçue peut-être, l'esprit du philosophe »²⁸⁶. C'est pourquoi l'entendement philosophique s'exécute en d'innombrables

²⁸⁴ Même si ce dernier ne détache pas totalement la connaissance de la réalité sensible et l'expérience des phénomènes, contrairement à Platon.

²⁸⁵ KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, Traduction et présentation par Alain RENAULT, Paris, Flammarion, 3^e édition corrigée, 2006, p 177. C'est l'auteur qui souligne.

²⁸⁶ BERGSON (Henry), *La pensée et le mouvant, Essais et conférences*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1939 pour la première édition, 2013 pour la présente réédition. p. 119.

concepts pour l'exprimer. Dans le meilleur des cas, comme nous essayons de le démontrer dans le domaine de l'imaginaire, de la création littéraire, artistique et poétique, l'entendement est obligé de prendre des formes imageantes pour lui donner une forme concrète.

1.2.4.2. Du langage littéral aux idées transcendantes

Pour parvenir à donner une réalité aux intuitions et aux idées transcendantes (*eidos*), l'entendement (philosophique, en l'occurrence) use des mots, du langage spéculatif ou de la pensée analytique. Le mot « justice » qui se rapporte directement au concept de justice ou qui fait entendre l'idée de justice, en mobilisant d'autres concepts (extensifs et explicatifs) comme *équité*, *droiture*, *égalité*, *vertu*, etc., nomme et donne forme vocal et sonore à l'*eidos* ou à l'idée qu'il représente. La pensée analytique mobilise donc d'autres concepts et des mots. L'entendement pur ou spéculatif est alors la faculté qu'a l'esprit de comprendre et de concevoir pour lui-même une connaissance *a priori* ou *empirique* (Kant) sur la nature intrinsèque des choses dites *en soi*, en usant des mots et des concepts extensifs ou explicatifs. La relation entre le langage spéculatif et l'*eidos* qu'il tente de décrire est dans un premier temps une relation directe, littérale et dénotative. En entre le mot et l'idée, il s'établit en effet une relation d'identification ; c'est son sens littéral. Il en est le médium quand il s'agit de l'exprimer dans un raisonnement. Dans l'entendement pur, la connaissance s'établit sur la base du mouvement spéculatif de l'esprit ou de l'intellect qui mêlent en permanence *jugements analytiques* ou *explicatifs* (dénotatifs) et *jugement synthétiques* ou *extensifs* (connotatifs) qui sont, de fait, des *jugements d'expérience*²⁸⁷.

Cependant, à l'idéalisme et au conceptualisme s'est toujours opposé, dans la tradition philosophique, le problème de l'origine de la formation des concepts dans l'esprit du sujet : d'où partirait la pensée dans la formation des concepts qu'elle se donne ? Hume, Berkeley, Condorcet,

²⁸⁷ Voir : KANT (Emmanuel), « De la différence des jugements analytiques et des jugements synthétiques » in *Critique de la raison pure*, Traduction et présentation par Alain RENAUT, Paris, Flammarion, 3^e édition corrigée, 2006, pp. 100-103.

Tain, se sont opposés à Platon, Descartes, Locke et Leibniz à ce sujet. Ils ont souligné le rôle essentiel de l'expérience sensible dans la formation des concepts qui prennent alors une simple valeur nominale. Kant a clairement attiré l'attention sur les limites de l'idéalisme platonicien en spécifiant qu'en s'aventurant au-delà de la réalité sensible « sur les ailes des idées dans l'espace vide de l'entendement pur »,

[Platon] ne remarqua pas que malgré tous ses efforts il n'avancait nullement, car il ne rencontrait rien qui s'opposa à lui qui fût susceptible de lui fournir pour ainsi dire un point d'appui, sur lequel il pût faire fond et appliquer ses forces pour changer l'entendement de place.²⁸⁸

Kant tranche la question en établissant d'abord que si « tout en notre connaissance s'amorce avec l'expérience, il n'en résulte pas pour autant qu'elle dérive dans sa totalité de l'expérience »²⁸⁹. En réhabilitant ainsi l'empirisme refoulé chez Platon, il fait d'une partie des concepts des projections mentales d'essences (idées générales, connaissance abstraite, images génériques) qui se forment au contact de la réalité sensible. Ceux qui se forment à posteriori au plus près de la réalité sensible sont dits « empiriques », tandis que ceux issus de la connaissance intuitive à priori (idéalisme) sont dits « purs »²⁹⁰.

Par ailleurs, les concepts prennent avec Kant une valeur nominale. Il dit :

Intuitions et concepts constituent [...] les éléments de toute notre connaissance, si bien que ni des concepts, sans une intuition leur correspondant de quelque manière, ni une intuition sans concepts ne peuvent fournir une connaissance.²⁹¹

Comme telle, les concepts semblent de simples outils cognitifs et d'*expressions de nos représentations*. L'idée ou l'intuition se ferait connaître à travers le concept qui la traduit. Avec la querelle des universaux au Moyen Âge, ils prennent déjà cette simple valeur nominale, c'est-à-dire ce qui sera plus tard et tout au plus dans la pensée phénoménologique Husserlienne « le

²⁸⁸ KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, op. cit., p.99.

²⁸⁹ *Idem*, p. 93.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 143.

²⁹¹ *Ibidem*.

pendant linguistique des vécus de représentation »²⁹², de compréhension des phénomènes tangibles et de conscience.

1.2.4.3. Représentations imageantes et intuitions philosophiques

Comparées à l'entendement spéculatif (entendement pur), les représentations imageantes sont une toute autre manière qu'a la conscience de donner à percevoir l'*eidos* et à approcher intuitivement et en leurs essences les phénomènes existentiels. Là où le langage littéral n'en donne que des aperçus cognitifs, les représentations imageantes semblent littéralement reconstituer dans les vécus de conscience les contenus perceptuels (images mentales) qui sont des aperçus directs des intuitions qu'elles figurent. Si l'intuition se fait connaître à travers la série des concepts qui lui correspondent, l'expriment, la manifestent et la réalisent dans un jugement analytique ou explicatif, l'image, la figure ou le symbole l'ouvrent à la perception directe de celui qui l'observe et l'analyse.

Interrogeant le rôle de l'image (ou de l'imaginaire) dans la philosophie de l'entendement, Jean-Paul Sartre distingue plus nettement la « conscience imageante »²⁹³ de la « conscience significative »²⁹⁴ :

Nous voyons à présent que nous avons affaire à des consciences complètes, c'est-à-dire à des structures complexes qui "intentionnent" certains objets. Le plus simple sera d'envisager l'image par rapport au concept et à la perception. Percevoir, concevoir, imaginer, tels sont en effet les trois types de consciences par lesquelles un même objet peut nous être donné.²⁹⁵

²⁹² GALLERAND (Alain), *Husserl et le phénomène de la signification*, Paris, Librairie philosophique J. VRIN, 2014, pp. 16-17.

²⁹³ SARTRE (Jean-Paul), *L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais, 1940, et 1986 pour la présente édition revue par Arlette Elkaïm-Sartre, p. 21.

²⁹⁴ *Idem*, p. 52.

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 22-23.

Nous reprenons ici cette distinction des opérations de conscience pour tenter de dégager les mécanismes et les buts de l'entendement poétique (représentation imageante).

La conscience significative est une conscience qui reporte ou qui portent au langage les idées qui se forment en elle ; tandis que la conscience imageante est une conscience directement portée sur les idées, si l'on entend par là « les faibles images » des « perceptions qui pénètrent avec le plus de force et de violence dans l'esprit »²⁹⁶, selon Hume. « L'image, c'est l'organisation synthétique totale, la conscience [...] »²⁹⁷. Avec la signification, la tension est portée vers l'idée abstraite des images mentales dans l'esprit. Mais avec la conscience imageante, l'intuition est directement atteinte. La conscience signifiante fait connaître les idées qui sont déjà dans une de ses structures, c'est-à-dire la conscience synthétique d'images elles-mêmes qui sont, de fait, des concepts. La conscience significative, celle qui porte au langage ou à l'audition les idées a recours aux mots et au jugement analytique pour les faire entendre. Les mots se rapportent littéralement aux idées transcendantales qu'elle nomme, comme nous l'avons vu dans la section précédente. Mais la conscience significative peut tout aussi très bien choisir de donner à entendre les idées et les impressions qui se forment en elle au moyen d'autres images qui ne sont plus des images mentales ou percepts d'origine qui se sont constitués dans l'esprit du sujet, mais des images d'une toute autre nature destinée à les représenter autrement qu'au moyen des mots. Ces nouvelles images qui visent à faire entendre autrement une idée qu'au moyen de concepts forment un langage absolument bien distinct du langage ordinaire littéral : c'est le langage poétique. Dès lors, ce qui se nomme poésie est plus exactement une opération de conscience qui consiste à user de concept-images²⁹⁸ pour donner à entendre non plus les idées qui se forment en elle — auquel cas elle aurait

²⁹⁶ SARTRE (Jean-Paul), *L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, op. cit., p. 18.

²⁹⁷ *Idem*, p. 21.

²⁹⁸ Nous préférons cette terminologie à la notion de symbole qui, elle, définit un signe qui se rapporte à une idée par convention. Le concept-image use des attributs du symbole (signe et figure), mais n'a pas pour autant un caractère conventionnel. Il est spontané et ne réfère à l'idée qu'il représente que par un effort d'interprétation. Il vise non une idée comme dans le symbole, mais une impression d'idée ou plus exactement une idée corrélée au sentiment qu'elle

eu recours au langage littéral — mais les impressions corrélées au *vécu de conscience* et à la formation des intuitions métaphysiques en son sein. Les impressions concernent la manière dont la conscience est affectée par la réalité sensible à partir de laquelle les intuitions (connaissances spontanées) se forment dans l'esprit. C'est pourquoi les représentations imageantes (poésie) concernent au plus haut point la psyché : elles forment un réseau d'analogies et de métaphores qui visent à représenter au-delà de simples concepts non seulement les idées qui se forment dans l'esprit du sujet, mais bien plus aussi les sensations et les sentiments indéfinis qui accompagnent la formation des intuitions ou des idées dans le *vécu de conscience*.

Kant fait remarquer à ce sujet que

Si nous voulons appeler *sensibilité* la *réceptivité* de notre esprit, telle qu'elle consiste à accueillir des représentations en tant qu'il est affecté de quelque manière, en revanche le pouvoir de produire soi-même des représentations, autrement dit la *spontanéité* de notre connaissance, est l'*entendement*.²⁹⁹

En d'autres termes, la réalité ou les phénomènes sensibles perçus et vécus par la conscience génèrent dans l'esprit du sujet des impressions et des sensations. Ce premier mouvement définit la réceptivité. Les représentations, c'est-à-dire ici la connaissance intuitive et spontanée qui en résulte, constitue le deuxième mouvement : celui de l'entendement. C'est pourquoi

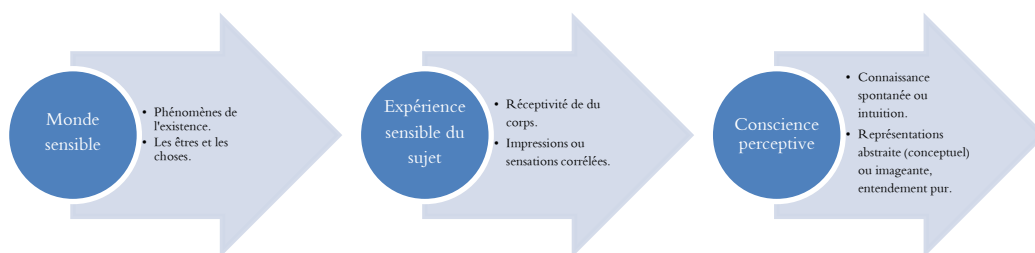
Notre connaissance procède de deux sources fondamentales de l'esprit, dont la première est le pouvoir de recevoir les représentations (la réceptivité des impressions), la seconde le pouvoir de connaître par l'intermédiaire de ces représentations un objet (spontanéité des concepts) ; par la première nous est *donné* un objet, par la seconde celui-ci est *pensé* en relation avec cette représentation (comme simple détermination de l'esprit).³⁰⁰

L'acte de représentation consciente est absolument corrélé à la réalité sensible des phénomènes qui se reconstituent en elle. Si nous devons donner une représentation schématique à la structure de l'entendement telle que Kant la définit, nous avons à peu près ce qui suit :

suscite dans l'esprit. Dès lors, le concept-image est en quelque sorte un outil du langage littéraire (subjectif) qui lie à la fois une représentation mentale, le figure qui tente de la nommer et, à l'occasion, le sentiment qui la génère.

²⁹⁹ KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, op. cit., p.144. C'est l'auteur qui souligne.

³⁰⁰ *Idem*, p.143. C'est l'auteur qui souligne.



Cette structure est nécessairement empirique, c'est-à-dire fondée sur l'expérience sensible du corps. Les forces des représentations imageantes qui résultent de l'expérience sensible du sujet traduit la force des impressions, des sensations qui se mêlent à la connaissance intuitive finalement empirique. À l'inverse, la force des concepts (entendement pur) est le fait d'une connaissance intuitive à laquelle n'est mêlée aucune sensation.

Mais le plus important est l'examen de la force et l'influence des impressions et des sensations sur la conscience significative et ses représentations. Il faut observer que les représentations imageantes relaient l'entendement pur en raison de ce qu'elles ont à donner une compréhension des intuitions vagues et profondes qui se forment dans l'esprit du sujet qui fait une expérience de phénomènes sensibles. Pour que la conscience signifiante en vienne à mobiliser les images au lieu des concepts purs, il faut nécessairement que les intuitions apparaissent dans l'immédiat inaccessible au moyen d'un langage littéral. De telles intuitions sont d'une nature supérieure et d'un caractère mystique : c'est-à-dire des connaissances spontanées sur les profondeurs de l'être qui se révèlent à l'esprit. Ces connaissances intuitives profondes sont très peu accessibles par les esprits ordinaires. Mais les esprits doués d'une grande sensibilité artistique et dotée d'une conscience aiguë de réel en vienne souvent à en faire l'expérience³⁰¹. Le corps sensible de l'artiste, peintre ou poète, est un réceptacle de ses intuitions nouvelles et profondes par laquelle l'Être se révèle. « Ils sont le lieu de la genèse secrète et fiévreuse des choses »³⁰². Ces intuitions émanent des choses mêmes. C'est pourquoi

³⁰¹ Ces « grands esprits », bon nombre de philosophes aiment à les citer. C'est le cas de Hölderlin (Friedrich), poète romantique allemand, à qui Heidegger consacre quelques études. Voir : *Les hymnes à Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, op. cit.

³⁰² MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 22.

Merleau-Ponty fait remarquer que « tant de peintres ont dit que les choses les regardent ». Il cite André Marchand qui dit après Klee :

« Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'était les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir ». ³⁰³

Merleau-Ponty conclut remarquablement ce passage en faisant observer que

Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration expiration de l'Être, inspiration dans l'Être, actions et passion si peu discernable qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint. ³⁰⁴

Les intuitions secrètes et profondes et, à leur occasion, le secret d'une existence, se tissent dans l'esprit de l'artiste ou du poète par le biais de « l'inspiration », c'est-à-dire sa présence adhésive à l'Être qui se révèle intuitivement en son être. De telles intuitions se révèlent aux esprits (artistes, poètes) réceptifs et sensibles aux pulsations secrètes de la vie et du temps qui excèdent souvent les limites de l'entendement pur et intelligible.

Les représentations imageantes ont alors pour rôle premier, avant toute visée esthétique, de porter à l'entendement une perception allusive — et non illusoire — de ces intuitions métaphysiques. C'est pourquoi la poésie (représentation imageante par excellence) prend chez Gaston Bachelard la fonction d'une « métaphysique instantanée » car elle fait émerger les profondeurs de l'Être. « En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme ». ³⁰⁵ Elle se méfie d'interminables discours pour donner une vision directe des profondeurs inavouées de l'Être. Les représentations imageantes sont donc des opérations ontologiques qui mobilisent des concept-images, c'est-à-dire des métaphores et des analogies qui prennent du même coup une valeur poétique. La saveur esthétique qui en résulte est de fait un accident, un avantage ou un atout qui s'ajoute accessoirement à cette tâche première. Le jugement esthétique est le fait d'une

³⁰³ *Idem*, p. 23.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ BACHELARD (Gaston), « Instant poétique et instant métaphysique », in *L'intuition de l'instant*, op. cit, p. 103.

conscience qui se surprend à être émerveillée par la faculté qu'a l'esprit de mobiliser de façon originale et précise des images pour nommer les profondeurs innommables de l'Être. La beauté d'une métaphore ne vient en effet pas de la métaphore elle-même, mais de la finesse de l'astucieux esprit qui a la capacité d'exprimer les intuitions qui se forment en lui au moyen d'un langage imagé. Et bien plus, elle la beauté d'une métaphore procède de la capacité qu'elle a de concentrer en son sein une pensée complexe.

Pour conclure subrepticement ce chapitre, il est entendu que la connaissance s'établit dans l'entendement pur sur la base d'un raisonnement ou d'une spéculation intellectuelle. Le mouvement spéculatif de l'esprit ou de l'intellect mobilise des concepts et procède par association d'idées dans l'explication des phénomènes. Quant à l'entendement figuratif ou imageant, il s'établit au moyen d'images sensibles destinées d'abord à illustrer l'idée ou l'intuition représentée. L'image ou la figure se rapporte directement aux impressions et aux intuitions d'essences. Elle donne à les entendre à travers leurs manifestations extérieures reproduites mimétiquement par le peintre, l'artiste ou le poète. La connaissance s'établit dans l'entendement figuratif au plus près de la réalité sensible représentée. Les images ou figures la présente en de multiples facettes. Elles offrent à la conscience d'apprécier le caractère d'être de la réalité sensible représentée avant d'en donner une lecture interprétative visant à dégager l'essence. Ainsi quand une œuvre représente la réalité sensible, c'est en vue d'exposer au plus près de l'entendement le caractère essentiel d'être de choses en soi ou de la vie.

Cette première tâche de clarification et de comparaison entre deux ordres d'entendements ainsi faite, il convient à présent de revenir sur le but premier de cette partie de l'étude, à savoir : vérifier la pertinence théorique du rapport entre *imaginaire* et *ontologie* par une approche historiographique. Il s'agit donc fondamentalement, dans les chapitres qui vont suivre, d'examiner à travers l'histoire des représentations imaginaires les liens de connivence entre *intuition esthétique* et *intuition métaphysique*.

Chapitre 2

Premières représentations du monde : l'âge du mythe

L'évocation préalable du mythe est une étape nécessaire, car elle permet de mettre en évidence un postulat majeur dans l'analyse de notre corpus de base : montrer que la pensée mythique — et, par voie de conséquence, l'imaginaire — est le premier domaine de la connaissance qui pose avec gravité et profondeur la question de l'être, et qui s'y intéresse de manière singulière. À travers les grandes périodes de l'histoire de la pensée, elle accompagne la littérature et lui transmet toute la dimension affective (*pathos*) de la quête que la philosophie a abandonnée sur le chemin de l'Être en la rationalisant et en la systématisant. Par la même occasion, il s'agit donc aussi d'établir la conscience mythique comme le ferment de la conscience philosophique vers la connaissance de l'être. C'est « un effort plurimillénaire » de la pensée « vers une cohérence de l'expérience »³⁰⁶ de la vie, de notre rapport au monde. Le lien entre le mythe et la question originelle de l'être au monde permet ensuite d'objectiver le rapport existant entre la conscience esthétique (contes, légendes, cosmogonies, théogonies, etc.) et une « métaphysique première »³⁰⁷, c'est-à-dire un ensemble de questionnements ontologiques à partir desquels se structurent les premières représentations du monde. Le recours constant à la métaphore ou à l'allégorie pour représenter les phénomènes de la nature et de la vie, confère à cette *métaphysique première* une dimension esthétique. Le mythe est alors entendu comme un ensemble de références qui associent à la connaissance première (voire *pré-rationnelle*) du monde, une certaine poésie. À l'instar de tout œuvre littéraire à sa suite, il traite « sous des habillages figuratifs variés, un seul problème obsédant,

³⁰⁶JERPHAGNON (Lucien), *Histoire de la pensée. D'Homère à Jeanne d'Arc*, Paris, Tallandier Éditions, 2009 pour la présente édition, p. 32.

³⁰⁷ Voir : GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique, Introduction à la philosophie*, Paris, CNRS Éditions, 2012 pour la présente édition.

celui du sens de la vie »³⁰⁸. Certains postulats que nous aurons dégagés dans ce segment de notre étude serviront de base à notre analyse ultérieure du corpus sélectionné.

2.1. Le mythe, la philosophie et la question originelle de l'être au monde

Si le mythe, dans son usage actuel, tend à définir un récit fabuleux destiné au besoin ludique d'évasion et d'autoprotection dans des univers fantastiques, merveilleux et virtuels³⁰⁹, il reste

³⁰⁸ GREIMAS (Agirdas-Julien), *Du sens, Essais sémiotiques*, II, Paris, Seuil, 1983, p. 12.

³⁰⁹Il est important d'ouvrir, ici, une parenthèse sur l'usage actuel du mythe dans la littérature de jeunesse, le cinéma et les jeux électroniques : à travers les livres d'enfants, la résurgence des récits fondateurs et de légendes répond d'abord au besoin d'être émerveillé par des histoires édifiantes. La trame des récits mythiques et fantastiques provoque le rêve et permet de s'évader, grâce à l'imagination, dans des univers surréels et fabuleux. Que ce soit *L'Illiade* et *L'Odyssee* d'Homère, *L'Énéide* de Virgile ou encore *Les Métamorphoses* d'Ovide, ces mythes antiques ont été adaptés à l'esprit imaginaire des jeunes lecteurs pour les projeter dans l'imaginaire collectif héritée des temps immémoriaux. Les contes et récits merveilleux (*Les Mille et Une Nuits* de Schahriar et Schéhérazade, les contes des frères Grimm, etc.) aussi remplissent cette fonction de base. Dans le septième art (classification et qualification moderne du cinéma), le mythe est souvent réadapté et tend à prêter au cinéma futuriste et fantastique ces traits caractéristiques (héros aux qualités exceptionnelles, fabuleux, etc.). Mais, bien plus, l'univers des jeux électroniques jouit d'une appropriation particulière du mythe qu'il recrée souvent pour concrétiser ce rêve d'évasion chez les jeunes auprès desquels il semble avoir un succès considérable. On peut désormais se mouvoir dans une réalité virtuelle à travers un personnage mythique ou légendaire hérité des récits antiques, comme c'est le cas avec le jeu actuel bien connu des jeunes : la série *God of War (Le Dieu de la Guerre)*. Ce jeu reprend l'intégralité du mythe antique autour des dieux grecs. La guerre fantastique à laquelle se livre Kratos ou Cratos (qui, traduit du grec, signifie « puissance »), contre l'Olympe veut abolir le pouvoir du dieu suprême. L'invincible Zeus est pourtant vaincu par le plus jeune chef de l'armée spartiate (fait redoutable et furieux guerrier par Arès, selon le jeu) et fils du titan Pallas et de l'ainée des Océanides, Styx, selon la *Théogonie* d'Hésiode.

Si le mythe grec préserve l'intégrité de l'Olympe et son droit sur les mortels, sa résurgence à travers les jeux vidéo et le cinéma tend à renverser cette hiérarchie. Les mortels semblent désormais investis d'un pouvoir surréel qu'ils retournent contre leurs créateurs. Ainsi, les mythes repris dans les films et les jeux, à l'instar de la série *God of War*, semblent caractériser une autre vision du monde : celle du règne de l'homme, simple mortel qui s'émancipe de l'ordre providentiel des dieux (et des valeurs de domination) et influence lui-même sa destinée. Les dieux (personnifiant la domination) sont bannis par un désir de liberté et une « volonté de puissance » (qui nous rappelle le surhomme nietzschéen et l'apophtegme de la mort de Dieu). Il serait intéressant de voir comment le retour du mythe à travers ce que nous nous risquons d'appeler par anticipation le « dixième art » – celui du numérique et des jeux électroniques (puisque les « arts numériques » semblent se confirmer dans cette classification) – permet de *ré-figurer* le monde. Il semble opportun d'ouvrir, dans la critique et les théories de la culture, une brèche qui analyserait et décrirait l'usage ludique numérique actuel des mythes. Ce patrimoine culturel réactualisé dans le domaine de l'électronique serait plus intéressant à étudier dans une perspective visant à comparer l'exploitation littéraire du mythe et l'usage qu'en fait l'ère du numérique.

primitivement attaché à une vision du monde qu'il traduit symboliquement dans le meilleur des cas. Or cette vision du monde est ontologiquement indissociable de la grande question originelle de l'être. Au commencement de toute forme de représentation, il y a cette question de l'être. C'est une question qui habite intuitivement toute forme de pensée. Elle constitue inévitablement la première intuition à laquelle furent confrontées les formes premières du savoir, en premier lieu desquelles les mythes et cosmogonies. Les spécialistes de la pensée ancienne s'accordent, à quelques différences près, sur cette fonction essentielle du mythe. Pour sa part, Lucien Jerphagnon définit l'âge du mythe comme « une période infiniment longue et obscure durant laquelle, cherchant à se situer dans un environnement énigmatique, effrayant et gratifiant tour à tour, les groupes humains se donnèrent une ébauche d'explication »³¹⁰. L'énigme procède ici d'un questionnement existentiel sur le sens de la vie : « Pourquoi la naissance ? Pourquoi la vie ? Pourquoi la mort ? Pourquoi la foudre ? Pourquoi les dieux ? Pourquoi tout ? »³¹¹ Ce questionnement existentiel rejoint la question éminemment ontologique de l'être reformulée en ces termes par Leibniz : « *pourquoi y a plutôt quelque chose que rien ?* »³¹² Quand Leibniz et bien d'autres avant lui reprennent cette question, il donne à cette interrogation une consistance philosophique. C'est en vue de la traiter avec rigueur et méthode que la philosophie l'émancipe de la conscience mythique, comme l'observe Georges Gusdorf : « la conscience philosophique est née d'une conscience mythique dont elle s'est dégagée lentement [...] »³¹³. La conscience mythique est donc la première à se saisir de ce questionnement.

Mais une fois établi que la philosophie émerge de la conscience mythique, il faut pouvoir se demander : de quoi s'émancipe-t-elle concrètement ? L'âge du mythe est un tout qui associe à la fois un questionnement ontologique, une certaine religiosité (relative à la dévotion et à la crédulité

³¹⁰JERPHAGNON (Lucien), *Histoire de la pensée*, op. cit., pp. 31-32

³¹¹ *Idem*, p. 40.

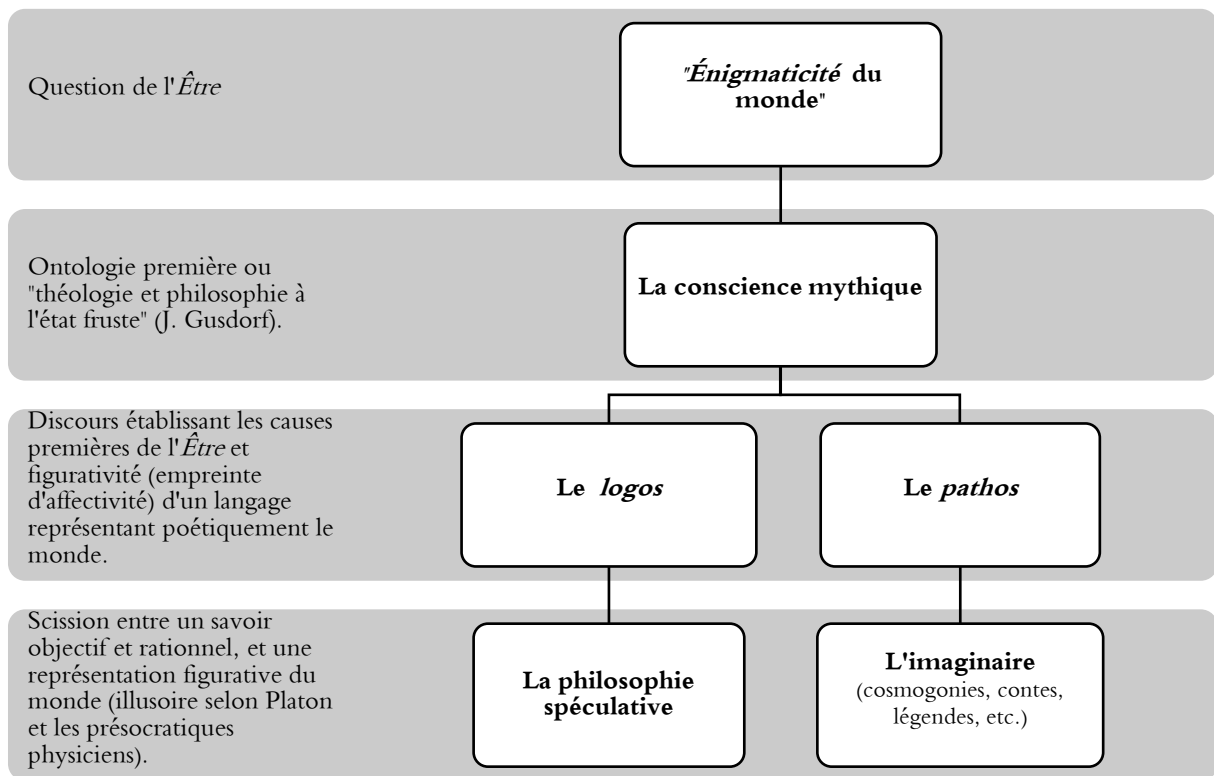
³¹² LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), *Principe de la Nature et de la Grâce, Monadologie*, Paris, Flammarion, 1996 pour la présente édition, p. 228.

³¹³ GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique*, op. cit., p. 10.

qu'elle manifeste envers les dieux qu'elle se donne) et une certaine poésie dont elle n'a pas conscience. En effet, « [l]e temps des mythes, préhistoire de la philosophie, c'est le temps où le mythe règne sans partage et donc le temps où il n'est pas reconnu comme tel »³¹⁴. Pour comprendre de quoi s'émancipe la philosophie – et c'est là l'intérêt de notre analyse dans ce segment de du mémoire –, il faut poser comme argument de base, relativement à la question de l'être, que le mythe est une ontologie (*logos*) primordiale. Dans cette forme mythique, elle conserve la candeur et la dimension affective (*pathos*) liées au besoin vital de déchiffrer l'énigme que représente le monde. En émergeant de la conscience mythique, la philosophie ne conserve que le plus haut degré du questionnement ontologique : la recherche des *causes premières*. Elle rationalise et systématise ce questionnement, le dépossède de son aspect rudimentaire, et l'arrache à sa candeur originelle. À l'ère du mythe, la question de l'être reste en effet limitée aux éléments les plus simples. Cette « première organisation mentale » de l'univers établit des catégories binaires qui opposent « [...] l'humain et le divin, le permis et l'interdit, l'obligation et la transgression »³¹⁵. Loin d'être une sorte de savoir primitif inférieur, le mythe est une première réponse à la question préoccupante du sens de l'existence. La conscience mythique s'accompagne d'un certain état affectif qui est associé au sentiment d'angoisse et de tension de l'homme, confronté à l'énigme que représentent le monde et l'existence. Mais elle est aussi l'occasion pour l'homme d'exprimer son admiration devant l'immensité de l'univers, sa beauté (poésie) et le mystère de sa « création ». L'admiration s'accompagne souvent d'un culte, c'est-à-dire d'une certaine gratitude (religiosité), devant les possibles forces (divines) qui pourraient être à l'origine de ce monde. Pour être plus explicite, nous pouvons procéder à la schématisation suivante pour caractériser ce partage entre la philosophie et la conscience mythique de laquelle elle dérive :

³¹⁴GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique*, op. cit., p. 15.

³¹⁵JERPHAGNON (Lucien), *Histoire de la pensée*, op. cit., p. 32



Il ressort clairement de ce schéma un rapport hiérarchique qui place la conscience mythique au premier rang dans la quête du sens de l'existence. L'énigme que représente le monde conduit vers un état de questionnement qui est en soi une inquiétude métaphysique et religieuse : encore loin d'être philosophique comme questionnement (c'est-à-dire, visant à appréhender l'Être de façon rigoureuse, rationnelle et méthodique), ce questionnement premier cherche avant tout à conjurer l'angoisse de l'homme dans un monde énigmatique. C'est un questionnement doublé d'une charge d'anxiété. Le mythe, représentation symbolique et figurative du monde, est alors « un état d'esprit »³¹⁶. La conscience mythique conjure l'angoisse en dotant l'homme d'un système de représentation visant à mettre en forme l'univers et à lui donner des repères. « Retrouvé dans son contexte vécu, le mythe s'affirme alors comme la forme spontanée de l'être dans le monde. Non pas théorie ou doctrine, mais saisie des choses, des êtres et de soi, conduites et attitudes, insertion de l'homme dans la réalité »³¹⁷.

³¹⁶JERPHAGNON (Lucien), *Histoire de la pensée*, op. cit., p. 33.

³¹⁷GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique*, op. cit., p. 21.

Cependant, l'image et le symbole constituent le moyen privilégié pour la saisie ou la compréhension de l'être. Le mythe, dans sa fonction symbolique et figurative, permet de représenter poétiquement le monde. Il ne vaut donc que par sa valeur esthétique. La dimension esthétique est rattachée à la dimension affective originelle qui accompagne la question de l'être.

En effet, la conscience mythique

[...] répond [...] à une fonction vitale [...] ; il s'agit d'incarner l'homme dans la nature, de garantir son existence constamment exposée à l'insécurité, à la souffrance et à la mort. [...] cette signification vitale du mythe, assurance sur la vie, assurance dans la vie, conjuration de l'angoisse et de la mort, explique sa coloration affective³¹⁸.

Le versant esthétique du système de représentation que constitue le mythe traduit cette dimension affective. C'est un besoin d'assurance et de sécurité, mais aussi une admiration devant le mystère que représente ce vaste monde et devant les forces possibles qui pourraient l'avoir engendré. L'émerveillement que suscitent les dieux, forces créatrices, garants de l'équilibre naturel et de la survie de la communauté dans les récits mythiques, ne peut être compris que comme une modalité d'être au monde qui entretient avec les choses un rapport affectif. Il faut donc entendre par conscience esthétique, l'expression nette de cette coloration affective qui accompagne la question de l'être.

Mais une fois admis que « la mythologie doit sa naissance à une conception à la fois poétique et physiologique de la nature et de ses phénomènes les plus saillants »³¹⁹, il faut pouvoir déterminer comment cette poésie donne un sens à l'existence et comment la fonction symbolique et figurative du mythe renvoie à la vérité de l'être. Car, pour l'homme de l'âge mythique, « le mythe n'est pas un mythe, il est la vérité même »³²⁰. Comment la fonction symbolique et esthétique de la

³¹⁸GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique*, op. cit., pp. 16-17

³¹⁹MÜLLER (Max), *Nouvelles Études de Mythologie*, cité par GUSDORF (Georges) dans *Mythe et métaphysique*, op. cit., p. 18.

³²⁰*Idem*, p. 15.

conscience mythique oriente-t-elle l'homme dans la compréhension et la saisie de l'essence du monde dans lequel il vit ?

2.2. Le mythe comme pensée symbolique : les fondements ontologiques de l'imaginaire

De toutes les considérations qui précèdent, il s'ensuit que l'imaginaire, et donc fondamentalement la pensée mythique (poétique et littéraire), est la forme primordiale du discours ontologique. C'est une perception spontanée des êtres et des choses qui mêlent à l'entendement pur, l'univers du rêve, de l'imagination et de la poésie. Comme tel, le mythe en tant que vision primitive du monde est une manière d'ontologie qui privilégie le symbolisme comme mode d'expression.

2.2.1. L'architexte du mythe comme microcosme symbolique

D'une certaine manière, les mythes manifestent les lois de la nature (*phusis*). L'univers des mythes relève, certes, du pur champ de l'imaginaire. Mais ils constituent tout de mêmes des microcosmes symboliques dont l'organisation interne révèle la structure ontologique du monde réel. Les mythes retracent surtout les liens d'interdépendance entre les êtres et les choses. Il faut en effet remarquer que si les mythes diffèrent d'une société ou d'un peuple à un autre, ils présentent *une unité de structure interne* qui renvoie ni plus ni moins à l'unité structurelle du monde. Claude Lévi-Strauss s'est employé (dans *Les mythologiques*) à dégager des mythes issus d'horizons socioculturels différents, cette unité de structure qu'il a cependant restreinte au seul domaine de l'anthropologie. Mais cette unité de structure entre les mythes (entendus comme systèmes de représentation) doit être vue et interprétée comme une évocation symbolique de la structure originare du monde et des êtres qui le composent. L'architexte du mythe, entendu comme

microcosme symbolique, fournit à l'homme un modèle logique qui lui permet de comprendre son être au monde et de définir sa position parmi les étants.

2.2.2. *L'esprit derrière les choses*

Les dieux apparaissent dans les mythes comme des forces de la nature. Ils animent la matière visible en laquelle ils s'incarnent. Dans la pensée primitive, l'esprit (des dieux) est une désignation symbolique de la *phusis*, c'est-à-dire la poussée qui fait advenir toute chose et qui anime la matière. « La philosophie primitive » (Bachelard) explique la substance matérielle de la nature par les forces transcendantes qui gouvernent ses aspects. Ainsi, les quatre éléments de la nature (l'eau, l'air, le feu, la terre) sont associés à l'image des dieux qui en seraient les maîtres. La présence de ses forces (esprits ou dieux) derrière la substance matérielle du monde ne relève pas d'une simple imagination naïve et pré-rationnelle ! Elle répond surtout à une exigence de causalité susceptible d'expliquer toute chose. L'entendement humain, même dans sa forme primitive, cherche d'abord à déterminer la cause matérielle de toute chose. Bien sûr, la première explication consiste, dans la philosophie primitive (mythique), à concevoir est derrière les substances matérielles la présence manifeste des dieux ou esprits (génies) qui en seraient la cause et le principe moteur. Mais l'imagination est ici une approche cognitive qui « [creuse] le fond de l'être » ; voulant « trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel »³²¹.

2.2.3. *La parenté des dieux et l'unité du Tout*

La pensée mythique pense l'existence en tant qu'elle forme un tout. Si la substance matérielle des choses s'explique par des forces originelles transcendantes, encore faut-il qu'il y ait entre ces forces un lien hiérarchique cohérent qui garantisse l'unité formelle des étants. Ce lien n'est autrement

³²¹ BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, coll. « Biblio Essais », p. 7.

que la forme symbolique de la parenté qui s'établit entre les dieux dans les récits mythiques qui sont, rappelons-le, une désignation symbolique de l'essence immatérielle de l'existence. La cohésion de la nature est donc symboliquement garantie par la parenté des dieux, qu'elle soit de forme filiale ou de forme conjugale. C'est par le biais de cette parenté que la pensée mythique (ontologie primitive par excellence) parvient à maintenir l'unité du monde, « et, par le moyen de ces regroupements de choses et d'êtres, d'introduire un début d'ordre dans l'univers [...] »³²². L'ontologie primitive donne une vision globale de la nature et du monde qu'elle évoque symboliquement contrairement à la pensée rationnelle présocratique qui, au moment de la scission avec la pensée mythique, ruine cette approche *unifiante* des êtres et des choses.

Ce qu'il est important d'observer dans la démarche des présocratiques physiciens en effet, c'est que l'ordre éthologique du discours (qui est essentiellement une désignation de l'essence matérielle des choses) décompose les éléments du réel. Il tend à considérer les composantes de la nature tout en les désolidarisant. La conséquence d'une telle démarche dans la constitution d'un savoir objectif sur les phénomènes de l'existence, c'est l'ordre bien répandu des connaissances spécialisées. Les champs multidisciplinaires des savoirs viennent sans doute d'un discours pluriel qui tend à considérer la nature ou le réel en le disséquant en parties bien distinctes³²³.

³²² LÉVI-STRAUSS (Claude), *La pensée sauvage*, Paris, Éditions Plon, 1962, p.21.

³²³ Il faut remarquer aujourd'hui que l'ordre bien répandu des savoirs spécialisés aboutit à un essoufflement de la recherche de la vérité de l'être qui se traduit par des propositions qui ne sont pas souvent des vérités scientifiques, mais des résignations du type : « il n'y a pas une seule interprétation du monde, mais plusieurs interprétations » ; ou encore le célèbre argument de la *plurivocité du sens*. Les discours s'opposent et les convictions sont multiples. Leur radicalisation entraîne souvent des situations dangereuses d'affrontements. Pour mieux comprendre cet état de fait, il faut prendre l'exemple d'un débat télévisé autour d'un phénomène. Là où un spécialiste aurait échoué à le donner une vision globale du phénomène, c'est le concours de plusieurs intervenants issus d'horizons de savoirs différents qui permet de voir la complexité du phénomène analysé, et donc de reconstituer son sens global.

Sans doute le roman fonctionne-t-il de la sorte. Il nous propose une synthèse des savoirs qui tend à reconstituer l'unité brisée du sens global de l'existence. C'est en vue de dégager les perspectives d'une ontologie propre à l'énoncé romanesque que nous avons choisi de compter dans notre corpus *L'homme sans qualités de Robert Musil*. Ce texte répond aux exigences d'une ontologie mineure (certes) qui reconsidère l'existence humaine dans sa quasi-totalité, c'est-à-dire dans ses aspects multiples et variés. Mais peut-être faudrait-il que la lecture interprétative de telles œuvres tienne compte de tous les horizons conceptuels pour parvenir à dégager le sens global de l'être, au lieu de s'inscrire

Or, l'Être est un tout. Et ce *Tout* suppose un rapport de cohésion entre les éléments qui le composent. En expliquant le cosmos tout en analysant séparément ses parties constituantes, on perd du même coup le sens global de l'Être, puisque ces parties constituantes (l'eau, l'air, le feu, les atomes, etc.) n'ont un sens que considérées dans leur relation les unes aux autres. Ainsi l'on pourrait objecter qu'en disséquant le monde en éléments constituants, la recherche des causes premières restaure le chaos originel, c'est-à-dire l'incompréhension même de l'Être dans sa globalité, du moins pour les hommes de l'âge pré-rationnel du mythe. L'atome, la molécule, l'eau, l'air, le feu, l'homme, etc., considérés individuellement, n'auraient pas donné plus de sens à l'être, c'est-à-dire au monde, à l'existence, qu'il n'en avait déjà pour ces derniers. En tant que Tout, il ne se comprend que par l'examen, non de ses éléments constituants pris isolément, mais des relations entre les choses. Ces éléments n'ont de valeur et de sens que par leur rapport d'adhésion au monde, chacun s'inscrivant dans une fonction précise. Car l'Être est d'abord essentiellement ce rapport entre les choses.

Le mythe préserve l'unité brisée de l'être. Loin de disséquer le monde en partie, il décrit symboliquement les relations entre les choses. Il se présente comme un microcosme symbolique destiné à représenter le monde considéré comme un tout. Comme le fait observer Georges Gusdorf, le mythe est la structure intelligible et connaissable de la totalité monde. Des lors,

Il faut [...] accepter la conscience mythique comme une affirmation totalitaire. Si le mythe correspond à une catégorie, la seule qui le convienne sera celle de la totalité concrète, ou encore celle de l'identité radicale, de l'unité ontologique. Toute la réalité s'inscrit dans un seul ordre, elle se développe selon un dynamisme commun qui s'inscrit en elle comme une circulation de vie et d'intelligibilité. La conscience mythique affirme un monde à l'état pâteux, dans sa première cohésion et sa coalescence. Les articulations

dans des spécialités. L'être se noie dans cette spécialisation et ce partage entre les méthodes qui n'ont plus pour objet l'univers symbolique du texte pris comme un tout, mais ces parties constituantes. Heidegger nous parle de l'oubli de l'être précisément dans ce sens-là (voir : *Être et temps*).

L'hyperspécialisation tend à considérer les choses individuellement, les désolidarisons progressivement les unes des autres. La conséquence d'une telle parcellisation des savoirs, c'est d'aboutir à une lecture éclectique du monde qui garantit une certaine porosité du sens. Peut-être faudrait-il que les multiples champs disciplinaires commencent à définir des parcelles communes de synthèse pour parvenir à une lecture univoque des phénomènes.

de langage, de la technique et de la pensée n'entament pas la masse. Elles désignent, bien plutôt qu'elles n'analysent, cette première image d'un monde dont la plénitude se trouve préservée.³²⁴

2.2.4. *Vision téléologique du monde*

Au premier matin du monde, dans toutes les cultures et dans toutes les représentations, l'entendement humain s'intéresse à la question de l'être ou de l'existence en tant qu'elle forme un Tout. Il s'intéresse aux origines, aux causes, mais aussi aux finalités ou buts ultimes. Mais la pensée rationnelle qui se réapproprie cette question de tous les temps donne une trajectoire unilatérale à l'entendement. Elle l'oriente d'emblée vers les causes. Pour le comprendre, il faut revoir les termes du questionnement sur l'être et voir vers quoi le raisonnement philosophique, objectif et rationnel, s'oriente d'emblée. Il est nécessaire, avant tout, de reconsidérer la formulation de la question de l'être et les méthodes d'approche qu'implique cette formulation : « pourquoi y a plutôt quelque chose que rien ? »³²⁵.

Considérons en premier lieu ceci : en se demandant « pourquoi y a plutôt quelque chose que rien ? », cette formulation appelle inévitablement un discours ontologique, car elle l'oriente d'emblée vers une étiologie, c'est-à-dire, vers la recherche des causes. La philosophie s'est matinalement inscrite dans cet ordre-là. Les présocratiques (comme Thales, Anaximandre, Anaximène, etc.), qui refusaient toute démarche fondée sur les spéculations théologiques et toutes explications surnaturelles du monde, ont abordé la question de l'être à partir d'une démarche étiologique visant à donner une explication naturelle de l'origine du monde. Ils cherchèrent l'élément premier en observant la composition de la matière.

On pourrait convenir que l'observation de la matière n'avait rien d'étiologique, puisqu'elle était en elle-même une éthologie, c'est-à-dire une démarche méthodologique consistant à examiner

³²⁴ GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique, Introduction à la philosophie*, op. cit., p. 23.

³²⁵ LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), *Principe de la Nature et de la Grâce, Monadologie*, op. cit., p. 228, souligné par l'auteur.

le comportement de la nature pour en déterminer les lois du fonctionnement. Mais, en réalité, la finalité de leur démarche restait en elle-même étiologique, puisque l'ordre du discours, même dans son apparence éthologique, recherchait les causes premières. Par exemple, Thales qui observait la composition de la matière, désigna l'eau comme l'élément premier dans la constitution du monde matériel. Son disciple conçût, à l'inverse, que le principe premier n'était pas substantiel car le principe premier ne saurait être palpable et définissable physiquement. Il désigna ainsi l'infini dans ce rôle créateur du monde. Réhabilitant, à une différence près, la thèse de la substantialité de l'origine du monde, Anaximène désigna l'air dans ce rôle. Héraclite poursuivit la quête de la substance première entamée par l'École ionienne. Ayant observé en règle générale que le feu est ce par quoi la matière se transforme, il le définit comme élément fondamental. Il donna ainsi le ton à la théorie moderne de l'énergie. Mais Empédocle tenta de regrouper ces éléments et soutint que l'air, l'eau, la terre et le feu sont, ensemble, les éléments premiers qui composent toute chose. Il permit ainsi de passer d'une conception moniste de l'origine de l'univers à une conception pluraliste. Anaxagore orienta le débat vers la recherche des particules, amorçant de la sorte la théorie atomistique. Bref, ici l'être se construit autour d'une démarche étiologique qui recherche des causes premières à partir d'un examen éthologique du réel³²⁶.

Mais qu'implique pour l'homme une telle objectivation de la nature ? L'existence humaine, — quand bien même elle relèverait directement des critères biologiques et physiques, voire chimiques (l'infiniment petit) — se comprend aussi comme spiritualité. La spiritualité est la part manifeste de l'existence humaine qui permet de la définir comme la partie consciente de la nature. Dans la constitution générale de l'Être en tant que Tout, l'homme s'y intègre en tant qu'il a la

³²⁶ Il faut entendre par éthologie, tout ordre du discours qui cherche à expliquer le réel par l'observation de ses manifestations (comportement) extérieures. La phénoménologie — entendue comme une démarche visant à comprendre l'essence du réel par l'observation de ses manifestations extérieures — est, à n'en point douter, une éthologie de la nature. Quant à l'étiologie, elle désigne tout ordre du discours orienté vers la recherche des causes premières. L'étiologie est, de ce fait, éminemment une ontologie.

faculté de penser et d'éprouver des émotions. En privilégiant la *phusis*, le premier discours philosophique (présocratique), rationnel et objectivant, tend à oublier cette constitution immatérielle de l'homme entendu comme un étant conscient et spirituel parmi les étants. L'existence humaine est un mode d'être singulier, comparé au mode d'être du reste des étants, nous dit Heidegger. Parvenir à la définir, c'est prendre en compte ce qui la rend si particulière, à savoir : la conscience, la faculté de jugement, l'affectivité, l'âme, l'esprit, etc. Ce rôle est dévolu, dans la pensée moderne, à l'anthropologie. Mais la pensée mythique prévoyait déjà, elle-même, ce trait inconditionnel de l'homme voué à la spiritualité.

La pensée mythique valorise justement le *thélos* (finalité du monde ou but de l'existence) qui éveille la spiritualité de l'individu. L'homme affirme son adhésion au monde par le biais de sa spiritualité qui crée entre lui et le reste des étants une symbiose de fait. La spiritualité marque son adhésion affective à la totalité-monde. En tant que partie consciente de la nature, l'homme est la seule réalité doublé d'une sensibilité spirituelle qui détermine son positionnement et son statut existentiel, contrairement aux autres éléments de la nature dont l'adhésion est déterminée par certains axiomes ou lois physiques. Seule la spiritualité détermine son statut et sa finalité dans la chaîne de l'existence. Elle établit l'homme dans la nature et l'y soumet comme une nécessité vitale. C'est pourquoi « l'expérience mythique » s'établit aussi comme une « liturgie » qui définit pour l'existence humaine un ensemble de règles et des cérémonies formant un culte à la nature — ou aux dieux, auteurs de la nature — qu'elle sacralise. Ainsi, « loin d'être une dérèstique, le mythe constitue un formulaire ou une stylistique du comportement humain dans son insertion parmi les choses »³²⁷.

Cette spiritualité liturgique prend dès lors en elle-même un caractère ontologique, car elle instaure des rites destinés à réactualiser la faveur des possibles forces cosmiques à l'origine de

³²⁷ GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique, Introduction à la philosophie*, op. cit., p. 25.

l'existence. Le principe de causalité spirituelle est ainsi constamment remis à jour par un rituel fondé sur la répétition. Or il faut noter que

le monde de la répétition est le monde de la *création continuée*. La répétition assure la réintégration du temps humain dans le temps primordial. C'est-à-dire que le temps actuel est toujours le « premier temps », le temps eschatologique où toutes choses apparaissent nouvelles. Il la rejoue, il contribue à l'effectuer par sa participation aux êtres mythiques. L'exécution correcte des rites assure seule, à chaque instant, la genèse de l'univers et la bonne marche des activités entreprises.³²⁸

La spiritualité est ainsi, en quelque sorte, une réponse à la question originelle de l'être. C'est une voie qui s'établit dans l'entendement humain primitif comme la seule à pouvoir rendre compte des origines et de la finalité de l'Être en même temps.

³²⁸ GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique, Introduction à la philosophie*, op. cit., p. 35. C'est l'auteur qui souligne.

Chapitre 3

Imaginaire et raison métaphysique dans l'horizon sociohistorique africain : le temps eschatologique

Dans ce chapitre, nous ne partirons pas d'autres observations que celles qu'a déjà pu faire Cheikh Anta Diop dans *L'Afrique noire précoloniale* pour montrer les implications de l'entendement mythique et imaginaire dans les phénomènes identitaires et leurs mutations dans le temps. Qu'est-ce donc l'identité, si ce n'est la manière dont un peuple choisit de répondre à la question originelle de l'être ? L'identité n'est rien d'autre que l'entendement qu'une communauté a de son être au monde, puisque c'est précisément cet entendement qui prend forme et se cristallise dans la culture, les croyances et les modes d'être. Elle commence donc avec les modes de perception communautaire (visions du monde, systèmes de représentation). C'est pourquoi, qu'il s'agisse de l'entendement imaginaire ou de l'entendement rationnel pur, l'identité d'un peuple est déterminée par ces deux systèmes de perceptions. Pour le démontrer, il faut partir du temps eschatologique (notamment avec l'exemple de l'Afrique Noire dont ce temps est encore plus récent) où l'entendement mythique, imaginatif, poétique et créatif — qui est en fait une réponse première à la grande question originelle de l'Être — établit les premières formes d'identité dites des « primitifs » ou « primitives ». Les changements identitaires qui s'opèrent au fil du temps sont en réalité le fait des mutations qui s'opèrent dans les modes de perception et de représentation du monde.

Il faut d'emblée remarquer que les bouleversements identitaires sont le fait de changements constants qui s'opèrent au fil de l'histoire dans les systèmes de représentations. C'est pourquoi il faut être à l'écoute de l'art et de la littérature (systèmes par excellence d'entendement poétique des êtres et des choses) pour capter les signes annonciateurs des changements identitaires qui jalonnent la courbe de l'histoire. Mais il faut écouter l'art et la littérature quand ils se font *question*

ou *remise en cause* des certitudes métaphysiques, culturelles et idéologiques les mieux établies. Car c'est là qu'ils annoncent le plus clairement les mutations qui se profilent à l'horizon de l'histoire. La nécessité de comprendre le questionnement littéraire procède surtout de cette volonté de comprendre les changements identitaires qui caractérisent notre époque et les orientations idéologiques que prend celle-ci dans l'horizon socio-historique africain. C'est pourquoi il est important de ne pas perdre de vue, à ce stade de notre étude, que si nous insistons avant tout sur le rapport entre l'imaginaire et la question originelle de l'Être, c'est pour davantage (et préalablement) mettre en lumière des mécanismes des bouleversements dans les phénomènes identitaires, culturelles et idéologiques.

Ce chapitre, pris solidairement dans la chaîne des chapitres qui composent cette grande première partie, participe de cet effort de clarification. Rappelant à toutes fins utiles que cette première partie cherche avant tout à établir qu'il y a une histoire du questionnement ontologique littéraire et artistique qui accompagne les transmutations dans les systèmes identitaires. Et puisque l'identité est une modalité d'*être-au-monde* que choisit un peuple en fonction de son entendement ou de sa perception du sens de l'existence, tout questionnement (exprimé dans l'art et la littérature) qui vient remettre en cause une certaine vision du monde doit être cerné et analysé comme le signe précurseur d'une métamorphose dans la détermination du Moi collectif, lui-même entendu ontologiquement comme un positionnement de l'étant humain parmi les étants qui composent l'Être en général. L'identité n'est en effet pas autre chose que la manière dont l'homme se positionne parmi les étants. La pensée mythique et religieuse, originaire et fondamentale, permet justement à l'homme de définir matinalement ce positionnement dans le cosmos et dans la constellation des étants dont il vénère les formes supérieures (dieux) supposées. Et ce n'est pour rien si Placide Tempels faisait déjà remarquer au sujet de la *philosophie bantoue* qu'elle est une ontologie dynamique où l'Être (force vitale) est une hiérarchie de forces en interaction dans laquelle l'homme occupe une position bien déterminée, après les dieux, les ancêtres fondateurs,

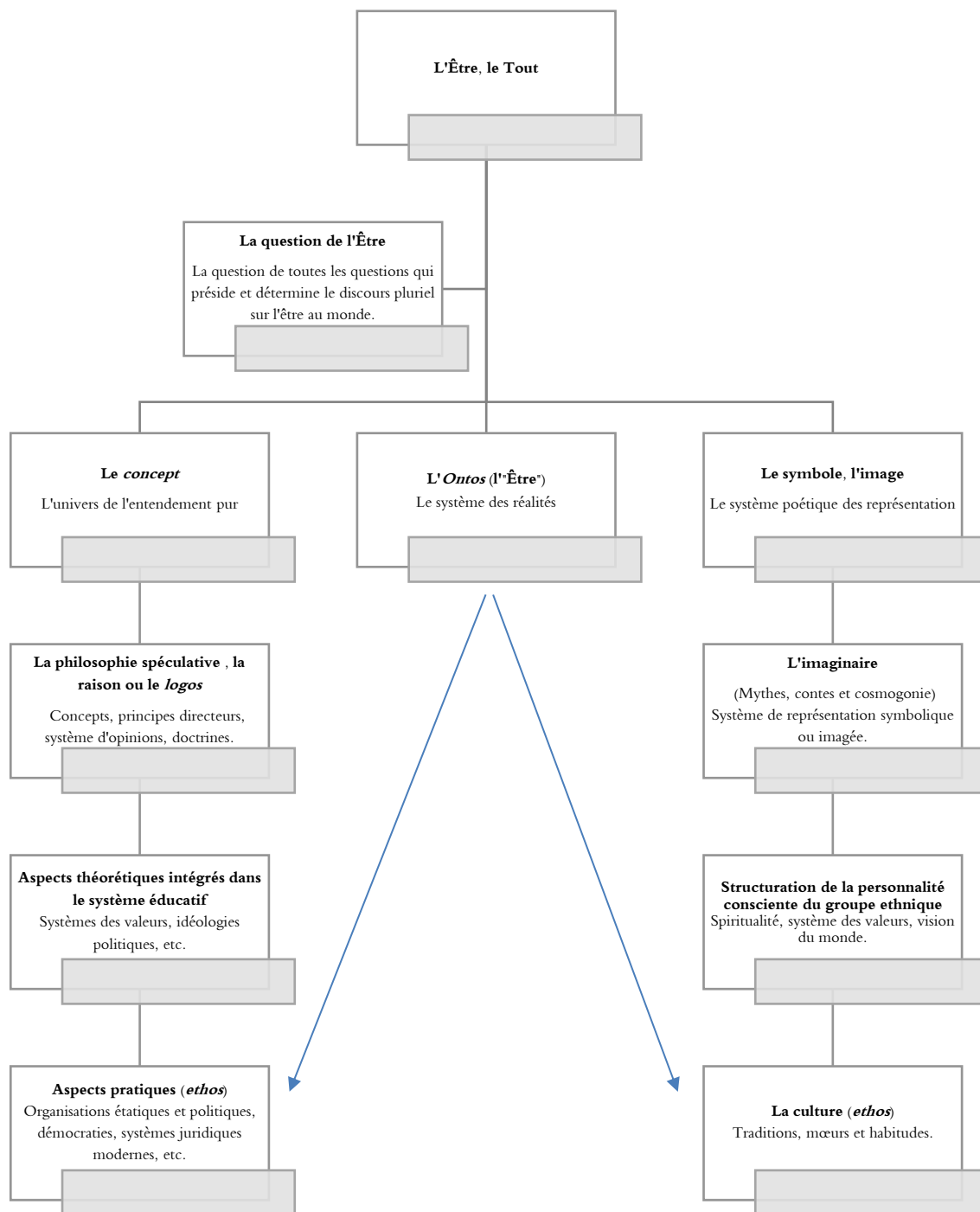
les défunts de la tribu. Il se place lui-même au-dessus des animaux et des plantes. L'homme blanc, qui semblait un phénomène nouveau, paraissait dans le même temps une force légèrement supérieure qui lui valait la sympathie (plus tard désabusée) de l'homme noir³²⁹. On voit bien qu'une telle conception de la vie fondée sur la hiérarchie des forces détermine l'identité culturelle de l'africain subsaharien (en occurrence les Baluba) puisqu'« elle explique les mobiles humains, raisonnables de toutes les coutumes bantoues, elle livre les normes de la conversation et de l'expansion de la personne »³³⁰. Une telle structure dans la conception des êtres et des choses en est venue à changer dans le temps en raison même d'interrogations nouvelles qui ont surgi lors du contact avec l'Occident et qui, de fait, ont imposé une autre lecture ou plus exactement une réinterprétation du monde.

3.1. De la question de l'être à la formation des ensembles culturels dans le temps eschatologique : qu'est-ce que l'identité ?

Pour donner une compréhension claire du processus qui conduit à la formation des communautés idéologiques, culturelles et identitaires, il est important de conserver la ligne de démonstration schématique que nous avons amorcée plus haut. Nous partirons des trois systèmes de perception auxquels aboutit la question originelle de l'être. Nous avons en effet schématiquement établi que la question originelle de l'être permet d'aboutir à une conception de l'entendement humain qui, selon David Hume, repose sur trois systèmes : *le système abstrait de l'entendement pur*, les systèmes *des réalités* et *le système poétique des choses*. Cette partition triadique des univers cognitifs qui déterminent l'entendement humain a structurellement été présentée comme suit :

³²⁹ Voir : R. P. TEMPELS (Placide), « La sagesse et la critériologie bantous » in *La philosophie bantoue*, Traduit du néerlandais par A. RUBBENNS, Paris, Présence Africaine, pp. 49-63.

³³⁰ *Idem*, p. 51.



Il faut remarquer que l'ensemble des éléments qui définissent une communauté identitaire (idéologies politiques, systèmes juridiques et idéalismes d'un côté, puis de l'autre, la spiritualité, les traditions et l'ensemble des valeurs et des usages traditionnels) repose sur l'une ou l'autre des deux systèmes de perception que sont : l'univers de l'entendement pur (apanage de la modernité

laïque) et le système poétique de l'entendement (qui reste le privilège des sociétés dites traditionnelles, conservatrices, etc.). Ces deux systèmes donnent forme en quelque sorte à une double manifestation pratique de l'entendement (la culture et la philosophie ou raison pratique qui sont deux formes d'*ethos*) qui ont leur ancrage dans le système des réalités. Ici, les processus sociaux (*ethos*, mœurs, coutumes) ancrés dans le système des réalités émergent des systèmes de l'entendement pur et de l'entendement poétique des choses. Ce qui permet à juste titre de considérer que l'*ethos* qui définit l'identité d'une communauté d'individus commence avec l'un ou l'autre des deux systèmes de perception (ancrés dans le *logos* et/ou le *pathos*) qui sont eux-mêmes à rattacher à la question originelle de l'être. Car, quelles que soient les peuples, la totalité des savoirs qui prennent des formes culturelles (et aujourd'hui idéologiques) et qui, de fait, s'enracinent dans les processus sociaux, sont profondément liées à cette question ontologique de l'être au monde. Cette constatation permet d'établir une théorie des groupes socio-culturels et idéologiques fondée sur une conception de l'entendement humain.

3.1.1. Primauté de la question de l'Être

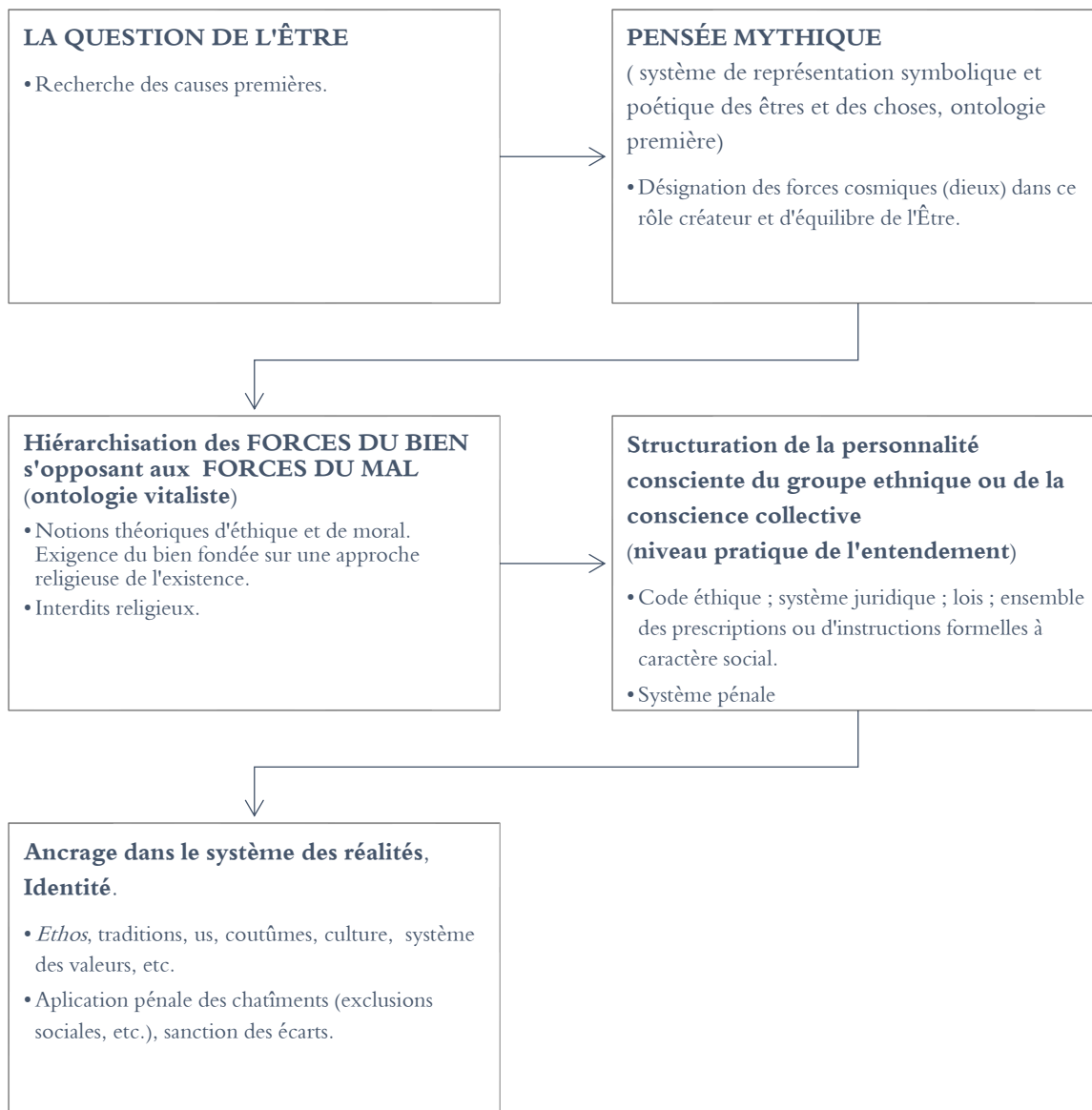
Si l'on se réfère aux traditions africaines, on peut aisément constater que les groupes identitaires et leurs données culturelles sont fondés sur la manière dont les « ancêtres fondateurs » ont tenté de répondre à la question originelle de l'être au monde. Elles consistent en une série de réponses (mythes et cosmogonies) devenues essences culturelles. L'œuvre d'Emmanuel Dongala — que nous analyserons un peu plus tard — thématise bien cet aspect des choses. L'auteur y présente le temps eschatologique comme suit :

Le monde était différent : les ancêtres fondateurs avaient déjà vécu et érigé les lois et les rites qui devaient rendre cohérente la vie sur la Terre et même si, maintenant, ils révélaient moins de connaissance aux vieux, ils les guidaient encore à travers les difficiles cheminements de l'existence.³³¹

³³¹ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit, p. 14.

Les ancêtres apparaissent comme les artisans des traditions, us et coutumes qui définissent et identifient la communauté ethnique dont ils sont garants. Mais l'identité culturelle de la communauté ethnique est en réalité une série de déductions liées à la question originelle de l'être qui s'est matinalement déclinée suivant les termes : « qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Vers et pour quelle finalité s'est constituée et s'est établie notre existence ? »

La question de la genèse du monde — et de soi, finalement — a d'abord abouti sur des propositions manichéennes très simples qui ont opposé les forces cosmiques suivant les modalités du bien et du mal, ainsi qu'on peut l'observer dans les récits fondateurs, mythes, cosmogonies et textes religieux qui en sont les premières formes de réponse. Ensuite, ces premières formes de réponses se sont érigées en systèmes de valeurs et d'interdits qui se sont à leur tour établis dans le système des réalités sous forme de manifestations culturelles et identitaires :



Si la question de l'être s'impose intuitivement à tous les peuples au premier matin du monde, il faut observer qu'elle aboutit, dans les systèmes de représentation africaine, à une ontologie vitaliste qui hiérarchise les forces de la nature. Placide Tempel fait cette remarque au sujet de la philosophie bantoue : « la conception de la vie chez les bantoues [...] est centrée sur une seule valeur : la force vitale »³³² ; « la notion fondamentale de leur conception de l'être est le concept de force vitale »³³³.

³³² TEMPELS (Placide), *La philosophie bantoue*, op. cit., p. 30.

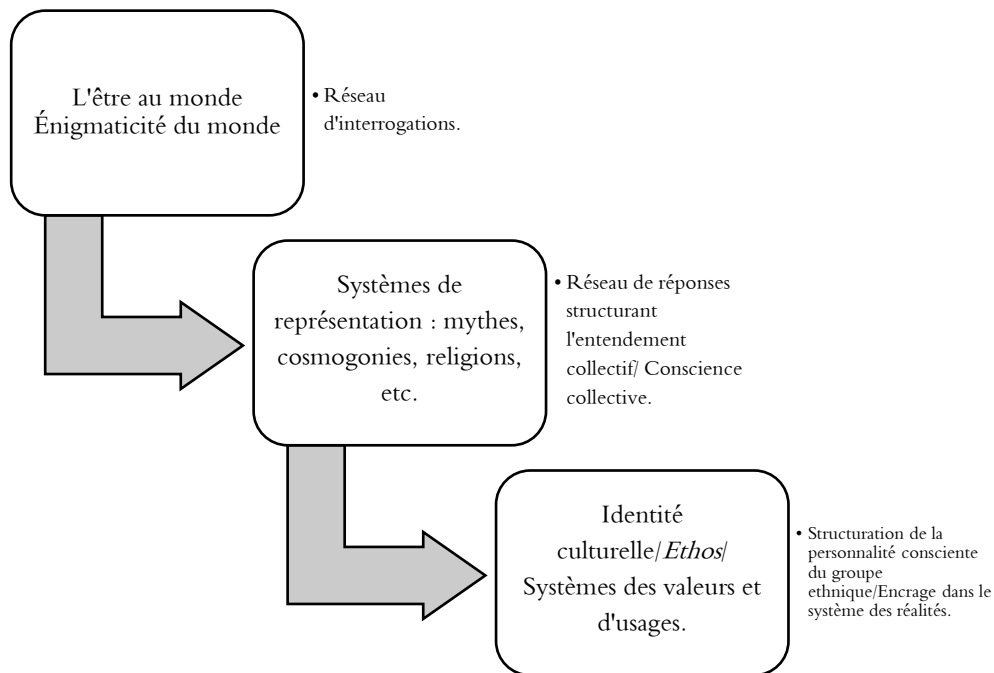
³³³ *Idem*, p. 33.

Mais cette ontologie dynamique et vitaliste est une hiérarchie entre les forces. Les dieux, forces vitales supérieures, sont considérés comme « la causalité active » première. Selon les bantoues, « il y a la force divine et les forces célestes et terrestres, les forces humaines, animales, végétales et même les forces matérielles et minérales »³³⁴. Cette hiérarchie prend en compte l'opposition entre les influences positives (qui assurent croissance, prospérité et renforcement de la vie), et les influences négatives (qui annihilent et diminuent la vie et l'énergie vitale). Elle aboutit sur des considérations religieuses associées aux cultes des forces divines. Les considérations d'ordres spirituel et religieuse se muent d'abord en préceptes et en réseaux de valeurs et d'interdits. Avec le temps, elles sont ensuite ancrées dans le système des réalités comme autant d'usages et des habitudes de vie que nous identifions souvent sous les vocables de *mœurs*, *culture*, *coutume*, etc.

3.1.2. L'identité

Il devient alors plus aisé de constater que l'*ethos* qui définit l'identité (culturelle) d'une communauté ethnique est en réalité la somme des réponses que cette dernière choisit d'apporter à la question originelle de son être au monde. Mieux encore, l'*ethos* est le réseau de réponses considérées dans leur forme pratique et manifeste. L'*ethos*, ou plus spécifiquement l'identité d'une communauté ethnique, culturelle ou idéologique, est l'entendement pratique (c'est-à-dire, l'entendement manifesté dans les mœurs) que ladite communauté a de son être au monde. C'est une connaissance ou une compréhension de l'être qui s'enracine et s'affirme dans la réalité à travers des formes de cultures, d'habitudes de vie, et des systèmes de valeurs. L'identité (culturelle, du moins) est donc la manière dont une communauté d'individus choisit de répondre collectivement à la question originelle de l'être au monde. Elle correspond à sa représentation des êtres et des choses. C'est cette vision du monde qui prend la forme manifeste de l'*ethos* (culture, coutumes, usages, etc.) :

³³⁴TEMPELS (Placide), *La philosophie bantoue*, op. cit., p. 36.



L'identité culturelle est, comme nous le voyons, intimement liée à la question originelle de l'être au monde. Le questionnement ontologique semble le moteur d'inférence perpétuellement à la base de tous les phénomènes identitaires. L'imaginaire qui structure l'entendement communautaire garantit la stabilité culturelle de la communauté ethnique et éthique. Il s'entend comme un réseau de significations qui privilégie l'image symbolique ou plus exactement l'*eidos* (concept-image) pour expliquer le monde. Engré dans la conscience collective, l'imaginaire oriente la vie communautaire et détermine à la fois son caractère éthique, ses aspects proprement culturels, et sa structure identitaire globale. Telle est la force des représentations imaginaires dans l'organisation structurelle de l'existence humaine.

3.2. « Mythes et structures idéologiques : survivance de la tradition dans le système éducatif et politique »

À l'origine, la structure politique et le système éducatif des sociétés tribales trouvent leur fondement dans la pensée mythique qui constitue un véritable catalogue de comportements sociaux. L'ordre social, la hiérarchie des classes, les codes sociaux et les habitudes de vie sont pour une part essentielle inspirés de ce catalogue dont se servent les sages pour gérer les problèmes sociaux. L'œuvre historique (*L'Afrique noire précoloniale*) de Cheikh Anta Diop donne un aperçu explicite de l'implication des croyances mythiques et religieuses dans l'organisation sociale des sociétés précoloniales africaines. Il y indique que

La stabilité du système des castes est assurée par l'hérédité des fonctions sociales, ce qui correspond, dans une certaine mesure, à un monopole déguisé par un interdit religieux pour éliminer la concurrence professionnelle. Une signification religieuse est, en effet, attachée à l'hérédité de la profession. Selon les croyances en vigueur, un sujet extérieur à une profession, même s'il s'assimilait toute la technique et la science d'un métier qui n'est pas celui de sa famille, ne saurait le pratiquer avec efficacité, au sens mystique, car ce ne sont pas ses ancêtres qui ont passé le contrat initial avec le génie qui l'a enseigné à l'humanité. Par une tendance à la généralisation, bien compréhensible, même des spécialisations scientifiques auxquelles n'est attaché aucun esprit de castes, comme par exemple, la médecine des yeux, des oreilles, etc., sont dominés par cette conception.³³⁵

Une interprétation mythique et religieuse de la vie semble donc être à la base du système des castes et des catégories socioprofessionnelles. Ce qui confirme ce lien profond entre l'imaginaire et les structures idéologiques et sociales³³⁶.

Lilyan Kesteloot faisait aussi remarquer au sujet de la littérature traditionnelle orale qu'elle a une incidence directe sur la vie de l'homme africain. Les mémoires des griots ou aèdes qui portent

³³⁵ DIOP (Cheikh Anta), *L'Afrique noire précoloniale*, Paris, Présence Africaine, pp. 17–18.

³³⁶ Sur ce point, nous nous montrons cependant prudents, car Cheikh Anta Diop démontre dans un autre de ses ouvrages que la structure sociale et politique de l'antiquité nègre découle aussi des conditions économiques et matérielles. Voir : *Nations nègres et Culture, De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*, Paris Editions Présence Africaine, 1954, 1979, p. 53.

cette pensée symbolique « ne sont rien de moins — dans une civilisation orale — que les archives même de la société ». Elle « véhicule l'histoire, les généalogies, les traditions familiales, les formules du droit coutumier, aussi bien que le rituel religieux et les règles de la morale »³³⁷. Jacques Chevrier fait également remarquer à la suite de bien d'autres observateurs et spécialistes que cette pensée symbolique

[...] joue en particulier un rôle très important auprès des enfants pour lesquels elle constitue un véritable apprentissage, qui peut porter aussi bien sur les réalités écologiques de leur environnement que sur les usages et les coutumes en vigueur dans la société à laquelle ils appartiennent.³³⁸

Ainsi, s'il est entendu que la pensée mythique est une ontologie première dont le but est l'explication des phénomènes de la nature et de l'existence, il y a lieu d'observer qu'elle prend une part active dans l'organisation structurelle des sociétés anciennes et dans la formation de la personnalité consciente des groupes sociaux. Elle est donc à la base de la culture et des structures idéologiques premières. D'une certaine manière, elle est à la fois *theoria*, *poiësis* et *praxis*. Elle est *theoria* en raison même de son statut d'ontologie première. Sa valeur de *poiësis* s'entend surtout dans son rôle de fabrication ou de structuration du mode d'être et de l'identité du groupe. Quant à son acception de *praxis*, elle se comprend davantage comme manifestation culturelle — entendue aussi comme son accomplissement, son aboutissement.

³³⁷ KESTELOOT (Lilyan), *Anthologie négro-africaine : Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*, Paris, EDICEF, pp 6-7.

³³⁸ CHEVRIER (Jacques), *Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*, Paris, Hatier, p. 25.

3.3. Croisements identitaires et choc des imaginaires et des systèmes de représentation dans l'horizon socio-culturel et historique africain : le phénomène des bouleversements identitaires

S'il est entendu que l'identité (culturelle) est une certaine vision ou compréhension de notre être au monde transformée en systèmes de valeurs et en mode d'être collectif, il va de soi que sa modification relève avant tout de la modification de cette même compréhension ou appréhension des phénomènes de l'existence. Les contacts entre civilisations ont pour effet à long terme de produire ces changements dans les représentations et les modes d'être. En effet, le choc des civilisations s'entend d'abord nécessairement comme une confrontation entre imaginaires et systèmes de représentation issus d'horizons socio-historiques différents.

Si l'on s'en tient aux travaux de Cheikh Anta Diop sur les relations interculturelles, les cultures ou système de représentation issus d'un même espace « historico-géographique » parviennent à coexister sans problème d'acculturation notoire. Tirant exemple des sociétés européennes, Cheikh Anta Diop fait en effet remarquer que :

Toutes les langues européennes [...] étant issues du même berceau, les expressions littéraires et les images poétiques les plus riches qu'on y crée sont tissées, confectionnées avec les mêmes éléments du réel, puisés dans le même milieu. [...] Il apparaît ainsi que [...] les Européens ne rencontreront que des difficultés, somme toute, mineures pour communiquer entre eux. [...] Pour cette raison aussi, les phénomènes d'acculturation et d'aliénation culturelle intereuropéens sont plus atténués, parce que se déroulant à l'intérieur de la même grande civilisation.³³⁹

Mais la situation est différente quand il s'agit des cultures issues d'aires géographiques diamétralement opposées. Il est évident, dans ce cas de figure, que les contacts entre civilisations s'accompagnent d'une part essentielle d'acculturation — quand bien même on n'exclurait pas la

³³⁹ DOP (Cheikh Anta), *Civilisation ou barbarie*, Paris, Présence Africaines, 1981 pp, 283-285.

possibilité que ces civilisations s'enrichissent mutuellement l'une de l'autre sans nécessairement s'acculturer.

Cela est tout entier lié au fait que chaque civilisation intègre à l'origine dans sa vision du monde un rapport à l'autre qui peut être conflictuel, fusionnel, ou pacifiste. Le rapport conflictuel — qui est de loin le plus répandu — repose sur une vision de l'autre d'abord perçu et compris en tant qu'il est par rapport à soi un danger ou une menace, puisque la différence comporte toujours le risque d'entamer une identité source. Dans ce rapport conflictuel qui sous-entend aussi un rapport de force, la civilisation disposant de moyens d'influence plus puissants tente de s'appropriier l'autre en l'acculturant et en le soumettant à ses valeurs. Mais elle peut aussi être motivée par la convoitise. Dans ce cas précis, elle ne s'approprie l'autre et ne l'anéantit culturellement que pour le soumettre économiquement. C'est la logique des impérialismes. Quant au rapport de fusion, il peut être compris, comme la situation dans laquelle les sociétés meurent progressivement dans leurs différences et dans leurs absolus pour prendre le caractère uniforme de la culture dominante. La colonisation et l'assimilation des peuples peuvent être comprises comme ce processus de fusion qui engrange (le plus souvent par la force) les sociétés dont les moyens de défense contre les influences extérieures sont insuffisants. Enfin, un équilibre de force peut amener deux civilisations à se tolérer et à cohabiter pacifiquement dans la préservation respective de leur souveraineté et de leurs identités. C'est le rapport pacifiste précédemment cité.

Ces trois principes ont déterminé les relations interculturelles dans l'histoire du monde. Aujourd'hui encore on observe à l'échelle globale un rapport de fusion qui conduit à l'unification des modes d'être au moyen des médias. Le modèle occidental tend à l'emporter sur les autres. L'Afrique noire a subi des influences extérieures au moins depuis 400 ans. Elle s'est vue morceler culturellement par la civilisation européenne. L'engagement des auteurs africains de la première heure fut de thématiser et de dénoncer les ruines des traditions africaines. L'influence de la civilisation moderne occidentale continue à entailler une identité culturelle africaine déjà bien en

crise. L'Afrique noire connaît un bouleversement dans ses systèmes de représentation et dans son imaginaire propre depuis le contact avec l'Occident.

Mais une fois admis cela, l'important reste ici d'observer comment la pensée symbolique (l'art et la littérature) s'organise pour questionner les modes d'être actuels et tenter de donner une autre compréhension de l'être au monde africain. Il s'agirait de voir comment, interrogeant la situation actuelle de l'Afrique subsaharienne, les discours orientent vers une autre interprétation de la vie et tentent de réorganiser les modes d'être. Nous y revenons plus longuement dans le chapitre 6 de cette section.

Chapitre 4

L'interrogativité dans la pensée moderne occidentale et sa dynamique dans les mutations des éthos

Des chapitres qui précèdent, il est clairement entendu que le questionnement ontologique est déjà présent dans la pensée mythique et symbolique qu'il contribue à élaborer depuis sa forme la plus abstraite jusqu'à ses manifestations culturelles et religieuses. Cette interrogation profonde sur le sens de l'existence poursuit cependant son cheminement dans la pensée moderne en prenant des formes plus explicites et fulgurantes qu'occasionnent les bouleversements dans l'ordre des savoirs, les systèmes de représentation et les modes d'être. Les questions auxquelles tente de répondre le présent chapitre sont les suivantes : quelle forme prend ce questionnement ontologique dans la pensée moderne ? Comment se manifeste-t-il d'abord sur le plan scientifique, philosophique ou épistémologique ? Comment se manifeste-t-il ensuite sur le plan littéraire et artistique ? Enfin, comment révolutionne-t-il les genres et les modes d'expressions littéraire et artistique ?

En réponse à ces questions, nous entendons montrer d'une part que le questionnement dans la pensée moderne ne se conçoit guère en dehors du *principe d'incertitude*, du *doute* et du *possible*, avec lesquels il entretient un lien sémantique étroit. Sur le plan scientifique, philosophique et épistémologique, le questionnement prend forme, au niveau sémantique, à travers ces notions qui en constituent le fondement. D'autre part, nous entendons montrer que les révolutions dans l'art se sont aussi déroulées avec ses concepts qui en ont constitué les principaux moteurs. Ce chapitre a pour objectif de vérifier la marque implicite de ces notions à travers l'histoire de l'Art et de la pensée, et cela dans le but premier d'asseoir la pertinence théorique de cette notion d'interrogativité dans le processus des révolutions épistémologiques et artistiques.

4.1. Du « *principe d'indétermination* », du « *doute* » cartésien et de la « *conscience du possible* » comme les fondamentaux des « *révolutions épistémiques* »

4.1.1. Sur l'épistémologie et son objet

Dans son sens étymologique, l'épistémologie s'identifie comme l'étude de la connaissance (du grec : *épistémè* (« connaissance », « science »), *logos* (« discours »)). Entendue comme « *critique des sciences* », elle admet comme problématique générale les questions liées au protocole d'observation scientifique — c'est-à-dire aux questions de méthodologie — ; aux théories de la validation scientifique, mais tout au plus aux théories liées à l'explication scientifique. Dans un sens ou dans un autre, cette discipline, qui se réclame du statut d'un *métadiscours* revient toujours déjà, à travers ses centres d'intérêts, à décliner les lois de la recherche et de la découverte scientifique. Elle n'est pas loin, en plus d'être une histoire des sciences, de se constituer elle-même, à priori, comme un discours *logo-théorique*³⁴⁰ dont le corollaire est la mise à jour de la structure des révolutions scientifiques ; c'est à dire les lois fondamentales qui commandent les mouvements des *ruptures épistémiques*³⁴¹. C'est en cela que Bachelard confirme : « Quand on cherche les conditions psychologiques des progrès de la science, on arrive bientôt à cette conviction que c'est en termes d'obstacles qu'il faut peser la connaissance scientifique »³⁴². Si les obstacles sont ce qu'il convient d'appeler les *aprioris* dont le scientifique doit se défaire, alors les

³⁴⁰ Discours constitué par le langage (*logos*) et la vue intellectuelle ou spirituelle (*théorie*). Dénomination attribuée à la science ancienne (voir : Gibert Hottois dans *De la renaissance à la Postmodernité : une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Bruxelles, De Boeck Université, 2^e édition, Coll. « Le point philosophique », 1998). En effet, le savoir idéaliste consista à refléter mentalement les structures essentielles des êtres ou du monde. Elle était donc elle-même constituée par la vue spirituelle et par le langage.

³⁴¹ Coupure épistémologique ; soit la volonté de se démarquer par rapport à un discours antérieur portant sur le même objet.

³⁴² BACHELARD (Gaston), op. cit. p. 14.

conditions du progrès de la science sont à envisager en termes de « seuils épistémologiques »³⁴³ entre les stades de la connaissance. Et c'est toujours déjà à cette tâche que s'emploie l'épistémologie en tant que science de la Science. D'emblée, elle ne pose pas la science en tant qu'elle serait un processus cumulatif des savoirs, mais comme ruptures ou révolutions dans l'ordre des savoirs.

Mais qu'est-ce qui, dans l'esprit ou l'attitude scientifique conduit à ces révolutions ?

4.1.2. Sur le « doute »

Si l'on se réfère à *la structure des révolutions scientifiques* telle que décrite par Thomas Kuhn, il est bien entendu que la révolution scientifique n'est pas un phénomène cumulatif des faits scientifiques, mais un phénomène de brusque rupture entre *paradigmes scientifiques*. Thomas Kuhn admet là l'idée de la réfutabilité des hypothèses scientifiques chère à Sir Karl Raimund Popper, c'est-à-dire la remise en question sans fin de ce qui s'érige en paradigmes indépassables et, à priori, inaliénables. Dans tous les cas, il est admis ici l'idée d'une discontinuité dans le processus de construction des hypothèses scientifiques. Mais cette discontinuité passe par la réfutabilité permanente des paradigmes dominants au cours d'une période de recherche que Thomas Samuel Kuhn qualifie de « normale ». C'est cette réfutabilité des paradigmes scientifiques qui donne lieu à une véritable révolution épistémique. *Le falsificationnisme* ou *réfutabilité* de Karl Popper s'érige à priori comme un élément fondamental et déterminant dans le processus des révolutions épistémiques.

Mais il est tout autant pertinent de constater que le falsificationnisme poppérien est toujours déjà la conséquence d'un comportement psychique des individus qui appartiennent à un même

³⁴³Expression bachelardienne qui fait référence à la rupture, à la scission entre deux représentations scientifiques d'un même objet.

*champ*³⁴⁴ — que nous qualifierons de scientifique. Ce comportement, qui correspond à ce que Bourdieu appelle « les luttes internes » ou « luttes des capitaux »³⁴⁵, est la prédisposition à toujours vouloir *re-questionner* et à réévaluer les conditions de validité scientifique des paradigmes théoriques établis en tant qu'*habitus* ou *hexis* dans le champ de la recherche. Cette prédisposition pourtant quasi-naturelle chez le chercheur est ce qu'il convient d'appeler doute méthodique. René Descartes est celui qui, de façon plus vive, énonce ce principe. Et c'est ce principe qui est appliqué consciemment ou inconsciemment par le chercheur. La condition de la réévaluation d'un paradigme est cette prédisposition à douter de la validité scientifique de ces postulats. Ce doute énoncé par Descartes participe du protocole scientifique. C'est en cela qu'il se double de l'étiquette de « méthodique ». Le scientifique qui intègre nouvellement un champ d'étude est en phase avec un certain nombre d'usages, c'est-à-dire plus exactement un certain nombre de postulats, qu'il intègre d'abord pour appartenir au champ. Mais ces postulats ne constituent encore pour ce nouveau chercheur qu'une connaissance hypothétique, vu qu'il ne les a pas lui-même expérimentés. C'est alors qu'il se révèle à son esprit (scientifique) cette maxime de Descartes : « ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle »³⁴⁶. Le fondement de la méthode cartésienne étant le rejet des connaissances hypothétiques, et l'obéissance stricte à la règle de l'évidence, il lui faut alors douter et les réévaluer pour s'assurer de la validité scientifique de ce qui se constitue jusque-là comme des aprioris³⁴⁷. C'est de l'expérience que la réfutabilité du paradigme peut être effective et, de la sorte, opérer une véritable révolution

³⁴⁴ Concept majeur de Bourdieu qui fait référence à un espace social, culturel et artistique que nous élargissons au domaine scientifique à l'intérieur duquel un certain nombre d'individus liés par les mêmes exigences cognitifs ou non opèrent. Il correspond beaucoup plus à la notion de paradigme que Thomas Samuel Kuhn considère lui aussi comme un espace où un groupe scientifique actif dans une spécialité donnée adhère massivement.

³⁴⁵ Aptitudes sociales, culturelles, artistiques ou scientifiques permettant l'intégration dans le champ. Bourdieu décrit alors le champ comme un espace de lutte. Pour lui, le développement du champ passe inévitablement par cette lutte pour l'accroissement du capital de chaque groupe social.

³⁴⁶ DESCARTES (Renée), *Le Discours de la méthode*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. "Le livre de poche", 2000, pp.88-89.

³⁴⁷ Connaissances non fondées sur des bases expérimentales.

épistémique. C'est appréhendé comme tel que le doute méthodique est recevable comme facteur non négligeable des révolutions épistémiques.

4.1.3. Sur le « possible »

Le doute méthodique est cependant indissociable de la conscience, à chaque moment, de tous les possibles. Le doute est toujours déjà le corollaire de la conscience de l'existence possible d'une alternative à ce qui se présente à priori devant le scientifique comme des postulats recevables scientifiquement. La conscience du possible est donc tout autant fondamentale dans le processus de révolution en cela que le doute relève du *soupçon*. Ce soupçon porte lui-même sur le caractère réfutable de l'*apriori* et par ricochet l'existence possible d'une alternative, c'est-à-dire d'une antithèse qui permettrait la réévaluation l'hypothèse précédemment émise. C'est donc l'éveil de la conscience à chaque moment de tous les possibles qui justifie le doute en tant que démarche scientifique. Seule la conscience de l'existence possible (c'est-à-dire encore hypothétique) d'une alternative (vérité autre) à la vérité première justifie toute démarche scientifique qui consiste à douter et à mettre à l'épreuve toute ce qui se présente comme des vérités premières. La phase expérimentale cherche alors non seulement à dissiper le doute, mais tout au plus à mettre à jour la contre-vérité dont le scientifique aura soupçonné l'existence exceptionnelle qui confirme non la règle, mais la remise en question de celle-ci.

4.1.4. Sur le « principe d'indétermination »

De même, si le *possible* et le *doute méthodique* président à toute révolution épistémique, il faut tout au plus constater que ces deux principes sont subsumés par le « principe d'indétermination ». Cette formule empruntée au domaine de la physique quantique nomme ici un postulat philosophique majeur qui établit que la seule évidence toujours actuelle qui soit dans ce monde

est encore l'incertitude. D'une certaine manière, ce principe est aussi un facteur déterminant des révolutions épistémiques. En effet, pour douter d'un *apriori* et envisager la découverte d'une alternative possible, c'est-à-dire l'existence possible d'une contre-vérité, séjourne d'abord en maître dans l'esprit du chercheur le sentiment naturel de l'incertain. Il « [possède] comme seule certitude la sagesse de l'incertitude »³⁴⁸. La première vérité est qu'il n'y a pas de vérité, que la vérité n'a pas d'effectivité absolue, ni aucune garantie qu'elle soit indépassable. Elle est toujours déjà de l'ordre du possible, c'est-à-dire du variable, de l'instable. Et c'est cette loi de l'incertitude qui guide toute démarche scientifique qui consiste à toujours réévaluer, repenser les vérités premières, c'est-à-dire les *aprioris*, dans l'optique d'en diagnostiquer la possibilité de la réfutabilité, et par ricochet, examiner les conditions d'appareillement de nouvelles possibilités, c'est-à-dire de nouvelles alternatives. Toute recherche est toujours déjà une recherche d'autres alternatives, donc de nouveaux possibles. Mais cette recherche s'opère sur la base de la réfutabilité des postulats ou hypothèses premières, elles-mêmes relevant de l'incertitude et donc du doute portés sur leur validité scientifique.

C'est là qu'intervient *La formation de l'esprit scientifique* de Gaston Bachelard qui convie à la réfutabilité incessante de toutes les certitudes premières qu'il appelle *obstacles épistémologiques*. Ce processus de falsification, il l'identifie sous le vocable de « la rectification des savoirs », « l'élargissement des cadres de la connaissance ». Pour lui, le scientifique doit se débarrasser des *aprioris* qu'il appelle des *régressions*, des *stagnations*, des *inerties*. C'est à partir du moment où l'*obstacle épistémologique* est surmonté, donnant ainsi lieu à une rupture épistémologique, que l'on atteint le but recherché. Cette formulation bachelardienne de *la formation de l'esprit scientifique* élève implicitement le « principe d'incertitude » au rang de certitude première.

³⁴⁸ KUNDERA (Milan), *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.17.

Cette seule certitude justifie non seulement la démarche épistémologique bachelardienne, mais a servi aussi de fondement à d'autres discours : d'abord d'intelligence mathématique et purement scientifique, il est implicitement mis en valeur dans la philosophie de Paul Karl Feyerabend qui récuse (prenant le contre pieds de Karl Popper) la scientificité des méthodes scientifiques, puisqu'elles sont dans une opposition constante. La validité scientifique d'une méthode présume en effet son caractère indépassable. Or le progrès de la science repose sans sur l'invalidation permanente des méthodes qui se contestent réciproquement. C'est pourquoi le progrès prend chez lui le sens d'« anarchie méthodologique » qu'il valide amplement et qu'il définit comme une sorte de démocratie du savoir, homologuant ainsi la liberté d'interprétation dans l'univers incertain de la connaissance.

En fin de compte, le *principe d'incertitude*, le *doute cartésien* et la *conscience permanente de tous les possibles*, sont les fondamentaux de toute révolution épistémologique. Ils se situent aux « seuils épistémologiques » en tant que lieu de rupture, et donc constituent la source d'une révolution épistémique. Ces trois principes appartiennent à un même univers sémantique qui est celui de l'*interrogativité*. Ils agissent toujours déjà dans un rapport de simultanéité. Ces trois principes sont en interaction dans un champ de recherche. Et même en dépassant le cadre plus restreint d'un champ de recherche, l'interrogativité dans la pensée moderne présume plus largement ce jeu implicite entre le doute méthodique et la conscience à chaque moment de tous les possibles. Elle semble contribuer à faire de l'histoire de la pensée moderne une somme d'incertitude.

4.2. L'histoire : une somme d'incertitudes ?

Il s'agit à ce stade de scruter, à travers l'histoire de la pensée, les traces de l'illustration de l'incertitude, de l'inconstance et de l'inconsistance qui conduisent à une interrogation permanente manifestée dans l'art et la littérature. Il semble observable à travers l'histoire de la pensée que les

doctrines qui se présente aujourd'hui comme valeurs sûres sont susceptibles d'être source d'égarement, d'aveuglement, d'aliénation demain. Par le truchement de l'histoire on comprend que toute certitude, toute conviction, tout idéalisme a un caractère provisoire dans le temps. Seule l'inconstance rythme la conscience universelle. L'histoire de la pensée semble de ce fait s'établir comme une somme d'incertitudes.

Un regard rétrospectif et panoramique sur les quatre derniers siècles permet en effet de constater que l'histoire – du moins de la période dite moderne – s'est constituée comme une somme de contingences. La période moderne comprend en effet des bouleversements économiques, sociaux et politiques profonds qui se sont opérés sur la base de remises en cause permanentes des certitudes antérieures. L'évolution des mentalités qui est une partie importante de ce processus s'est signalée par une transformation de la représentation du monde, changement de la nature de la connaissance scientifique et une modification du rapport au temps et à l'action. Mais ces multiples révolutions dans la manière d'appréhender le monde et l'existence se sont manifestées à travers les âges comme une volonté de rupture avec d'autres représentations antérieures établies comme des vérités fixes, valeurs empiriques autrefois immuables et qui sont alors devenus incertaines. Ainsi, l'évolution de l'histoire au cours de la période moderne s'est faite sur la base de la remise en doute permanente des certitudes antérieures les mieux établies dont on découvrait alors le caractère incertain.

4.2.1. La foi chrétienne ou la condition d'être médiévale ?

Jusqu'à la fin du Moyen Âge, par exemple, la représentation du monde est composite et subordonnée aux dogmes chrétiens. La ligne commune entre tout élément, toute forme de pensée qui constitue cet univers composite est une foi ardente. Au Moyen Âge, nous sommes sous la noblesse de l'épée qui ne pense que par la foi. D'ailleurs, les grands moments historiques qui marquent cette période, comme la guerre des croisades ou la guerre de cent ans, se définissent au

nom de la foi. Finalement, la foi, le dogme religieux, est ce qui fonde la culture médiévale. La foi y est la condition même de l'être au monde. L'on ne peut penser au-delà d'elle, qu'en elle et par elle. Mais bientôt s'opère un bouleversement des savoirs.

4.2.2. Les bouleversements dans l'ordre des représentations au XVI^e siècle

La première certitude qu'était le dogme chrétien va être fragilisée par de nombreuses découvertes et se voir réinterrogée. C'est le lieu ici de signaler la première grande interrogation de l'histoire : celle du procès du dogme, le questionnement des connaissances hypothétiques jusque-là hérité de l'époque médiévale. Dans le domaine géographique, les grands voyages (ceux de Magellan, Vasco de Gama, Christophe Colomb et J. Cartier), modifient la connaissance que l'on avait jusque-là du monde. Sur le plan scientifique, la révolution copernicienne, qui permet de passer d'une conception *géocentriste* du monde à la conception *héliocentriste*, transforme également l'idée de l'univers. Ces évènements ont pour conséquence de modifier l'image traditionnelle de l'homme et l'importance qui lui était accordée. Considéré comme un *microcosme*, à l'image de la complexité du monde, l'être humain est perçu à la fois dans sa grandeur et dans ses limites. La personne humaine placée au-dessus de toutes les valeurs devient l'objet d'un véritable culte chez les humanistes. La première incertitude apparaît donc au moment de la réfutabilité du dogmatisme religieux. C'est la première phase de l'incertain qui oriente à son gré l'humanité vers une nouvelle ère que nous appelons dans les grandes périodes de l'histoire : *les temps modernes*³⁴⁹; celle qui

³⁴⁹ Il convient ici d'opérer une nette distinction entre la périodisation de l'histoire, qui délimite l'avènement des temps modernes au XVI^e, et la périodisation foucauldienne qui considère l'*épistémè moderne* comme la période Post-Lumières ou Postclassique. Les historiens ne voient jamais que trois moments majeurs de l'histoire : l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps modernes qu'ils délimitent à partir de XVI^e siècle. La périodisation foucauldienne (qui ne concerne que la connaissance scientifique) s'opère au sein de cette grande période que les historiens appellent les Temps modernes. De ce point de vue, l'*épistémè moderne* constitue la troisième phase des temps modernes (au sens historien du terme) après l'*épistémè du XVII^e siècle* et l'*épistémè classique*.

confie à l'homme son propre destin, celle de la première transformation de la pensée fondée sur le jeu infini des ressemblances, à l'exemple de l'homme considéré comme microcosme en référence au cosmos ; et finalement celle de l'intérêt et de la foi accordés à l'homme en raison de sa ressemblance avec le cosmos.

Cependant, l'humanisme n'offre pas la garantie d'une longévité dans le temps. Il va lui aussi être fragilisé et donner lieu à une nouvelle phase de l'incertain. Là se situe le deuxième grand moment de la *falsification* dans l'histoire de la connaissance.

4.2.3. Le passage à l'âge classique puis à la pensée des Lumières

La foi en l'homme cède la place à de multiples crises de consciences qui permettent de remettre en doute la valeur accordée à la personne humaine. La première crise de conscience s'opère avec les *guerres des religions*³⁵⁰ qui provoquent de véritables incertitudes sur les valeurs humanistes. Les temps qui suivent débouchent sur une vision séculière du monde qui tend à renier les valeurs de la religion et proposer de nouvelles voies de la connaissance du monde. Il s'observe d'abord une sécularisation de la vie politique, notamment avec l'avènement du despotisme, à l'exemple de l'absolutisme de Louis XIV. La sécularisation de la vie politique s'accompagne d'une laïcisation de la pensée. Une révolution épistémologique jette les bases d'une vision du monde indépendante des hypothèses et des catégories chrétiennes. Auparavant, Copernic et Galilée avaient bouleversé par leurs découvertes la vision de l'univers issue des théories d'Aristote. René Descartes rejeta la scolastique, préconisa l'usage du doute méthodique et énonça les règles que la raison devait suivre

³⁵⁰ Nom donné aux guerres qui opposèrent catholiques et protestants calvinistes entre 1562 et 1598. Les guerres de Religion s'inscrivent dans un contexte de querelle religieuse à l'échelle de l'Europe. Avant la Réforme protestante, la religion du royaume de France était celle du roi, c'est-à-dire la religion catholique. À partir de l'introduction du protestantisme en France, deux religions cohabitent et certains catholiques y voient une menace contre l'unité du royaume.

pour « chercher la vérité dans les sciences »³⁵¹. Francis Bacon affirma la primauté de la connaissance scientifique dans l'explication du monde naturel. Avec Francis Bacon et René Descartes, s'ouvre la critique philosophique et la science générale de l'ordre : c'est l'âge des *Lumières* amplement relayé par les tenants de l'*Encyclopédie* (Diderot, D'Alembert, etc.). À cette époque, un ensemble de d'idées philosophiques, scientifiques et littéraires, privilégie le rôle de la raison, de la réflexion personnelle et du progrès scientifique comme sources d'accès à la vérité et à la liberté. Dans leurs écrits, les philosophes du XVIII^e siècle opposent la « lumière naturelle », c'est-à-dire la raison humaine, à la « lumière surnaturelle », c'est-à-dire la foi, la croyance en Dieu.

En cette période de l'histoire, la certitude des lumières ne soupçonne pas l'avènement d'une nouvelle phase de l'incertain. Le cercle des philosophes des *Lumières*, trop idéaliste, semble ne pas se douter de la promesse sourde d'une nouvelle phase de l'*obscurantisme*. Ils croient avoir conquis l'éternité du jour et surplombé la nuit. Mais la certitude des *Lumières* elle aussi n'est pas loin d'échapper à cette loi de la falsification ; vu qu'il s'en suivra d'autres crises dont l'une des plus flagrantes constituent les révolutions meurtrières (par exemple, la *révolution française de 1789*) qui débouchent sur l'âge romantique qui se présente lui-même comme une époque antirationaliste.

4.2.4. L'antirationalisme du romantisme

Le romantisme apparaît d'abord en Allemagne et en Angleterre, en réaction au rationalisme du siècle des *Lumières* et à l'art classique. C'est considéré comme tel qu'il faut y voir là une nouvelle vision des choses qui s'érige comme la falsification évidente de la pensée classique et des Lumières,

³⁵¹ DESCARTES (René), *Le Discours de la méthode*, op. cit. p. 5.

traduisant encore un autre moment de l'incertitude, du doute, et donc de l'interrogativité, dans l'histoire.

4.2.5. Naturalisme, Réalisme et développement des sciences objectives dans l'ère industrielle

L'âge romantique débouche sur ce que Foucault a appelé *l'épistémè moderne*³⁵² et qu'il identifie comme l'heure de l'apparition d'un doublet *empirico-transcendental* appelé homme. C'est-à-dire l'ère où l'homme se constitue comme sujet et objet d'un savoir possible, en tant qu'individu parlant (ce qui consacre l'essor des sciences du langage dont la philologie, la grammaire), vivant (donnant lieu au développement de la biologie en tant que science de la vie) et travaillant (ce qui permet l'émergence de l'économie comme science d'analyse des richesses et de la production). C'est à partir du XIX^e siècle, après l'impulsion donnée par le Naturalisme et le Réalisme, qu'émerge un nouveau type de discours basé sur l'homme considéré dans son milieu naturel. L'homme devient le sujet préoccupant de systèmes de savoir et de pensée. Il est donc au centre de *l'épistémè moderne* selon l'orientation que Foucault donne à ce concept.

4.2.6. Les paradoxes terminaux

Mais c'est aussi au sein de cette *épistémè* moderne et bientôt postmoderne que s'identifie inévitablement l'âge de la fragilisation incessante des certitudes orchestrées par de multiples crises de conscience dont les plus importantes sont les deux Guerres mondiales (1914-1945). C'est essentiellement sur le plan moral que ces Guerre mondiales eurent des répercussions très lourdes,

³⁵² L'âge ou l'Homme est sujet et objet de la connaissance : économie, biologie, grammaire. Toutes ces sciences sont centrées sur l'homme, ses biens ou son langage.

l'ensemble des valeurs attachées à la civilisation étant remis en question. Les penseurs postmodernes se situent dans la perspective du désenchantement du monde après l'affaiblissement des autorités religieuses et la fin des utopies révolutionnaires meurtrières. Cette période postmoderne se caractérise après la période dite « moderne » comme l'âge des paradoxes terminaux. Même la raison qui s'est réclamé le guide par excellence de la conscience humaine n'a pas échappé à cette loi. Milan Kundera, dans *L'art du roman*, exprime cette faillite de la rationalité en affirmant : « Au moment de la victoire de la raison, c'est l'irrationnel pur (...) qui s'empare de la scène du monde parce qu'il n'y aura plus aucun système de valeur communément admis qui pourra lui faire obstacle »³⁵³. Cette désillusion des temps modernes est encore très forte quand il renchérit :

Les temps modernes cultivaient le rêve d'une humanité qui, divisée en différentes civilisations séparées, trouverait un jour l'unité, et avec elle la paix éternelle. Aujourd'hui, l'histoire de la planète fait, enfin, un tout individuel, mais c'est la guerre, ambulante et perpétuelle, qui assure et réalise cette unité depuis longtemps rêvée. L'unité de l'humanité signifie : personne ne peut s'échapper nulle part³⁵⁴.

Les penseurs postmodernes se situent dans la perspective du désenchantement du monde après l'affaiblissement de la rationalité et abolissent la promesse de tout sens. Cette période se présente, après la période moderne, comme le carrefour de tous les possibles qui orientent l'homme vers une destinée mystifiée parce que encore inconnue et qui est interrogée, questionnée.

4.2.7. Le cheminement de l'Histoire

Ce regard panoramique sur l'histoire permet de constater, et ceci est indéniable, que l'Histoire a le visage d'un bateau mélancolique qui, sans gouvernail et sans capitaine, s'achemine, au gré des flots et des vagues, vers des rivages inconnus, symbolisant les lieux du possible. Le monde

³⁵³ KUNDERA (Milan), *L'art du roman*, op. cit., p.21.

³⁵⁴ *Idem*, p.22

s'achemine toujours déjà vers une destinée inconnue, vers une histoire pleine de surprise et de possibilités nouvelles, suscitant ainsi une attitude générale dans les sciences humaines et la littérature qui est celle de l'*interrogativité*. Il reste donc toujours déjà à l'homme un vaste champ de possibilités nouvelles et incertaines à découvrir, à explorer. Musil le reconnaît d'ailleurs lui-même :

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 à se rendre. La voie de l'Histoire est assez souvent fourvoiemment. Le présent figure toujours la dernière maison d'une ville, celle qui d'une manière ou d'une autre ne fait déjà plus partie de l'agglomération. Chaque génération nouvelle, étonnée, se demande : qui suis-je ? Qui étaient mes prédécesseurs ? Elle ferait mieux de demander : où suis-je ? Et de supposer que ses prédécesseurs n'étaient pas autres qu'elle, mais simplement ailleurs, ce serait déjà un pas de fait ³⁵⁵

Seule l'inconstance, l'instable, l'incertain rythment la pensée générale. Ce principe est d'autant plus vrai qu'un certain nombre d'imminents penseurs l'ont adopté comme théorème ou comme base de leurs démarches épistémologiques. Le scepticisme s'est donné comme une doctrine qui nie la possibilité de parvenir à connaître avec certitude la réalité telle qu'elle est en soi, car la perception est la seule source fiable de connaissance. Les sophistes grecs du Vème siècle av. J.-C. furent pour la plupart sceptiques. Leur point de vue se résume en deux maximes : « L'homme est la mesure de toute chose » et « Rien n'est ; ou si quelque chose est, on ne peut pas le connaître. » Ainsi le sophiste Gorgias déclarait-il que tous les jugements portant sur la réalité sont faux et que, même s'ils étaient vrais, leur vérité ne pourrait jamais être prouvée. Protagoras, un autre sophiste, pensait à son tour que les hommes ne peuvent connaître que la perception des choses et non pas les choses elles-mêmes. Au XVIIIe siècle, Emmanuel Kant rejeta la possibilité de connaître les « choses en soi » ou de parvenir à la connaissance métaphysique. Au XIXe siècle, Friedrich Nietzsche dénia la possibilité d'une objectivité complète, et donc d'une connaissance objective dans quelque domaine que ce soit. Au XXème siècle, George Santayana, philosophe américain

³⁵⁵ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, tome I, op. cit., p. 454.

affirmait dans son ouvrage *Scepticisme et croyance animale* (1923), que la croyance en l'existence de quelque chose repose sur une impulsion naturelle mais irrationnelle. Nous ne saurions passer outre la contribution intellectuelle de Montaigne dans cette philosophie du possible. En philosophie, Montaigne, tout en soutenant que la raison n'est qu'une « raison déraisonnable » qui ne permet pas d'établir les lois de la nature ni de constituer une science universelle, accorda à la raison le pouvoir de libérer l'homme des idoles et des vérités « toutes faites » issues de la scolastique.

Si les grands textes de l'histoire (entendue comme science du passé) nous présentent l'illusion d'une représentation linéaire de son objet, il y a que seule l'histoire de l'Art nous permet de véritablement saisir et comprendre que l'histoire est une somme d'incertitude. Singulièrement, il est à constater en effet que l'art littéraire demeure le seul champ de savoir qui a le mieux développé la conscience du possible et tenté de saisir l'insaisissable, en se faisant interrogation, questionnement. Ce qui nous permet à juste titre de consacrer le sous-point qui suit la question du rapport de l'art à l'*interrogativité* dans l'histoire littéraire.

4.3. Des révolutions artistiques et littéraires : l'art et la littérature comme quêtes permanentes des vérités possibles

L'art s'est constitué comme le système de perception et de connaissance qui a le mieux traduit l'inquiétude de l'homme face à l'incertitude du présent. Le contact de l'homme avec l'art s'est consommé comme voie de la recherche permanente d'autres possibles par le rêve, l'utopisme, cherchant toujours à saisir l'essence des choses et qui nous échappent, interrogeant, questionnant. C'est à cette fin que Victor Hugo voyait surtout dans le poète un « *mage* », un « *prophète* », qui se devait d'éclairer les autres hommes. Mais cette activité prophétique, il faut le constater, n'a d'effectivité qu'au moment de grands bouleversements sociopolitiques, religieux ou scientifiques,

qui consacrent les périodes de révolutions artistiques et littéraires. C'est précisément dans l'expression du *Moi*, dans l'épanchement de la souffrance, de l'incertain, la crise de la raison, que les poètes trouvent la matière de leurs poèmes, s'interrogent et scrutent le champ des possibles, donnant ainsi lieu à une révolution artistique ou littéraire. C'est dans cette optique que Milan Kundera dira que « *le roman n'est plus une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde* »³⁵⁶. Dans une logique démonstrative de l'hypothèse que nous entendons valider ici, appuyons nous sur quatre périodes révolutionnaires dans le temps : l'utopisme, l'âge baroque, l'âge romantique et l'ère du surréalisme.

4.3.1. L'utopisme

La quête du possible, dans l'art, trouve sa manifestation artistique et littéraire sous la forme de l'utopisme. Le terme « utopie »³⁵⁷ qui fut forgé par Thomas More dans son ouvrage *l'Utopie* en 1516 entend, dans la perspective de la Renaissance, proposer dans une forme oniriques les bases d'une société idéale, fusse-t-elle imaginaire et quasiment impossible de réalisation. Ce concept forgé trouve l'assentiment d'un certain nombre de prosateurs qui choisissent la conscience du possible pour participer au concert de la Renaissance en tant que mouvement littéraire révolutionnaire qui veut renouer avec les représentations et les modèles de l'Antiquité. Les utopistes veulent rebâtir la construction imaginaire d'une société idéale qui se retrouvait déjà chez des philosophes grecs de l'Antiquité, notamment avec Aristote. Le rapport avec la pensée du possible réside dans le fait de sa filiation avec le champ des potentialités. Le possible est le lieu des potentialités non encore portées à la réalité. Et la quête du possible par les utopistes réside dans le

³⁵⁶KUNDERA (Milan), op. cit., p. 39.

³⁵⁷ Du grec *ou*, préfixe privatif et de *topos* « lieu », ce terme signifie « ce qui n'est d'aucun lieu ». On comprend alors pourquoi l'utopie coïncide fortement avec la philosophie du possible en tant qu'elle se définit comme ce qui pourrait être mais qui n'est encore d'aucune existence effective, qui n'est encore d'aucun lieu.

fait qu'ils agissent dans le pur champ des potentiels, s'interrogeant, imaginant, proposant des voies. C'est en cela que Karl Mannheim démontre dans *Idéologie et Utopie* (1927) que le terme *utopie* a pour corollaire la volonté de transcender l'être humain, le quotidien vécu. En réinventant la civilisation de l'Atlantide, Francis Bacon, dans *New Atlantis*, exprime bien ce lien entre l'*utopisme* et la quête du *possible*. Dans ce texte, il met en scène une société insulaire avec, au centre, la « Maison de Salomon » qu'il considère comme une sorte d'académie des sciences et des techniques dont le but est « la découverte des causes et de la connaissance de la nature intime des forces primordiales et des principes des choses, en vue d'étendue les limites de l'empire des hommes sur la nature entière et d'exécuter tout ce qui est possible »³⁵⁸. Il y a lieu ici d'observer que Bacon appelle à la découverte et à l'exécution de tout ce qui est possible. Le possible est justement de l'ordre de la découverte. Les utopistes, dans un élan humaniste, croient à la possibilité de transformer la condition humaine : supprimer l'injustice, l'inégalité, la souffrance, voire la fatalité causée par les guerres inutiles. C'est pourquoi ils se lancent à la quête de toutes les possibilités existentielles.

Une autre période majeure révolutionnaire qui s'est constituée comme nihilisme du présent et quête du possible est l'âge baroque.

4.3.2. Le baroque

Le baroque se caractérise par un nouveau rapport au monde qui n'est pas loin d'être pessimiste et qui se caractérise par une attitude générale : le doute, le questionnement, la quête, donc l'*interrogativité*. Le baroque se rattache à une période d'instabilité politique et religieuse. Il remet en cause toutes les certitudes humanistes ainsi que les dogmes religieuses à partir desquels se

³⁵⁸ BACON (Francis), cité par HOTTOIS (Gilbert) in *De la Renaissance à la Postmodernité*, op.cit. p. 59.

définissait l'existence. Les guerres de religion et les moments de guerres civiles comme celui de la Fronde, fragilisent considérablement les certitudes les mieux établies ainsi que la croyance au clergé. Cette période considérable du nihilisme donne lieu à des thèmes et des formes qui expriment l'instabilité, l'irrégularité, le foisonnement. Il s'agit d'une vaste entreprise artistique qui tend à défaire le présent pour l'envisager sous d'autres auspices dont les poètes soupçonnent l'existence. Et c'est là qu'intervient l'*interrogativité* qui se manifeste par *la quête de nouveaux possibles*. Le sentiment de la fragilité qui s'associe à la nostalgie conduit le poète à une nette fascination pour l'au-delà, lieu de tous les possibles, les jeux de vision, les métaphores qui se rattachent au fantastique. C'est précisément la recherche du fantastique qui se constitue comme la quête du possible. Face à l'incertitude dans laquelle est plongé l'homme, le rapport à l'œuvre d'art change. Elle ne professe pas des certitudes mais fait prendre conscience de l'imperfection humaine et invite à se projeter vers un idéal imaginaire d'un monde complexe susceptible d'être autre que l'illusion le présente. Cet élan peut mener à Dieu car le baroque est souvent religieux, mais la forme divine reste vague. Les poètes du baroque veulent défaire le réel présent par l'irrégularité des formes et envisagent d'autres formes d'existences possibles qu'ils recherchent à travers le fantastique, l'au-delà, dont ils ne discernent pas clairement les essences, mais qui restent de l'ordre du possible, et qu'ils interrogent et quêtent.

Plus loin du baroque se trouve un autre moment fort révolutionnaire caractéristique de l'interrogativité littéraire : le romantisme.

4.3.3. Le romantisme

Le romantisme apparaît d'abord en occident comme une défaite du classicisme. Si le classicisme manifeste une nette foi en la raison et ne pense que par elle, il y a que les révolutions politiques meurtrières de cette période permettent nettement de la remettre en cause. Les romantiques

n'auront foi que dans la vérité des sentiments. Il y a là l'expression d'un nihilisme évident chez les romantiques qui permet de rejeter le rationalisme pour la recherche d'autres voies possibles : celle des passions ou des sentiments. Si l'onirisme s'est constitué comme la voie de la recherche d'autres possibilités existentielles dans le baroque, le lyrisme chez les romantiques devient la voie par excellence de l'exploration des possibles existentiels. Isolé et incompris de la société, victime du mal du siècle, le romantique trouve refuge dans l'inclination sentimentale qu'il considère comme « religion du bonheur terrestre », dans la nature, ou encore dans une certaine fascination pour la mort. Baudelaire, Verlaine, Laforgue Corbière et Cros, qui font figure des poètes maudits, prennent l'image de l'albatros, cet oiseau incompris qui est éternellement à la conquête d'autres contrées, symboles des possibilités nouvelles. Outre une certaine inclinaison pour l'opium³⁵⁹, les contrées nouvelles chez Baudelaire résident dans la saveur des passions amoureuses³⁶⁰. L'interrogativité intervient à partir du moment où l'auteur s'essaie dans l'interdit pour y trouver du nouveau. Le nouveau est de l'ordre du possible, c'est-à-dire de l'ordre de la découverte. Pour Baudelaire, sa révélation possible est susceptible de se trouver dans l'interdit. Quand il écrit les *fleurs du mal*, Baudelaire signale dans ses projets de préface pour ce recueil de poèmes qu'« il [lui] a paru plaisant d'extraire la beauté du Mal »³⁶¹. Cela est à priori invraisemblable, mais reste de l'ordre du possible. C'est d'ailleurs pour cette raison que son texte, *Les paradis artificiels*, se constitue comme un hymne à la pipe. Si l'Opium est socialement déclaré *persona non grata*, il y a que dans cette substance condamnable se trouve une *beauté* (celle du dédoublement de soi) que Baudelaire affectionne particulièrement : ce sont notamment les effets hallucinatoires. Quel que soit la nature du produit, ce qui l'agrée, c'est l'effet du *novum*. Mais la promesse du nouveau reste parfois lointaine. Baudelaire pouvait le reconnaître à la clause de son poème « *Les phares* »³⁶² :

Car c'est vraiment Seigneur, le meilleur témoignage,

³⁵⁹ BAUDELAIRE (Charles), *Les Paradis artificiels*, Paris, Le club du Meilleur Livre et Éditions de Gallimard, 1961.

³⁶⁰ BAUDELAIRE (Charles), « L'invitation au voyage », in *Les fleurs du mal*, Paris Gallimard, 1972 et 1996. p.84.

³⁶¹ BAUDELAIRE (Charles), *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 233.

³⁶² *Idem*, pp. 34-41

Que nous puissions donner à notre dignité,
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge,
Et vient mourir au bord de votre éternité.

C'est que la promesse du nouveau, c'est-à-dire du bonheur total et du beau immortel qui sont de l'ordre du possible, se trouve cachée au tréfonds de l'éternité du Seigneur que l'art, en sanglot, poursuit éternellement avec l'espoir de se voir gracié un jour pour sa foi obstinée malgré les voies du Mal sur lesquelles le conduisent bien souvent le désespoir.

4.3.4. Le surréalisme

Le surréalisme s'illustra aussi comme la voie de la connaissance profonde du monde par le truchement des forces pulsionnelles qui dictent la conduite humaine, des êtres ou des choses en soi. Il chercha ainsi à exprimer les forces réelles de l'être par le biais d'une création littéraire et artistique automatique qui laisse parler l'inconscient ou le subconscient. La création littéraire et artistique fut alors considérée comme un état de quasi-hypnose au cours de laquelle l'inconscient ou le rêve éveillé dictent à la pensée créatrice ses pulsions. La pensée serait ainsi dictée par ces forces réelles qui, « très naturellement », prêtent « à l'abstrait le masque du concret ». La démarche surréaliste, aux accents psychanalytiques, chercha ainsi le dévoilement des pulsions abstraites qui insufflent leur dynamique à la pensée, au langage et aux agissements. Le surréalisme relèva ainsi moins d'une technique littéraire et artistique que d'une démarche psychanalytique expérimentale singulière qui tenta de déchiffrer l'énigme du réel et de dévoiler les sources secrètes et profondes de l'agissement humain dans un univers désespérément marquée par le *spleen*.

4.3.5. Le roman et la carte de l'existence

De tout ce qui précède, il faut dire somme toute que dans le cadre de la création littéraire que les mondes fictionnels sont considérés comme des mondes possibles, dans la mesure où toute création artistique est une exploration des possibles. La fiction, en tant que fait imaginé, est directement opposée à la réalité. Elle représente, en effet, des êtres, des actions et des situations qui n'existent pas, mais qui sont « *vraisemblables et possibles* » (d'après la poétique aristotélicienne) et, par conséquent, susceptibles de recevoir une valeur de vérité et auxquels l'homme peut accéder. Mais « ce sont les interrogatifs en structures profonde du texte considéré qui nous donnent des indications sur ce que nous pourrions chercher ou promouvoir dans la réalité (...) »³⁶³. Le possible est donc du ressort interrogatif, c'est-à-dire un objet questionnable. « Avant d'être connaissable, [cet] objet est interrogeable ; avant d'être connu dans un synthèse prédicative, [cet] objet est interrogé selon un certain questionnement »³⁶⁴. Le possible, qui est ici l'existence recherchée, passe par cette dynamique discursive qu'est le ressort interrogatif. D'une certaine manière en effet, « la fonction du jugement est de dire l'existence retrouvée, celle de l'interrogation, l'existence recherchée »³⁶⁵. C'est pourquoi en parlant de Mallarmé Francis Jacques affirme :

L'interrogation mallarméenne comporte un élément érotétique assignable, ce qu'il appelle le douloureux désir, l'immense faim indéterminée, telle que plus rien d'autre n'existe. Désir mandant, non d'un ciel flamboyant mais d'un « azur attendri » qui est le lieu où l'on n'est pas³⁶⁶.

Le possible est ce lieu désiré, où l'on n'est pas, que l'on interroge, imagine, quête. Parlant des possibles, Kundera affirme :

Il faut comprendre ce qu'est le roman. Un historien vous raconte des événements qui ont eu lieu (...) le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Le romancier dessine la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine³⁶⁷.

³⁶³ JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, op. cit., p. 72.

³⁶⁴ *Idem*.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 68.

³⁶⁷ KUNDERA (Milan.), *L'art du roman*, op. cit., p.57.

Sur la même lancée, il pouvait encore dire :

Exister, cela veut dire “être dans le monde”. Il faut donc comprendre et le personnage et son monde comme possibilités. Chez Kafka, tout cela est clair : le monde kafkaïen ne ressemble à aucune réalité connue, il est une possibilité extrême et non une réalité du monde humain³⁶⁸.

Les prosateurs du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle se sont illustrés comme les exportateurs de certaines vérités existentielles jusqu’alors déclarées *terra incognita* selon l’expression de Milan Kundera :

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 jusqu’alors incognita du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l’intervention de l’irrationnel dans les décisions et le comportement humain. Il sonde les temps : l’insaisissable moment présent avec James Joyce³⁶⁹.

Mais cette recherche, chaque fois orientée vers de nouveaux possibles, n’est pas sans conséquence sur la notion de genre qui se trouve elle aussi ébranlée. Il convient en effet de constater qu’à chaque fois que l’Humanité s’est orientée vers une nouvelle étape de son histoire, les formes artistiques, et les genres ont mué au profit d’autres formes nouvelles plus adaptées à l’état d’esprit du moment. Ce qui nous oriente donc vers une analyse consacrée essentiellement à cette question de la mobilité des genres liée à la recherche de nouveaux possibles ; donc à l’interrogativité.

³⁶⁸ *Idem*, pp.57–58.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 15.

Chapitre 5

Le roman ou la synthèse des genres ? Le questionnement comme principe dynamique sous-jacent dans les transferts génériques

C'est le lieu ici de se demander si les mutations dans les formes littéraires et artistiques ne sont pas l'expression nette des changements d'orientation dans l'interprétation que chaque époque donne de l'être au monde. En chaque époque semble en effet prévaloir une certaine vision du monde ou une certaine interprétation de la vie soutenue par un certain nombre de conditions de vérité à priori, de symboles, ou une grille sous-jacente de lecture. Nous étayons dans ce chapitre le postulat selon lequel les formes littéraires et artistiques s'établissent dans chaque époque comme des grilles symboliques sous-jacentes par lesquelles s'élabore et se propage une certaine vision du monde et une certaine interprétation de la réalité ambiante. Les formes artistiques, les genres littéraires ou les types de discours ne sont en effet, à y observer de près, que des structures ou des canons par lesquelles l'entendement est conduit. C'est à la fois un ensemble de formes ou de procédés stylistiques et un répertoire mental par lequel la pensée appréhende les choses et exprime une certaine vérité de l'être. Leurs mutations dans le temps présument aussi des changements d'orientation dans l'interprétation que chaque groupe humains ou communauté au sein d'une époque donne de son être au monde. L'évolution des genres vers de nouveaux horizons littéraires s'est manifestée à travers les âges comme une volonté de rupture avec des canons établis comme immuables, pour s'approprier d'autres possibles. Ces regards tournés vers d'autres possibles se sont constitués comme des seuils épistémiques et des réorientations vers de nouvelles formes littéraires et artistiques. Chaque nouvelle forme s'est alors incarnée comme une structure interrogative. Nous nous intéresserons essentiellement au genre du roman qui se présente aujourd'hui comme une synthèse intellectuelle et un genre *transgénérique* qui a subi de nombreuses influences dans ce contexte. Cette présentation sommaire de l'évolution du genre romanesque nous permet, à

l'issue de ce, chapitre, de dégager les particularités des œuvres que nous analysons dans ce mémoire.

5.1. Du mythe au roman

Le mythe, le conte, l'épopée et le roman (au sens où on l'entend aujourd'hui) ont en commun d'être des genres narratifs. L'on a souvent considéré dans les études littéraires et culturelles que le mythe, le conte ou l'épopée sont à l'origine du roman. Ce qui est une juste observation puisque les premières formes d'expression romanesque (antiques et médiévales) sont issues des légendes populaires. Cela est d'autant plus probant que le roman dans sa forme traditionnelle de récit d'événements ou d'exploits imaginaires a de fortes connivences avec les formes traditionnelles dites de l'oralité.

Ce qui distingue fondamentalement le roman du mythe, du conte ou de l'épopée, c'est son attribution à un auteur. Mythes, contes et légendes sont des œuvres collectives issues du folklore et de l'héritage culturel communs. Comme nous l'avons établi dans les chapitres précédents, ils sont porteurs d'une certaine vision ou d'un sens collectif de l'être au monde. En tant que catalogues de comportements sociaux, ils sont en quelque sorte l'ossature d'une certaine expérience du monde et d'une interprétation collective et originelle des phénomènes existentiels. En revanche, le roman semble le résultat d'une expérience individuelle du monde. Même quand il s'inspire des légendes populaires, ils portent d'abord un regard singulier et personnel sur le monde : celui de l'auteur ou de l'écrivain quand il n'est pas anonyme. Il ne révèle toujours déjà et d'abord que sa vision de la vie, son appropriation des questions insolubles sur l'être au monde et son interprétation des conditions d'être de l'homme.

Le passage du mythe au roman se comprend donc d'abord comme le passage d'une expérience ou d'une vision collective du monde à une vision singulière et personnelle qui est celle d'un auteur. En ce sens, si le mythe est une « archi-histoire » susceptible de se muer en d'autres versions ou de

faire l'objet de réécritures, c'est précisément parce qu'il est adaptable à d'autres interprétations singulières et personnelles (celles d'auteurs) de la vie. Le transfert du mythe au roman repose déjà sur cette logique sous-jacente du conflit des interprétations qui oppose vision collective et vision singulière du monde.

Dans la période moderne, le roman va connaître d'autres influences qui vont contribuer à faire de lui un genre définitivement *transgénérique*. Le XVI^e siècle connaîtra en effet l'émergence de l'essai comme genre qui va plus tard considérablement influencer le roman, notamment avec Voltaire et Diderot qui vont s'en servir pour donner à leurs œuvres une consistance philosophique.

5.2. Émergence de l'essai et influence sur le roman

5.2.1. La révolution générique au XVI^{ème} siècle : Montaigne et l'émergence de l'essayisme

Les révolutions scientifiques qui vont modifier les représentations héritées jusque-là du Moyen Âge auront une influence directe sur les formes d'expressions, qu'elles soient littéraires, artistiques ou philosophiques. Si la rupture dans les formes se caractérise au XVI^e siècle par un affrontement entre l'héritage médiéval et l'apport de la Renaissance, notamment l'invention du *sonnet* qui sert de fondement à l'*École lyonnaise* de Clément Marot, le renouvellement du théâtre etc., il faut constater que les mutations dans les formes correspondent fondamentalement à une attitude de quête et de questionnement qui vise à la recherche de nouveaux possibles. La révolution générique se réalise fondamentalement avec Michel Eyquem de Montaigne dont la contribution intellectuelle sur l'homme et son être au monde permet l'émergence de l'essai comme genre à part entière. Ce genre en émergence se propose d'essayer une pensée et l'inscrire dans une dynamique qui est celle du questionnement. Essayer une pensée c'est observer et analyser

objectivement selon des perspectives multiples en vue de la construction d'une opinion mûre. L'essai en tant que genre littéraire est donc une forme *érotématique*³⁷⁰ par excellence. Montaigne pose là les bases de la pensée de l'essai qui affectera d'ailleurs le genre romanesque, à l'instar de l'œuvre de Musil que nous étudierons dans les chapitres ultérieurs. Montaigne est d'autant plus l'instaurateur d'une forme discursive explorant la carte de l'existence humaine à la recherche de nouveaux possibles, qu'il inaugure même les bases de ce qui va constituer plus tard la pensée du possible : l'anti-idéalisme cher à Musil, mieux ce que l'on pourrait appeler l'anti-conservatisme idéologique qui empêche l'homme de se douter de la possibilité de la falsifiabilité de sa présomption d'avoir conquis l'arbre de la connaissance. « La peste de l'homme c'est l'opinion de savoir »³⁷¹, dit-il. Montaigne pense que l'humanité ne peut atteindre la certitude et il rejette les propositions absolues et générales. Toute forme d'idéalisme n'est donc que présomption qui ignore l'immensité de son ignorance. C'est sans doute en cela qu'il pouvait rencherir : « la plus grande part de ce que nous savons, est la moindre de celle que nous ignorons »³⁷². La notion même d'*essai* prend tout son sens à partir du moment où elle n'a pas la prétention d'être le recueil d'un savoir absolu. Elle a pour manteau la sagesse de l'humilité et pour tunique la foi d'atteindre une connaissance exhaustive et profonde sur l'homme et son être au monde. C'est pourquoi l'essai est le lieu même d'interrogativité, c'est-à-dire de la pensée qui s'éprouve et s'essaye sur les chemins insondables de la vérité de l'être. Une autre dénomination serait une contradiction à ses enjeux : ceux de la recherche, ceux de l'esquisse d'une vérité qui ne se doute pas de la possibilité de se propre falsifiabilité. Toute autre forme de traité qui se donne un nom porte encore la prétention de l'absolue vérité, en cela que sa dénomination lui procure le statut d'une science rigide qui entend présenter des conclusions inaliénable dans le domaine cognitif dans lequel il s'aventure.

³⁷⁰ De « erôtèma », interrogation : qui procède de l'interrogation.

³⁷¹ MONTAIGNE (Michel Eyquem de), *Essais, Livre II*, (extrait), Paris, Librairie Larousse-Paris VI è, 1965, p. 34

³⁷² *Idem*, p.36.

L'*essai* est donc un genre littéraire en émergence au XVI^e siècle avec Montaigne qui entend quêter le possible, c'est-à-dire, qui entend se constituer comme l'instrument de la recherche de la *vérité* d'être de l'homme qui n'est encore que de l'ordre du possible. Avec Voltaire et Diderot surtout, le roman va nettement s'imprégner de ce modèle générique pour allier œuvre de fiction et réflexion philosophique.

5.2.2. Voltaire et Diderot : conte et roman philosophiques au siècle des Lumières.

Avec Voltaire et Diderot le roman va s'imprégner d'une dimension essayiste explicite qui tend à faire de lui à la fois une œuvre littéraire et un essai philosophique. On découvre donc respectivement au XVIII^e siècle l'émergence du conte et du roman philosophique. Il s'agit là de formes d'expressions littéraires qui ont la particularité d'adjoindre au parcours des personnages un développement philosophique porté par le discours même de ces derniers. Le discours des personnages devienne alors en quelque sorte une pensée libre qui s'essaye à une réflexion sur la condition humaine.

Il est bien connu chez Diderot que la réflexion que portent les personnages dans ses œuvres majeures (*Le Neveu de Rameau*³⁷³ et *Jacques le Fataliste*³⁷⁴) sont des considérations philosophiques qui reposent sur des questions existentielles. Diderot promeut une littérature qui se veut non une peinture des caractères ou des rôles sociaux, mais une réflexion sur la condition d'être de l'homme et son devenir. La dimension essayiste des œuvres repose sur la présence d'un « Moi » pensant inscrit dans un dialogue avec un « Lui » d'où naissent des considérations philosophiques libres sur un sujet donné. C'est le plus souvent un jeu d'échange de vues d'esprit

³⁷³ DIDEROT (Denis), *Le Neveu de Rameau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006 pour la présente réédition.

³⁷⁴ DIDEROT (Denis), *Jacques le Fataliste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 pour la présente réédition.

entre un maître penseur et un apprenti philosophe qui en devient souvent d'ailleurs à la fin le maître.

L'œuvre (romanesque, dirions-nous) de Voltaire se présente dans la même optique comme des contes qui mêlent aventures et réflexions philosophiques. Les récits se construisent autour d'une quête ou d'un voyage initiatique. Mais la quête, loin d'être spirituelle (à l'instar de la quête du Saint Graal) ou de relever des aventures dignes d'un récit épique (comme la quête de la Toison d'or dans la mythologie grecque), est plus spécifiquement une quête ontologique par laquelle les personnages, à l'instar de Candide, font l'expérience du monde de laquelle ils tirent des leçons. Si *Micromégas*³⁷⁵ est en effet une leçon sur le relativisme, l'entendement humain et le jugement critique, *Candide ou l'Optimisme*³⁷⁶ porte par exemple, quant à lui, des considérations critiques sur l'optimisme providentialiste et métaphysique leibnizien.

Les œuvres littéraires (romanesques, pour être plus précis) sont donc aussi des essais philosophiques. C'est l'expression nette d'un transfert de genres qui tend à complexifier la nature même du roman, l'inscrivant dans un processus de révolution constante en fonction de la pensée qui prévaut dans une époque donnée. Déjà, au siècle des Lumières, le roman se situe à mi-chemin entre réflexion philosophique et récit d'une quête. Mais les époques les plus marquantes de ces changements génériques sont le XIX^e et XX^e siècles, périodes sur lesquelles nous nous appuyons pour justifier la pertinence théorique de ce constat du transfert des genres comme signe d'un changement d'attitude dans l'interprétation du réel.

³⁷⁵ VOLTAIRE, *Micromégas*, suivi de *L'Ingénu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 pour la présente réédition.

³⁷⁶ VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007 pour la présente réédition revue.

5.3. « Le XIX^e siècle : le siècle de tous les possibles »

Le XIX^e siècle est la période des controverses opposant tradition classique et efforts de décloisonnement générique. Pendant une très longue période qui va de l'Antiquité à l'époque romantique, la notion de genre a été conçue de manière essentiellement prescriptive et normative. La conception classique se fondait avant tout sur les valeurs de conformité et de tradition. La notion de genre y était conçue comme devant servir à la reproduction de modèles reconnaissables par tous. Et c'est ici qu'il faut y voir la manifestation d'un idéalisme conservateur qui illustre bien la présomption des classiques qui pensent avoir conquis la vérité qu'il se propose conserver à travers des formes fixes. Mais cette inclination au conservatisme va donner lieu à une querelle artistique : la Querelle des Anciens et des Modernes. Si les Anciens ou Classiques pensent que la vérité et la perfection se trouvent dans l'Antiquité, les Modernes croient en revanche que l'humanité est en progrès perpétuel : elle a profité des leçons des époques qui l'ont précédée, mais elle doit les enrichir de ses propres découvertes. C'est cette aspiration pour la recherche de nouveaux possibles qui justifie plus tard le décloisonnement générique du XIX^e siècle, période artistique qui donne lieu à plusieurs orientations.

5.3.1. L'individualisme romantique

L'individualisme romantique, en l'occurrence, s'est mal accommodé d'une conception classique conservatrice et a prôné, pour s'en démarquer, une esthétique du mélange des genres dont se sont revendiqués, chacun à leur manière, Hugo, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé. Cette révolution dans les formes, qui se poursuit avec le romantisme, s'est constituée, elle aussi, sur les valeurs d'originalité et de singularité qui transforment profondément la poésie, le théâtre et le roman. Avec Alphonse de Lamartine, la poésie prend une forme méditative qui entend rompre avec les

modèles que sont l'*ode* ou l'*hymne*. L'*ode* et l'*hymne* ont la prérogative d'être apologétiques. Ce sont des formes qui entendent célébrer, louer, faire l'éloge. Mais cette fonction élogieuse à tendance conservatrice est réduite à néant dans *Les Méditations poétiques* de Lamartine qui entendent, non célébrer un idéal, mais prendre une attitude méditative et religieuse face à la nature, la création et à Dieu. Ce texte est surtout à l'écoute du Moi dont il cherche l'harmonie avec le sentiment d'un amour divin. Il mêle donc la poésie au sacré. La poésie s'imprègne du liturgique. Quant à Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont qui, répondant à l'invitation de Baudelaire, ils trouvent dans l'aventure poétique un moyen d'explorer l'inconnu. Pour sa part, Arthur Rimbaud, en écrivant *Lettre du voyant*, proclame la nécessité d' « apporter du nouveau », d'« arriver à l'inconnu »³⁷⁷. C'est sans doute à cette fin qu'il renouvelle le langage poétique en y introduisant ce qu'il a appelé l'« alchimie du verbe »³⁷⁸.

5.3.2. Réalisme et naturalisme

La deuxième voie majeure des multiples orientations que prend la création littéraire qui donne au XIX^e siècle son statut même de siècle de tous les possibles est le réalisme et le naturalisme. Ces deux courants artistiques en lien étroit se mêlent aux sciences humaines et sociales pour tenter de donner une vision objective de l'homme aux prises avec l'histoire la société et son milieu naturel. Contrairement à la mouvance romantique, il n'y a pas dans l'art réaliste et naturaliste, un penchant pour l'au-delà qu'affectionne particulièrement le genre poétique, mais il faut considérer, dans leur démarche, non la voie qu'ils empruntent. Seul importe l'observation de la nature et de la réalité

³⁷⁷ De LIGNY (Cécile) et ROUSSELOT (Manuela), *Littératures française, Repères pratiques*, Paris Nathan/VUEF, 2004, p.105.

³⁷⁸ Référence à la puissance visionnaire de la lettre.

sociale et historique de l'homme. C'est pourquoi Gustave Flaubert, digne représentant de l'esprit réaliste, révolutionne le genre romanesque en y apportant une touche particulière à la description.

Le naturaliste acquiert le statut d'une encyclopédie. Le roman naturaliste se réclame d'une portée scientifique. Il observe le monde avec méthode et devient un espace expérimental où s'appliquent par exemple les lois de l'hérédité ou de la sociologie avec Zola, notamment dans son œuvre *Les Rogon-Macquart*. Ici, le roman se veut une approche scientifique de la vie. Il se fait fondamentalement une anthropologie. Nous sommes déjà loin du cadre purement philosophique des Lumières.

5.3.2. Le symbolisme

Nous ne pouvons enfin nous empêcher de faire un détour par le mouvement symboliste qui apparaît vers la fin du centenaire comme d'un siècle qui reste sur sa faim, qui n'a pas atteint l'objet de sa quête : l'exhaustivité de la vérité. Les symbolistes dont la figure marquante est Paul Verlaine fondent leur réflexion sur l'hypothèse d'un sens caché de l'univers dont ils reconnaissent déjà le mystère et conviennent de l'impossibilité de l'épuisement de la signification. L'argument mis en avant est que le mystère règne en nous et autour de nous. Il est l'essence même de la réalité qui en est le symbole. Ainsi, la poésie ne saurait être descriptive. Pour atteindre l'âme des choses, au-delà des apparences, elle usera du symbole, elle se fera suggestive, musicale et incantatoire. Les symbolistes s'efforcent à dépasser les frontières du visible et du perceptible pour accéder au monde abstrait de l'esprit dont les choses réelles ne sont que des représentations. C'est pourquoi leur poésie se situe aux limites même de l'hermétisme et de l'inaccessible. Nous sommes ici à la lisière d'un questionnement ésotérique.

Au cours du XX^e siècle, il se fait de plus en plus l'écho des inquiétudes suscitées par les guerres et les remises en causes qui ne sont pas somme toute sans liens avec l'accentuation de la métamorphose des formes littéraires, et plus particulièrement du genre romanesque.

5.4. Le nouveau roman ou « l'anti-roman » au XX^e siècle ?

Le XX^e siècle littéraire se caractérise fondamentalement par le brouillage et l'élargissement des formes narratives. Dans les années 60 et 70, la réflexion de Roland Barthes sur les *textes scriptibles*, celle de certains des membres du groupe "Tel Quel"³⁷⁹ sur *l'écriture et l'expérience des limites*³⁸⁰ mais déjà, au milieu des années 50, celle de Maurice Blanchot, ont voulu rendre obsolète la notion de genre, qui ne semblait plus convenir à la radicale singularité des textes, rebelles, et par conséquent aux catégories génériques institutionnalisées. Suivant Blanchot, entre l'œuvre et la littérature, il n'y a plus d'entremetteur, plus de niveau intermédiaire :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre³⁸¹.

L'appellation même de « nouveau roman » est le signe potentiel de l'accentuation de la métamorphose du genre romanesque au cours de ce siècle. Cette notion a été reprise par Alain Robbe-Grillet (*Pour un Nouveau Roman*, 1963) et Jean Ricardou (*Problèmes du Nouveau Roman*, 1967, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, 1971) : « le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture ». Jean Paul Sartre préfère même à la dénomination « nouveau roman » l'appellation plus significative et critique d' « anti-roman ».

³⁷⁹ Revue littéraire et mouvement d'avant-garde qui joua un rôle considérable dans l'histoire littéraire.

³⁸⁰ Selon le titre de SOLLERS (Philippe), *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris Seuil, 1968.

³⁸¹ BLANCHOT (Maurice), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 352p.

5.4.1. « L'ère du soupçon »

Les nouveaux romanciers s'opposent à une certaine tradition du roman trop portée sur la description de la réalité social de l'homme. Ils préfèrent à l'attitude résolument mimétique et normative du roman réaliste les voies de la subjectivité et une tendance nettement plus portée sur le solipsisme. Celui-ci fait de la conscience du personnage le pivot par lequel la réalité perçue et pensée subjectivement révèle ses facettes les plus secrètes et les moins perceptibles. En effet si les nouveaux romanciers veulent le monde « tel quel », ils le veulent surtout tel qu'il est perçue et retranscrit dans la réalité psychique des personnages. On entre alors dans ce qu'il est fut convenu d'appeler avec Natalie Sarraute « l'ère du soupçon ». Cette dernière plaide pour un roman capable de rendre compte des régions elles-mêmes imperceptibles de l'inconscient qui conditionnent notre perception de vie matérielle et déterminent nos geste et sentiments, mettant ainsi l'accent sur le monologue intérieur : « il ne se trouve plus pour eux dans le dénombrement des situations et des caractères ou dans la peinture des mœurs, mais dans la mise à jours d'une matière psychologique nouvelle »³⁸². Seul l'anonymat du « je » serait capable d'accueillir, selon elle, l'invisibilité de cette « sous-conversation »³⁸³, à savoir ce qui est vécu mais qui n'est pas dit, c'est-à-dire en d'autres termes une réalité psychique que les techniques psychologiques traditionnelles ne peuvent appréhender. Avec Michel Butor, la réalité — parfois déformée par la vision même de personnage — apparaît chaque fois sous un d'autres couleurs. À travers la vision subjective du personnage, le lecteur est souvent conduit à en faire une expérience singulière, l'ouvrant à d'autres considérations ontologique sur la vie. Le nouveau roman participe donc du questionnement, de l'interrogativité à partir du moment où il participe du soupçon. Cette interrogation qui se

³⁸² SARRAUTE (Nathalie), *L'Ère du Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p.95.

³⁸³ Selon le titre de la troisième partie de *L'Ère du Soupçon*.

renouvelle sous les visions subjectives et multiples des personnages renouvellent dans le même temps la vision du lecteur et l'ouvrent sur d'autres perspectives d'interprétation philosophique.

En fin de compte, jusqu'au XX^e siècle, les mutations génériques sont à rattacher à la notion d'interrogativité en tant que quête intellectuelle et changement dans la manière de conduire la pensée. L'avènement de nouvelles formes se comprend donc comme une adaptation de l'outillage pour une nouvelle quête. C'est sans doute à cette fin que George Lukacs pouvait affirmer que la « transformation des points d'orientation transcendants soumet la littérature à une dialectique historico-philosophique »³⁸⁴.

L'aventure du roman vers de nouveaux possibles est un phénomène qui se généralise dans toute l'Europe, notamment dans l'espace germanophone, qui se veut aussi le lieu de l'affirmation de la modernité artistique. Les romanciers d'expression germanique s'engagent plus tôt dans une remise en cause des formes traditionnelles pour expérimenter de nouvelles techniques. L'Autrichien Robert Musil, qui s'est imposé parmi les plus grands prosateurs du siècle avec son roman ironique laissé inachevé, *L'homme sans qualités* (1930-1952), en est l'une des figures marquantes.

5.5. Robert Musil : influence de l'expressionniste et signes précurseurs du nouveau roman

5.5.1. L'expressionnisme

Il apparaît dans l'espace culturel et intellectuel germanique³⁸⁵ de la seconde moitié du XIX^e siècle et de la première moitié XX^e siècle un certain nombre de courants d'idées révolutionnaires qui

³⁸⁴ LUKACS (Georg), *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1967, p. 31.

³⁸⁵ S'il existe une littérature de nationalité allemande, caractérisée par les courants et ses écoles propres à la tradition artistique de l'Allemagne, il est aussi une littérature autrichienne écrite en langue allemande, depuis le XVI^e siècle, par les auteurs de nationalité et de sensibilité autrichienne. Ces deux littératures de nationalités différentes mais

consacrent l'avènement de la modernité artistique et littéraire. La philosophie nietzschéenne, de la psychanalyse freudienne (développée par Carl Gustav Jung et Jacques Lacan un peu plus tard) et les travaux du philosophe et historien Oswald Spengler sur le déterminisme historique donnent une nouvelle vision de l'homme et du monde qui aura une influence directe sur les productions littéraires et artistiques.

5.5.1.1. *L'influence des théories psychanalytiques*

La psychanalyse en particulier va faire prendre conscience du rôle de l'inconscient dans l'agissement humain et dans sa perception des êtres et des choses. L'expressionnisme (mouvement artistique qui naît en Allemagne en 1905 et dont le versant littéraire s'affirme vers les années 1910), va notamment donner une place prépondérante à la psychologie dans les processus de création littéraire et artistique. Dans ce mouvement, l'œuvre devient le reflet de l'être intérieure de l'auteur, sa *psyché*, ou ses émotions. Il est le reflet de la perception ou d'une vision personnelle du monde désormais inscrite dans des processus psychiques qui déterminent en même temps l'être au monde du sujet. On retrouve déjà cette prééminence de la psychologie dans l'œuvre de Musil qui, par la voix du personnage (l'homme sans qualités), donne une vision de l'homme et du monde en lien avec sa psychologie. Les nouveaux romanciers vont perpétuer ce goût pour l'exploration psychologique. C'est pourquoi l'expressionnisme peut être considéré comme le fondement, sinon un mouvement précurseur qui jette les bases du nouveau roman. Il s'appréhende lui-même

d'expression germaniques font œuvre commune du fait de leur langue d'expression et du destin politique et culturelle qui unit les deux nations depuis le XIV^e siècle. Parler de littérature germanique ou germanophone nous permet donc de dépasser le cadre limite de l'Allemagne pour considérer un cadre beaucoup plus large qui prend en compte tout l'espace germanophone, et en particulier l'Autriche d'où un certain nombre d'idées révolutionnaires qui vont mettre en ébullition le monde intellectuel au début du XX^e siècle. Considéré comme tel, il nous est permis d'avoir dans la littérature germanophone une vision d'ensemble sur les mouvements révolutionnaires artistiques qui lient l'Allemagne à l'Autriche.

d'abord comme un transfert (des genres) du domaine (scientifique) des études psychanalytiques vers une expression beaucoup plus littéraire et artistique.

5.5.1.2. *L'influence de la pensée nietzschéenne*

Mais l'expressionnisme procède aussi d'un anti-idéalisme porté par la pensée nietzschéenne dans la seconde moitié du XIXe siècle. Dans sa critique de la société, ce courant, tout comme le Nietzscheïsme, critique l'endoctrinement de la morale, de la religion, du traditionalisme, bref, toute forme de conservatisme idéaliste, moral et culturel trop rigide qui se refuse à l'innocence du devenir. Le personnage, porte-parole de l'auteur, dans une logique de rupture avec cet ordre rigide des choses, prend la figure de l'homme révolutionnaire nietzschéen qui s'adapte à l'innocence du devenir et accomplit parfaitement son idéal, parfois libertin, loin des contraintes « sclérosées » de la morale et de la tradition qu'il trouve indigestes.

L'œuvre de Musil en effet réalise un diagnostic de la période déliquescence dans laquelle il se trouve et découvre, à la racine du mal (la première Guerre mondiale), une très forte tendance au conservatisme culturel ou idéologique rigide et fortement patriotique qui est entaché d'un complexe de supériorité raciale dont se réclament à cette période des États comme l'Allemagne nazie et la monarchie Austro-hongroise. Dans son roman (*L'homme sans qualités*), le personnage d'Ulrich se fait, selon la logique expressionniste, le porte-voix de Musil et met au point la pensée du *possible* qui entend être un branle-bas pour toute forme de conservatisme ou d'idéalisme rigide qui se refuse au mouvement naturelle du devenir et de la transformation naturelle de l'ordre des choses. Ulrich se démarque de tous les systèmes doctrinaux.

L'expressionnisme est à priori un courant à forte tonalité polémique. Les personnages sont fortement critiques et leurs pensées posent une interrogation indirecte sur le monde et le sens du réel. C'est une interrogation qui s'achemine non pas vers une réponse, mais s'éternise dans un

processus de quête : la quête du possible. Cette interrogativité, en tant que démarche et forme du roman expressionniste, fonde aussi le nouveau roman.

5.5.2. Le roman comme interrogativité

Le dynamisme du mouvement expressionniste dans l'espace germanophone a marqué profondément le monde de la création artistique. Musil participe fortement à cette tendance innovatrice et met au point une structure romanesque quasi encyclopédique qui n'est pas loin de traduire une certaine quête intellectuelle et philosophique. *L'homme sans qualités* est un roman-prétexte qui fait place à une vaste entreprise philosophique et analytique d'une époque déclinante. Comment comprendre la déroute inexorable d'une civilisation ? Comment comprendre la dérive des valeurs communément célébrées dans une société où la Raison s'est élevée comme un dieu ? Telle est la problématique majeure qui sous-tend l'œuvre de Musil. Il examine avec une rigueur anthropologique, philosophique et quasi phénoménologique l'arrière-plan de l'existence. Il revendique en substance une méfiance légitime vis à vis de toute forme d'idéalisme finalement susceptible d'égarement. Il suggère entre autre la nécessité de toujours s'interroger sur ce qui se présente à nous comme des absolus, la recherche d'un autre état : « ce que je dis, moi, signifie que l'on doit reprendre possession de l'irréalité : la réalité n'a plus aucun sens »³⁸⁶.

L'interrogativité intervient au moment où l'on peut observer chez Musil une véritable crise du récit linéaire. La structure actantielle et la structure classique du récit qui engageaient les personnages dans une lutte pour la recherche ou le rétablissement d'un idéal de vie a disparu au profit d'une esthétique de la contemplation qui fait que le personnage central est plus observateur qu'acteur des événements du milieu social dans lequel il évolue. L'écriture devient l'interrogativité à partir de ce moment de l'arrêt de l'action au profit d'une contemplation

³⁸⁶ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 724.

méditative singulière et solitaire, telle une écriture du désenchantement, du désappointement. Elle apparaît d'abord dans les conditions émotionnelles dont le corollaire est l'appréhension, l'angoisse, la peur d'avoir été jusqu'à ce stade de l'humanité abusé par les dogmes, la *doxa*, bref, l'illusion d'une vérité stable, inaliénable et universelle. Puis elle devient doute, soupçon, voire suspicion qui cherche à défaire l'interprétation du réel hérité des visions antérieures du monde et l'interroge. Tous les domaines de savoirs se trouvent interrogés. De fait, Musil tente d'élaborer une généalogie du conflit, en essayant de comprendre comment Vienne, pourtant le creuset de l'essor des sciences, est aussi le lieu où se prépare sourdement l'une des plus grandes guerres.

5.6. Jean-Marie Gustave Le Clézio : une œuvre de l'exploration et du procès

Plus proche de nous, parmi les héritiers des nouveaux romanciers, figure en bonne place Le Clézio dont la pensée explore non seulement de nombreux espaces géographiques, mais développe une réflexion anthropologique, sociologique, écologique et philosophique sur les cultures inhérentes à ces lieux. Elle se veut aussi une pensée de l'histoire puisqu'elle explore, avec nostalgie parfois, les mondes perdus. L'œuvre de Le Clézio sort du cadre national pour être au fond une œuvre exploratrice, transatlantique. Tout autant, elle se veut une réflexion sur les modes d'être attaché aux lieux qu'elle explore. C'est pourquoi son œuvre se situe elle aussi entre le genre de l'essai et le roman qui lui confère une certaine liberté et qui donne à sa pensée un caractère moins orthodoxe ou académique et un ton moins grave. Aussi n'en retenons-nous dans ces sous-points que les aspects susceptibles d'éclairer notre lecture du *Livre des fuites*.

5.6.1. Une socio-anthropologie des mondes perdus ?

Marina salles fait observer dans l'œuvre de l'auteur une « opposition entre l'authenticité des sociétés indiennes et les valeurs frelatées de l'Occident industrialisé »³⁸⁷. Il y a en effet chez Le Clézio une préférence pour les modes d'être des sociétés dites (à tort sans doute) primitive ou archaïque, et pourtant nettement plus épanouies en raison même de ce qu'elles ont su conserver dans leurs mythes, leur spiritualité et dans leur civilisation le lien vital et sacré avec la nature. *Le rêve mexicain* (1988)³⁸⁸, un essai qui se situe entre le témoignage de la fin de l'époque et le genre du roman historique, semble regretter cet ordre ancien en ces termes :

C'est l'extermination d'un rêve ancien par la fureur d'un rêve moderne, destruction des mythes par un désir de puissance. L'or, les armes modernes et la pensée rationnelle contre la magie et les dieux : l'issue ne pouvait pas être autre.³⁸⁹

L'auteur fustige notamment « l'abolition de la civilisation indienne du Mexique » au cours des croisements historiques entre les peuples et au moment du saut dans l'ère moderne du rationalisme fulgurant et du développement de la technique.

5.6.2. Critique de la modernité

L'œuvre de Le Clézio semble à bien des égards entretenir un rapport hostile avec la modernité industrielle. L'auteur éprouve en effet « la crainte de voir les hommes devenir esclaves de leur production »³⁹⁰. Cette hostilité est plus manifeste dans *Le livre des fuites* à travers lequel l'auteur expose et critique le mode d'être des milieux *mégapolitains* dont il dévoile le piège de l'asservissement par un trop-plein d'énergie mécanique. L'œuvre s'inscrit dans une réflexion

³⁸⁷ SALLES (Marina), *Le Clézio, notre contemporain*, op. cit., p. 85.

³⁸⁸ Le Clézio (Jean-Marie Gustave), *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.

³⁸⁹ *Idem*, pp. 11-12.

³⁹⁰ SALLES (Marina), *Le Clézio, notre contemporain*, op. cit., p. 172.

inquiète du devenir de l'humanité même de l'homme qui tend à être fragilisée dans ces structures mégalopolitaines faite de béton et de métaux.

5.6.3. Une pensée écologique ?

Le Clézio privilégie aussi et surtout « l'attitude résolument écologique » de ces peuples oubliés. Son écriture se réclame aussi de la pensée écologique. L'auteur l'exprime en effet plus nettement dans *L'inconnu sur la terre* (1978) où chaque aspect de la nature est présenté comme un événement digne d'une fresque romanesque. Il s'agit là d'une écriture écologique dont les mots ont vocation à peindre la nature et à témoigner de la beauté des paysages vierges et naturels :

Les mots veulent dire tout de suite, sans tarder, toute la beauté terrestre. Ils ont beaucoup de hâte, ils sont impatients de dire tout cela, de raconter tout cela. Les vallées entre les montagnes, les arbres immobiles dans l'air du soir, les nuages, la brume au-dessus des rivières, les villages ocre, les villages rouges, les chemins, les restanques, les prés d'herbe verte. Les mots ne veulent pas dire les sentiments, les passions, ou les obsessions. Cela ne les intéresse pas. Ils vibrent et tremblent comme des oiseaux avant de crier. Cela ne les intéresse pas de parler. Ils voudraient dessiner ici, avec application, chaque détail, chaque nuage, chaque feuille d'herbe, et leur donner la vie.³⁹¹

En somme l'œuvre de Le Clézio explore le monde, ses contradictions et ses contrastes. Mais c'est aussi dans ces ambiguïtés que la parole de l'auteur trouve sa profondeur et sa poésie comme l'exprime ce passage :

La poésie du monde ne nous montre pas, sans doute, poète plus contradictoire, plus mystérieux que celui-ci, pouvant exercer sur nous (qui lisons ses à un demi-millénaire des distances) une telle fascination, mêlant au bonheur d'une langue exaltée et vibrante le trouble de l'ambiguïté, la passion d'un sens incertain, fugitif et parfois éblouissant comme un reflet, comme un songe. C'est, je crois, le charme premier de la poésie que de donner la leçon du mirage, c'est-à-dire le mouvement fragile et vivace de la création, dont la parole est en quelque sorte la quintessence humaine, la prière.³⁹²

³⁹¹ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *L'inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1978, p. 134.

³⁹² LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, op. cit., p. 146.

Chapitre 6

Tragédies, questionnements et périodicité dans la littérature africaine : donner à comprendre l'histoire littéraire sous l'angle problématologique

Sur quoi repose la périodisation dans la littérature africaine ? Une approche historiographique stricte imposerait des dates seuils qui correspondraient sans doute aux événements marquants qui servent de prétexte aux idées littéraires. Dès lors, les dates elles-mêmes ne signifieraient rien, puisqu'elles ne valent que par les événements (moments de crise) qui les mettent en valeur. L'approche historiographique chiffrée et datée ne serait alors, en quelque sorte, qu'une approche thématique qui suit l'axe du temps. Ce sont les événements (mise en crise de l'histoire) qui déterminent ces thèmes et donc aussi les courants littéraires. En fin de compte, dresser une historiographie de la littérature reviendrait a priori à faire une classification thématique des œuvres suivant l'axe du temps puisque l'historiographie est éminemment thématique. C'est à priori une périodisation à la fois thématique et historique.

Mais l'approche thématique ne saurait faire abstraction d'une approche problématologique, puisque l'œuvre littéraire qui s'inscrit dans un courant de pensée s'envisage non seulement à partir des événements et des thèmes qui déterminent son contenu, mais aussi à partir de l'ensemble des questions que suscitent ces événements historiques. Les événements (tragiques) suscitent des questions existentielles ; mais les questions déterminent l'orientation thématique et idéologique des œuvres qui s'inscrivent alors dans un courant de pensée. Chaque période littéraire émerge d'une problématique précise en lien avec l'événement où les événements historiques qui la précèdent. Il devient alors important de définir un régime d'historicité qui envisage l'histoire littéraire africaine non à partir des dates et des événements proprement dits, mais à partir de la problématique ou des problématiques essentielles d'ordre existentiel qui sous-tendent la

communication littéraire. Un tel régime d'historicité s'appuierait à la fois sur l'événement, la problématique qu'il suscite — ou qu'il remet à jour, car un événement nouveau est susceptible de remettre à jour une problématique antérieure — et l'orientation idéologique et thématique des œuvres qui découlent de cette problématique centrale qui la précède. Dès lors, il s'agirait principalement d'identifier les courants d'idées à partir de leurs problématiques, car un courant de pensée repose avant tout sur une orientation idéologique précise issue des réflexions portées sur une question donnée. Mais les réflexions supposent elles-mêmes des problématiques de base qui orientent les discours. Comprendre et définir un courant d'idées passe donc nécessairement par l'examen de la problématique centrale qui la sous-tend et qui inscrit les idées dans un ensemble cohérent. Un tel régime d'historicité permettrait préalablement d'identifier plus clairement les problématiques à la base des courants d'idées. Il permettrait par la même occasion de comprendre en quels termes elles sont formulées pour mieux cerner l'orientation thématique des œuvres.

Mais il faut pouvoir aussi prendre en compte la dimension esthétique des œuvres, car un courant d'idées — et, en particulier, les courants littéraires — se caractérise par une spécificité du discours et des genres. La spécificité du discours se rapporte à la tonalité, c'est-à-dire à son mode d'expression. Celle-ci donne aux œuvres un tempérament esthétique spécifique qui peut aller de la satire à la révolte, ou encore de l'optimisme à un discours empreint de désillusion, de pleurer-rire ou du sentiment de l'absurde (l'écriture « blanche »). Établir une périodicité des phénomènes littéraires et artistiques, c'est donc aussi parvenir à déterminer la dominante tonale de chaque période. Tout comme la thématique, la tonalité globale du discours dans chaque période littéraire est intimement liée à la problématique de base qui la sous-tend. C'est la problématique qui donne au discours la tonalité qui détermine par la même occasion le tempérament esthétique des œuvres. En fin de compte, une période littéraire est déterminée à la fois par la nature des événements historiques, la problématique qu'ils suscitent, l'orientation thématique qui en découle, et le

tempérament esthétique des œuvres. Le régime d'historicité ainsi établi doit tenir compte de tous ces paramètres.

6.1. Du *Moi* problématique africain aux tempéraments dans l'ordre du discours

Si l'on tente d'appliquer un tel régime d'historicité au champ africain, il devient plus aisé de constater que l'histoire littéraire d'Afrique subsaharienne s'articule autour d'une même problématique centrée sur l'autodétermination du *Moi africain*. Le moi problématique du sujet africain s'établit comme le paradigme essentiel sur lequel se fonde tout le discours littéraire d'Afrique noire depuis les principales tragédies qui marquent l'histoire du continent, à savoir : l'esclavage, la colonisation et le néocolonialisme. Les nouvelles tragédies (dictatures, guerres civiles ou fratricides, génocides, etc.) qui continuent à marquer l'histoire renouvellent sans cesse la problématique du sujet africain. Elles articulent le discours global autour de la question essentielle de l'identité (du *Moi* africain) et du destin de l'Afrique. Mais qu'est-ce que un *Moi* africain ? Par quelles déterminations s'entend-il comme problème ?

6.1.1. Le *Moi* problématique africain

6.1.1.1. Le *Moi* africain ou la différence ontique d'un corps ?

Le *Moi* africain définit tout sujet africain qui se perçoit et s'identifie d'abord dans sa différence de forme, de peau, et par son origine géographique. Cette différence du *Moi* (d'origine subsaharienne) — comme d'ailleurs le *Moi* universel — est d'abord une différence de corps. « L'odyssée du vivant s'inscrit comme corps »³⁹³, nous dit Michel Meyer. En d'autres termes, le

³⁹³ MEYER (Michel) *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2008, p. 17.

moi suppose d'abord une différence singulière, c'est-à-dire une différence qui m'est propre en tant que je me distingue d'un autre qui n'est pas moi quand bien même je m'inscrirais dans une communauté plus large d'individus. Le Moi s'affirme d'abord comme une prise de distance par rapport à l'autre quand bien même il se définirait au sein d'une communauté identitaire comme mon semblable. En ce sens, ma perception de mon être (ou la conscience que j'ai de mon être propre) est toujours déjà et d'abord une conscience du moi comme différence fondamentale et radicale. C'est pourquoi l'être africain s'entend d'abord comme une différence de corps.

Cette différence est ontique³⁹⁴, c'est-à-dire inhérente à l'existence de soi ou du moi comme corps distinct d'un autre. En effet, selon ces mots de Pap Ndiaye, « être noir n'est ni une essence, ni une culture, mais le produit d'un rapport social »³⁹⁵. Il n'y a pas une essence de l'homme noir qui le distinguerait ontologiquement de l'homme blanc ou d'une tout autre pigmentation. Il est clairement entendu, contrairement aux théories *racialisantes* qui prévalent dans les années 1800 et selon les désignations propres aux langues bantoues, que l'homme noir appartient ontologiquement à l'essence unique de l'humanité comprise comme « muntu » (l'homme) ou « bantous » (les hommes). N'ayant trait à aucune essence singulière et distincte, sa différence de pigmentation n'a donc rien d'ontologique. Elle est ontique et phénoménologique, c'est à dire relevant des aléas physiques liés aux conditions climatiques qui sont de purs accidents. « Parler des Noirs est donc référer à une catégorie imaginée, à des personnes dont l'apparence est d'être noires, et non point à des personnes dont l'essence serait d'être noires »³⁹⁶.

Cependant, pour comprendre la condition noire, il est fondateur de reconnaître le fait suivant :

³⁹⁴ Terme heideggérien qui renvoie à l'aspect matériel de l'être qu'il nomme « la structure ontique du Dasein » (dans *Être et temps*). Elle est proprement distincte de la structure ontologique qui, elle, se rapporte aux essences, à la nature intrinsèque et abstraite du Dasein. Nous reprenons ici cette distinction pour faire observer que la différence noire est une différence matérielle, ontique, d'apparence, non essentiel et non ontologique.

³⁹⁵ NDIAYE (Pap), *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », p. 82.

³⁹⁶ *Idem*, p. 44. C'est l'auteur qui souligne.

Il existe une apparence noire, constituée sur le fondement des torts auxquels expose la couleur de peau. Que les individus ajoutent, à ce plus petit dénominateur, certaines propriétés de culture et d'histoire communes est légitime, mais celles-ci sont en quelque sorte facultatives au fait social d'être noir. Elles sont néanmoins importantes pour envisager la condition noire sous un angle qui ne soit pas seulement victimaire. Il n'empêche que si l'identité radicalisée imposée ne crée pas un « peuple » au sens épais du terme, elle fabrique bien quelque chose, un groupe de personnes unies par leur condition prescrite, et la conscience de cette condition.³⁹⁷

Dès lors le Moi africain se comprend comme l'affirmation d'une existence consciente de cette différence ontique. Il se conçoit et se comprend ensuite comme un acte de conscience qui inscrit sa différence singulière et ontologique dans une différence collective régionale, culturelle, voire ethnique. En effet, postuler ou se revendiquer d'un *moi africain*, c'est s'affirmer et se confirmer dans une différence collective. « Africain » est le qualificatif par lequel cette différence de corps s'intègre dans une identité collective qui me rappelle que ma différence est aussi celle d'un autre qui est par voie de conséquence mon semblable³⁹⁸.

Mais cette différence ontique de l'être africain a été perçue par l'Autre (l'Occident) comme problème. Elle s'est présentée au regard de l'Autre comme une différence « méprisable » (à priori) qui a valu à l'être africain d'être relégué au rang de sous-homme, posant ainsi le problème de la dignité ontologique de l'homme noir ; c'est-à-dire le problème de la reconnaissance de l'humanité nègre.

6.1.1.2. Le problème de la dignité ontologique du Moi africain

L'humanité de l'homme noir fut d'abord contestée du fait même de cette différence par laquelle il apparaissait aux yeux de l'Occident comme une phase arriérée dans l'évolution de l'Homme. C'est l'argument triste et célèbre du chaînon manquant entre l'homme et le singe qui prévalut

³⁹⁷ NDIAYE (Pap), *La condition noire, Essai sur une minorité française*, op. cit. p. 63.

³⁹⁸ Les mouvements de défense des droits et de la reconnaissance des Noirs (la Négro-Renaissance aux États-Unis, le mouvement de la Négritude...) se définirent avant tout comme affirmation de cette différence. Toutes les luttes qui ont eu lieu pour la libération et la reconnaissance des droits civiques des Noirs le firent pour la reconnaissance et l'intégration de cette différence fondamentale dans la catégorie de l'humanité.

d'abord dans les théories darwiniennes. L'homme noir fut matinalement exclu de la catégorie de l'humanité, ou s'il était, il ne le fut pas assez pour être légal (en dignité et en droits) de l'homme blanc.

Cette exclusion de la catégorie de l'*humanité suffisante* est d'abord liée au fait que toute différence est nécessairement un problème pour la communauté qui la découvre et qui en éprouve un sentiment d'étrangeté. Elle se pose comme problème parce qu'elle contredit des archétypes et qu'elle pousse « à juger selon des types »³⁹⁹. Elle est donc appréhendée en premier lieu comme une rupture. Le déni qui est une démarche psychologique vient de ce « caractère rupteur »⁴⁰⁰. La différence d'être — si l'on entend par-là, et par extension, la différence des modes d'être (ou modes de vie) — est perçue et conçue par l'Autre qui la refoule comme « une difficulté d'être »⁴⁰¹. Son être différencié ou différentiel se pose d'emblée comme problème dans la mesure où il est perçu par l'Autre comme une infériorité de nature (par rapport à l'homme blanc, selon le philosophe anglais David Hume qui affirmait :

Je suis disposé à croire que *les Noirs sont inférieurs par nature aux Blancs*. Il s'est rarement trouvé, soit une nation civilisée parmi les hommes de cette race, soit même un individu éminent dans l'action ou dans la spéculation. Une différence aussi uniforme, aussi constante entre les Blancs et les nègres, n'aurait pu se maintenir à travers les pays et les âges si la nature n'avait établi *une distinction originelle* entre ces deux races d'hommes.⁴⁰²

Notons, dans cette observation péremptoire, que David Hume parle de différence de nature et de distinction originelle. Elle tire son caractère ontologique de ce qu'elle fait partie intégrante de la nature intrinsèque de l'homme africain subsaharien. Il s'agit là d'une altérité radicale (insoluble) perçue négativement et décrite péjorativement dans un discours philosophique impartial.

L'on remarquera — en dépit des progrès scientifiques (anthropologie, biologie cellulaire et génétique, etc.) — que cette différence de nature continue de nos jours à alimenter les discours.

³⁹⁹ JACQUARD (Albert), *Éloge de la différence*, Paris, Seuil, 1978, p. 206.

⁴⁰⁰ MEYER (Meyer), *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*, op. cit., p. 21.

⁴⁰¹ *Idem*, p. 24.

⁴⁰² Cité par TÉTU (Michel) dans *Qu'est-ce que la francophonie ?*, Paris, HACHETTE-HÉDICEF, 1997 ? p. 206.

Le dernier en date fut le discours de Dakar prononcé le 26 juillet 2007 par Nicolas Sarkozy alors président français. Ce discours surprit plus d'un en raison de son versant sémantique non moins polémique sur des questions relatives à l'identité de l'homme noir, à sa culture et à son histoire. Les intellectuels d'Afrique francophone redécouvraient sous la plume du nouveau président français ou, disons-le, de son conseiller Henri Gaino, un « homme africain (...) pas assez rentré dans l'histoire », qui « depuis des millénaires vit avec les saisons ». Stupéfaits, ils entendirent affirmer péremptoirement que le vécu de l'homme africain est figé dans « l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles »⁴⁰³.

La représentation collective souvent caricaturale de « l'homme africain » est elle-même héritée des discours négationnistes de la période coloniale. Pierre Boilley nous fait remarquer à cet effet dans son article *Les visions françaises de l'Afrique et des africains*⁴⁰⁴ que le regard de la France sur l'Afrique, par exemple, est profondément enraciné dans l'histoire. Selon Théophile Obenga qui réagit à ce propos dans *L'Afrique répond à Sarkozy, contre le discours de Dakar*, c'est le fruit d'une longue et savante tradition africaniste eurocentriste qui a d'abord vu « Montesquieu [établir] dans son ouvrage (...) *L'Esprit des lois*, que le nègre d'Afrique n'a ni bonne âme ni bon sens »⁴⁰⁵. Puis sont arrivés Voltaire, Hume, Kant et tout particulièrement Hegel d'après qui « dans l'Afrique proprement dite, l'homme reste arrêté au stade de la conscience sensible, d'où son incapacité

⁴⁰³ « Allocution de M. Nicolas Sarkozy, président de la république française, prononcé à l'Université de Dakar, Sénégal, le 26 juillet 2007 », In *L'Afrique de Sarkozy, un déni de l'histoire*, Paris, Éditions KARTHALA, 2008, p.193

⁴⁰⁴ Pierre Boilley, « Les visions françaises de l'Afrique et des africains », in *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy*, Paris, Éditions La Découverte, 2008, 2009. pp.114- 115

⁴⁰⁵ OBENGA (Théophile), « Africanismes eurocentristes : source majeure des maux en Afrique », in *L'Afrique répond à Sarkozy, contre le discours de Dakar*, op. cit., p. 389.

absolue à évoluer »⁴⁰⁶. La parole de Sarkozy semblait d'ailleurs tissée de l'écho de ce philosophe quand il affirmait que

Chaque peuple a connu ce temps de l'éternel présent, où il cherchait non à dominer l'univers mais à vivre en harmonie avec l'univers. Temps de la sensation de l'instinct, de l'intuition (...). L'Afrique en a réveillé les joies simples, les bonheurs et ce besoin (...), ce besoin de croire plutôt que de comprendre, ce besoin de ressentir plutôt que de raisonner, ce besoin d'être en harmonie plutôt que d'être en conquête.

Le problème de la différence pose aussi celui de l'inscription du *Moi africain* dans l'imaginaire de l'Autre. Il se rapporte inévitablement au problème de la perception qui intègre nécessairement le critère esthétique. Pour le comprendre, c'est vers la littérature de voyage (relativement au thème de l'exotisme) et les expositions coloniales (avec notamment le mythe du bon sauvage) qu'il faut se tourner, examinant progressivement le vocabulaire évolutif pour voir comment ces derniers intègrent (favorablement ou défavorablement) l'être africain dans l'imaginaire collectif européen. C'est à travers les termes de *nègre*, *primitif* ou *indigène* que l'homme noir y est identifié. Pourtant, dans la pensée africaine subsaharienne, l'homme bantou se désigne comme « Mutu », c'est-à-dire l'homme — bantou, ou plus exactement « bati » selon les régions, est entendu comme la marque du pluriel (les hommes). Cette désignation par les vocables « Mutu » (l'homme) ou « bantou » (les hommes) est une appellation qui vise avant tout à établir l'homme noir dans sa dignité ontologique, c'est-à-dire celle de sa reconnaissance avant tout comme un être humain par opposition aux animaux, à la nature aux esprits, dans la philosophie bantoue (cf. Placide Tempels dans *La philosophie bantoue*). Or sa différence d'être lui a valu, dans le regard de l'Autre, d'être relégué au simple statut de « nègre », d'« indigène » ou de « sauvage », c'est-à-dire celui d'un être inférieur.

Quand bien même les gens auraient changé, aujourd'hui encore les termes *immigrés*, *étrangers*, *diversité*, etc., conservent dans l'inconscient collectif cet arrière-plan sémantique qui discrimine

⁴⁰⁶ HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich) *La raison dans l'Histoire*, cité par Michel TETU in *Qu'est -ce que la Francophonie ?*, Paris, HACHETTE-EDICEF, 1997, pp. 205-206

suivant les types d'hommes. Pour parvenir à en évaluer la pertinence, il faut partir du discours sur la tolérance très répandu dans le paysage politique aujourd'hui. La tolérance est souvent présentée comme une nécessité du vivre-ensemble, une pourvoyeuse d'apaisement, ou une pacificatrice. Mais la tolérance n'occulte pas les différences. Elle confirme cette différence entre les individus et la discrimine sournoisement. En effet, comme le fait remarquer Albert Jacquard citant Louis Dubertret :

Tolérer, c'est accepter du bout des lèvres, c'est bien vouloir, c'est, de façon négative, ne pas interdire ; cela sous-entend un rapport de forces où celui qui domine consent, condescend à ne pas user de son pouvoir. Celui qui tolère se sent bien bon de tolérer, celui qui est toléré se sent doublement méprisé, pour le contenu de ce qu'il représente ou de ce qu'il professe et pour son incapacité à l'imposer. L'intolérance, autodéfense du faible ou de l'imbécile, est certes une marque d'infantilisme, mais la tolérance, concession accordée par le puissant sûr de lui, n'est que le premier pas vers la reconnaissance de l'autre ; d'autres sont nécessaires, qui aboutissent à l' « amour des différences ».⁴⁰⁷

La tolérance préserve donc ce rapport de force. Loin d'être un nivellement par le bas, elle conserve dans l'inconscient collectif cette perception de l'autre comme une différence de nature.

En fin de compte, le Moi africain s'entend comme problème d'abord en raison de cette différence de nature ou de cette altérité radicale qui l'inscrit d'emblée dans un rapport conflictuel permanent avec l'Autre (l'Occident). C'est pourquoi la différence⁴⁰⁸ du sujet africain s'impose comme un paradigme essentiel dans la compréhension du discours littéraire et philosophique depuis sa réappropriation par les tenants de la Négritude de la première heure. Le mouvement de la Négritude fut conçu d'abord comme affirmation de cette différence. Ce n'est que par ricochet qu'il fut entendu comme un discours réactionnaire et révolutionnaire face au discours suprématiste blanc. La singularité de l'homme noir « qui ne se confond avec nulle autre » (Césaire) tient lieu de ce qu'il est d'abord perçu comme un être dont la différence est nettement plus marquée dans la perception de l'Autre. C'est pourquoi c'est en terme différence qu'il faut penser

⁴⁰⁷ JACQUARD (Albert), *Éloge de la différence*, op. cit., p. 206.

⁴⁰⁸ Notons que nous ne parlons pas d'altérité (sauf quand nous la qualifions de radicale pour caractériser cette différence originelle) ni d'identité. Les notions d'identité et d'altérité sont des désignations anthropologiques qui évoquent l'autre essentiellement dans sa différence culturelle. La différence est une notion englobante qui intègre les critères biologiques et raciaux.

l'être africain relativement à l'Occident, et non exclusivement en termes d'identité et d'altérité. Il pose le problème de la dignité ontologique de l'homme noir. Le statut du sujet africain, son histoire depuis quatre siècles, son dialogue avec l'Autre, ne peuvent se concevoir en dehors de ce paradigme essentiel.

6.1.1.3. La différence comme fondement de la tragédie africaine

Michel Meyer fait remarquer que « rares sont les historiens, les philosophes et les politologues qui ont révélé le rôle de la différence au cœur de l'évolution historique »⁴⁰⁹. Pourtant, observe-t-il, « la différence est l'expression du rapport entre les groupes et entre les individus, il est au fondement de la hiérarchisation et de la stratification sociale, de la volonté de les abolir comme de ce qui fait qu'on les accepte »⁴¹⁰. Il est fondateur de poser la différence comme concept clé dans la compréhension des rapports humains et plus généralement des conflits identitaires qui jalonnent l'histoire. En effet l'identité d'un groupe ethnique, d'une communauté ou d'un groupe humain se manifeste d'abord comme obsession de la différence. Le choc des civilisations et les conflits identitaires qui en sont issus sont le fait de la crainte de l'Autre et de sa différence d'être. Chaque peuple conduit son existence dans la crainte permanente de l'Autre et dans le souci constant de la préservation de son identité ou de son mode de vie. L'Autre, d'abord perçu dans son être différentiel comme difficulté d'être, devient dans le même temps une hantise qu'il cherche à résorber en l'assujettissant, en le colonisant ou en l'assimilant. Dans tous les cas, « il s'agit d'annuler la puissance de l'autre par la sienne propre »⁴¹¹

En l'occurrence, l'histoire africaine, et plus spécifiquement la tragédie qui la caractérise, sont étroitement liées à la différence d'être de l'homme noir d'abord perçue par l'Autre comme une infériorité de nature et comme une difficulté d'être. L'esclavage, la colonisation ou encore le

⁴⁰⁹ MEYER (Michel), *Petite métaphysique de la différence*, op. cit., p. 93.

⁴¹⁰ *Idem*, p. 94

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 93.

soupçon du néocolonialisme (par la voie des dictatures, des guerres fratricides et des génocides) trouvent leur fondement dans cette approche de la différence vécue comme problème.

6.1.1.3.1. L'esclavage

L'esclavagisme tire sa justification d'une idéologie infériorisant la différence nègre. Le projet esclavagiste s'affirma d'abord en effet comme la forme concrète d'une pensée générale qui annihila l'humanité nègre, l'inscrivant de fait dans cette forme pratique de privation absolue des libertés fondamentales. La tragédie que fut la traite négrière durant quatre cents ans s'inscrit dans l'histoire comme une violence légitime (selon ces pensées) faites à ceux dont l'humanité ne fut pas suffisamment reconnue pour être traité en droit et en dignité comme l'égal de l'homme blanc. La publication du *Code noir* sous le règne de Louis XIV conféra un caractère juridique à cette violence qu'il légitima dans le même temps même si en son article 26 il paraît vouloir protéger les esclaves contre les abus :

Article 26. — Les esclaves qui ne seront point nourris, vêtus et entretenus par leurs maîtres selon que nous l'avons ordonné par ces présentes pourront en donner l'avis à notre procureur général et mettre les mémoires entre ses mains, sur lesquels et même d'office, si les avis lui en viennent d'ailleurs, les maîtres seront poursuivis à sa requête et sans frais, ce que nous voulons être observé pour les crimes et traitements barbares inhumains des maîtres envers leurs esclaves.⁴¹²

Il n'en demeurerait pas moins cependant, en son article 31, que

Ne pourrons aussi les esclaves être partie ni être en jugement ni en matière civile, tant en demandant qu'en défendant, ni être partie civile en matière criminelle, sauf à leurs maîtres d'agir et de défendre en matière civile, et de poursuivre en matière criminelle la réparation des outrages et accès qui auront été commis contre leurs esclaves.⁴¹³

En son article 44, le *Code noir* « [déclarait] les esclaves être meubles »⁴¹⁴ et en son article 38 les interdisait toute manœuvre en vue de leur propre émancipation ou libération :

⁴¹² Code noir, in SALA-MOLIN (Louis), *Le Code noir ou le Calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987.

⁴¹³ *Idem*.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois à compter de jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lis sur une épaule ; et s'il récidive une autre fois à compter pareillement du jour de la dénonciation, aura le jarret coupé et il sera marqué d'une fleur de lis sur l'autre épaule ; et la troisième fois il sera puni de mort.⁴¹⁵

Il est entendu, à la lecture de l'ensemble des articles du Code noir, que l'esclave-nègre est une propriété le droit. Toute violence ou sévices corporels exécutés pour fait de rébellion fut légitime dans le cadre légal régi par Ce code noir.

La tragédie historique que fut l'esclavage bénéficia donc d'un cadre légal. Mais pour jouir d'une telle égalité, il fallut nécessairement que les raisons d'une telle violence fussent suffisamment acceptées et ancrées dans une perception ou une lecture collective de la différence nègre qui la valida amplement et sans remords. La première justification ou raison d'une telle tragédie, fut d'abord et nécessairement — au-delà des bénéfices matériels et économiques tirés de à la traite des Noirs — le mépris nourri à l'endroit de l'homme noir. Sa différence de nature, dégradée par un discours scientifique et philosophique impartial, fut à elle seule un prétexte suffisant pour l'assujettir au mépris du respect de la dignité ontologique de l'Homme.

6.1.1.3.2. La colonisation

La colonisation fut présentée par la gauche française comme un projet humaniste destiné à rehausser l'humanité nègre qu'elle reconnaissait de fait et qu'elle voulait cependant civiliser. Selon ces mots d'Albert Pierre Sarraute, radical-socialiste qui s'adressait aux élèves de l'école coloniale le 5 novembre 1925,

L'honneur de la France est d'avoir compris, la première, la valeur d'humanité des races attardées et l'obligation sacrée de respecter et d'accroître cette valeur. La grande pensée de la justice qui imprègne la tradition du pays de la Déclaration des droits de l'homme a repoussé le dogme cruel qui décrétait l'infériorité éternelle de certaines races. Elle constate le retard de la révolution, mais s'employant à corriger

⁴¹⁵ Code noir, in SALA-MOLIN (Louis), *Le Code noir ou le Calvaire de Canaan*, op. cit.

les effets, elle s'efforce d'en accélérer les étapes, et, dans l'argile informe des multitudes primitives, elle modèle patiemment le visage d'une nouvelle humanité.⁴¹⁶

Si la valeur d'humanité des prétendus « races attardées » est reconnue (contrairement à l'impartialité et la radicalité de la période esclavagiste), les idéologues de la colonisation mettent en avant le retard supposé des « multitudes primitives ». Le retard et le primitivisme supposés de ces « races » deviennent les marqueurs de cette différence d'être qui justifie la mise en œuvre du projet colonial. Celui-ci entend donc convertir cette différence d'être à la civilisation occidentale présentée comme une norme universelle.

La tragédie qui se poursuit dans le dessein colonial procède justement de la mise à mort de l'âme des sociétés primitives (les Indiens, les jaunes et les nègres). Ce sont des pans entiers des civilisations originales qui sont détruites pour les convertir et les ramener à « l'identité racine unique »⁴¹⁷ : celle de l'Occident. En ce qui concerne l'histoire africaine, l'on voit bien que l'obsession de la différence reste au cœur de la tragédie africaine et en constitue le fondement.

6.1.1.4. Dramas actuels et spectre du néocolonialisme

Au-delà de son rapport problématique à l'Autre et à l'histoire, la difficulté d'être du Sujet africain se conçoit et se comprend aussi de manière générale aujourd'hui au regard de sa désastreuse réalité politique et économique. Les indépendances avaient fondé l'espoir d'une Afrique libre et prospère. Mais cet espoir fut très vite déçu par la vague des dictatures qui substituèrent à l'oppression coloniale une oppression de nature politique et sanglante. C'est donc dans la tourmente d'une déception profonde et générale que le Moi africain est pris au lendemain des indépendances. À peine se libère-t-il du joug colonial qu'il est à nouveau pris dans le piège d'une nouvelle oppression. Ses tentatives pour se libérer de ce nouveau joug et ainsi parvenir à

⁴¹⁶ Cité par TÉTU (Michel) dans *Qu'est-ce que la francophonie ?*, op. cit., p. 207.

⁴¹⁷ GLISSANT (Édouard) et CHAMOISEAU (Patrick), *Quand les murs tombent, L'identité nationale hors-la-loi ?*, op. cit., p. 3.

concrétiser véritablement son rêve sont vaines ; elles se traduisent par la tragédie des guerres civiles.

La réalité des génocides et des conflits ethniques, elle aussi, n'en finit par de maintenir l'atmosphère politique et sociale africaine dans la dépression. Les conditions naturelles n'apaisent pas non plus le climat dépressif qui sévit sur le continent. La sécheresse de certaines régions, la famine et les maladies endémiques pérennisent la tragédie qui a cours sur le continent.

Sur le plan économique, les richesses du sous-sol africain sont exploitées par des entreprises étrangères qui sont pour l'essentiel issues des anciennes puissances coloniales. Les nombreuses guerres civiles qui ont cours sur le continent paraissent motivées par cette présence persistante des anciennes puissances que l'on soupçonne déjà de tirer les ficelles pour maintenir l'Afrique sous la domination économique. Le Moi africain serait secrètement maintenu dans cette forme de dépendance néocoloniale qui est la condition de la survie économique et de l'indépendance énergétique des anciennes puissances coloniales. La nécessité du maintien des intérêts de ces anciennes puissances sur le continent africain semble la raison souterraine pour laquelle le sujet africain poursuit sa course sur la voie du dépérissement politique, social et économique. Les intellectuels et hommes de culture africains en sont persuadés et le dénoncent fort bien aujourd'hui à travers des publications savantes. Le soupçon d'une nouvelle forme de colonisation maintient un malaise bien actuel dans les rapports au demeurant ambigus entre l'Afrique et l'Occident.

Le Moi africain s'entend finalement comme un Moi problématique dans la mesure où il demeure dans la continuité du dépérissement identitaire, sociale, politique et économique. Il se définit dans un triple rapport problématique, à savoir son rapport à l'histoire (esclavage, colonisation, néocolonialisme, guerres fratricides, génocides), à la réalité (dégradations politique, économique et sociale) et à l'Autre (l'Occident).

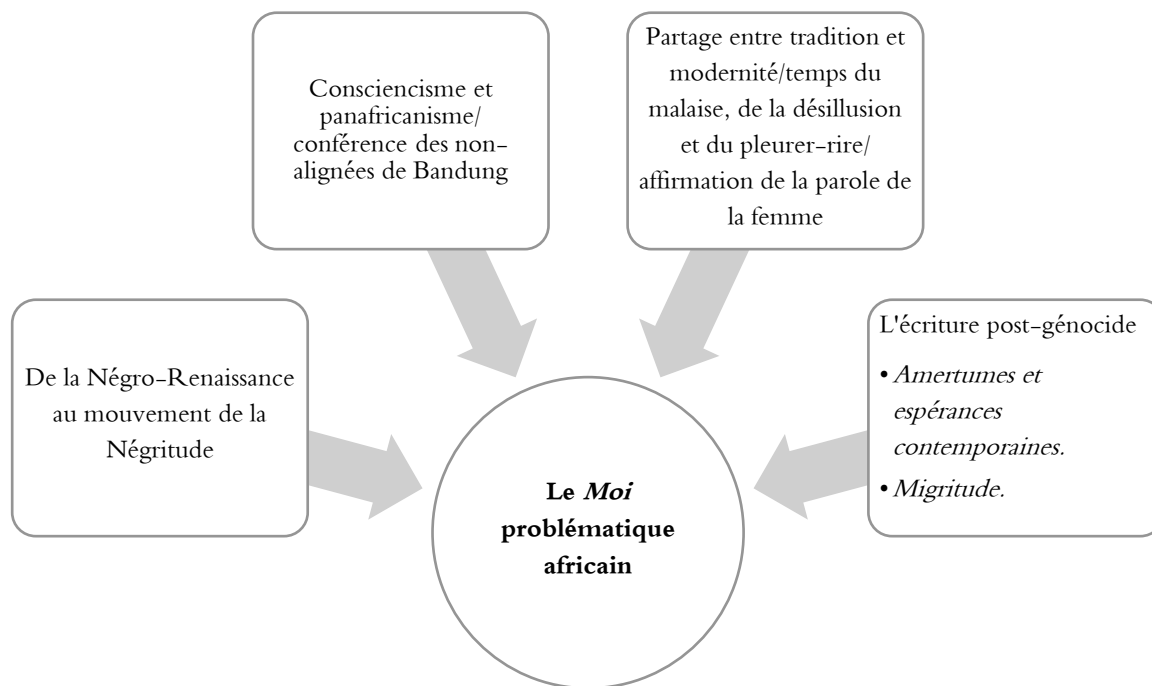
6.1.2. La logique du discours africain

6.1.2.1. *La centralité du Moi problématique africain dans l'ordre du discours*

À l'instar de *L'herméneutique du sujet*⁴¹⁸ entrepris par Michel Foucault, établir une histoire de la littérature africaine écrite, c'est entreprendre une périodisation fondée sur le concept de l'autodétermination. Car on observe finalement que ce discours s'établit lui-même dans son ensemble comme une herméneutique constante du sujet africain. Il s'agit toujours déjà pour les auteurs africains de montrer « selon quelles finalités historiques » le sujet africain « se constitue dans un rapport à soi déterminé ». Il s'agit tout au plus de voir selon quelles visions du monde et quels systèmes de représentation le sujet africain se constitue et s'autodétermine depuis les tragédies qui jalonnent son histoire. C'est pourquoi, dans la plupart des œuvres, le sujet (personnage) se présente d'abord comme l'objet central de sa propre réflexion. Il produit pour lui-même un discours authentique sur la nature de son être au monde. La littérature africaine se constitue donc essentiellement comme un vaste projet existentialiste qui forge une conception du sujet à la fois comme objet de son propre discours et comme porteur de ce même discours.

La constellation des thématiques qui caractérisent le discours global africain converge vers cette problématique du sujet africain considéré dans son rapport problématique à l'histoire, à la réalité politique, économique et sociale, et dans sa relation ambiguë avec l'Occident :

⁴¹⁸ FOUCAULT (Michel) *L'herméneutique du sujet*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2001.



Si le *Moi* problématique du sujet africain s'impose comme un paradigme majeur dans l'ensemble du discours, c'est parce que l'histoire africaine encore trop récente l'y contraint. Même si les événements qui marquent l'histoire africaine sont différents par nature, ils paraissent toujours reconduire le discours global vers la même problématique. L'histoire africaine, même dans ses variations les plus récentes (notamment avec le génocide rwandais), semble avoir un caractère uniforme en raison de la convergence des discours vers cette même problématique à laquelle elle renvoie toujours. Les variables historiques n'induisent qu'aux variations de ton (révolte, affirmation, pessimisme, etc.) dans le discours et non dans la problématique globale qui le soutient. Les générations d'auteurs n'examinent jamais, sous des angles bien différents, que la même problématique liée au statut du sujet africain et au destin de l'Afrique. Dès lors, n'est-il pas malaisé de parler de courants dans la littérature africaine écrite encore trop jeune ?

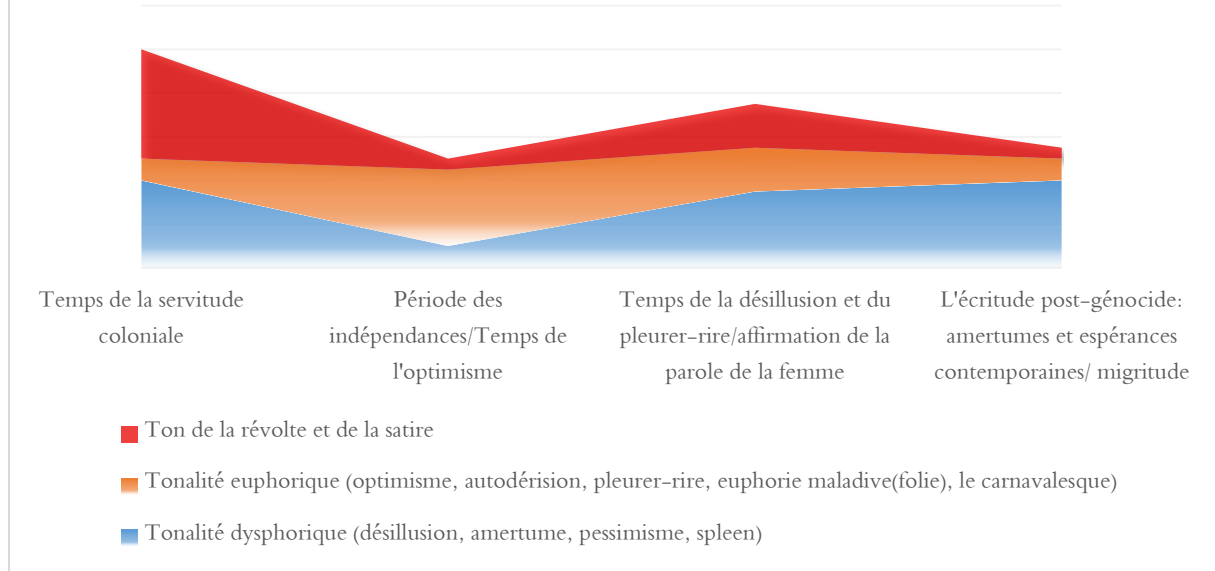
Ce que nous appellerions « courants » dans le champ littéraire africain sont en réalité des métastases d'un même discours centré sur la question de l'identité. Ces variations dans l'ordre du discours qui s'établissent pourtant comme des courants dépendent de la manière dont chaque génération d'auteurs se réapproprie la problématique du sujet africain. Elles dépendent davantage de leurs

situations géographiques et de leurs rapports à l'histoire. Elles se caractérisent par une différence de ton dans le discours littéraire global. C'est pourquoi l'histoire littéraire d'Afrique noire révèle non des courants, mais une différence de tons et d'orientations thématiques se rapportant en réalité à un même discours.

6.1.2.2. Les tempéraments dans l'ordre du discours

La problématique générale étant toujours centrée sur le problème de l'autodétermination du moi africain, l'histoire littéraire ne révèle jamais en réalité, semble-t-il, qu'un même courant d'idées qui se caractérise cependant par une variation de ton dans chaque période historique. Même si chaque période semble marquée par une orientation thématique singulière et précise, il n'en reste pas moins que les variations du discours se ramènent toujours à cette même problématique d'ordre existentiel. C'est pourquoi nous pensons qu'il y a une unité de sens dans le discours africain. Cette unité de sens trouve son fondement dans la problématique centrale qui le sous-tend. Les orientations thématiques — qui donnent à chaque période un ton spécifique en lien direct avec les événements qui marquent ces périodes — se comprennent en effet comme autant d'angles d'approche par lesquels s'actualise (et se réactualise) le discours sur l'être africain. Les événements historiques qui renouvellent ce discours se présentent eux-mêmes comme autant d'occasions de le réactualiser et d'aborder sous d'angles et d'aspects nouveaux la problématique globale qui se rapporte à la question de l'être africain. Mais l'unité de sens ne présume pas pour autant une unité de ton, et encore moins une unité de forme dans l'ordre du discours. Pour parvenir à caractériser cet état du discours, il nous paraît plus simple de donner une représentation graphique de l'évolution du discours africain qui tienne compte à la fois de cette problématique centrale, des événements qui réactualisent ce discours et lui donne des orientations thématiques riches et variées, et la dominante tonale de chaque période :

ÉVOLUTION DU TEMPÉRAMENT DANS L'ODRE DU DISCOURS



Graphique 1 : Tempéraments dans l'ordre du discours africain.

Ce graphique permet d'intégrer dans la périodicité des variations de ton (révolte, optimisme, désillusion, désenchantement, amertume, etc.) du discours. Il nous permet d'envisager une approche singulière de l'ordre d'une thermie qui aurait pour objet non l'évaluation de la chaleur mais l'estimation du tempérament dans l'ordre du discours africain. Les niveaux plus ou moins élevés des indicateurs graphiques ne s'appuient ici nullement sur des données chiffrées, mais sur la force des termes, figures ou images symboliques récurrents qui, extraits d'un discours considéré dans une époque et un contexte historique particulier, traduisent dénotent ou connotent un certain tempérament. Les tempéraments sont eux même ici indiqués et exprimés dans leur différence par la symbolique des couleurs. Ainsi le rouge (couleur du sang) est par exemple sensé traduire le tempérament de la satire, de la révolte, et du mystère de la passion (libératrice) que porte le discours africain. Son intensité plus ou moins forte est liée à la vigueur et à l'abondant usage des images symboliques comme *le sang*, *le feu* ou *le soleil* dans les textes qui marquent une période historique. Employées par les auteurs de ladite époque, elles expriment un désir

conscient ou inconscient de liberté, de vie renaissante ou de rédemption par la voie de la révolte et du calvaire.

Un tel régime d'historicité permet ainsi schématiquement d'établir un lien étroit entre l'évolution de la tonalité du discours et les changements d'orientation dans la formulation de la problématique de base et leurs implications thématiques. Ces changements d'orientation sont à articuler à la nature des événements qui caractérisent chaque période. La démarche que nous entamons nous permet ainsi d'articuler les œuvres africaines que nous analysons à une problématique précise. Elle nous permet davantage d'arrimer le tempérament esthétique des œuvres à la dominante tonale de la période qui correspond à la problématique traitée. En effet, la date de publication d'une œuvre n'implique pas toujours nécessairement que cette œuvre appartienne au discours littéraire en vigueur à cette même époque. Une œuvre littéraire comprise dans une période historique lambda peut mettre en scène des problèmes relevant d'une époque antérieure. C'est le cas de le dire pour *Le feu des origines* d'Emanuel Dongala qui, publié en 1987, traite d'une problématique qui se rapporte à la période précoloniale et coloniale. À quoi peut-on reconnaître la période littéraire concernée par une œuvre littéraire, ou plus exactement une période historique, si ce n'est à la problématique qu'elle traite ?

Nous reprenons ici la partition du temps élaborée par un certain nombre d'observateurs de la littérature africaine dont en particulier Jacques Chevrier et Lilyan Kestlout. Nous partirons de quelques extraits d'œuvres contenues dans leurs anthologies respectives non pour élaborer un autre découpage de l'histoire littéraire africaine, mais pour mettre en évidence la dominante tonale du discours dans chaque période.

6.1.2.2.1. Temps de la servitude coloniale : temps du « désespoir panique » et de la passion libératrice

Le temps de la servitude coloniale est le temps de l'humiliation et de la spoliation. C'est aussi le temps du « désespoir panique », si l'on s'en tient à cette observation que fit Senghor. Le réalisme des écrivains comme René Maran ou Mongo Beti fait état d'un climat où règne souffrance morale et souffrance physique. La tonalité du discours est donc d'abord portée sur l'amertume et le pessimisme (exprimé dans le graphique par le bleu symbole de la peur métaphysique). Lilyan Kesteloot fait par exemple mention d'un vocabulaire qui, dans la poésie de Césaire, évoque le tourment nègre par l'usage des termes comme « arrachement », « galère », « naufrage », « acceptation animale », etc. Ces mots ou images symboliques qui émaillent le discours césairien sont témoin d'une époque emprunte de souffrance. Ce bleu du discours est aussi l'évocation nostalgique d'un monde ancestrale contraint à la désuétude. Mais elle est aussi souvent une évocation heureuse que porte la légère teinte euphorique (couleur orangée). C'est le cas par exemple du souvenir de l'enfance et de la femme noire ou de l'évocation du passé glorieux de Chaka chez Senghor. Le chant de la négritude est donc tout à la fois plainte, souvenir heureux et désir de réappropriation d'une identité mise en mal. La légère teinte euphorique est aussi liée à cet espoir de régénérescence et de renaissance que Césaire exprimait par exemple à travers les symboles de « phénix », « graine », « pollen », etc.

Mais la teinte euphorique est aussi manifestement liée à l'autodérision et au pleurr-rire des personnages dont les répliques souvent hilarantes contribuent à faire des œuvres des tragi-comédies. Dans la préface de *Batouala*, il est fait mention que

Ce roman est donc tout objectif. Il ne tâche même pas à expliquer : il constate. Il ne s'indigne pas, il enregistre. Il ne pouvait en être autrement. Par les soirs de la lune, allongé en ma chaise longue, de ma véranda, j'écoutais les conversations de ces pauvres gens. Leurs plaisanteries prouvaient leur résignation. Ils souffraient et riaient de souffrir.⁴¹⁹

⁴¹⁹ MARAN (René), « Préface » in *Batouala*, Paris Albin Michel, 1921.

L'œuvre de René Maran se voulait une œuvre réaliste et objective. Mais à l'y observer de près, elle se fait une œuvre critique à la fois du système colonial et de la résignation des peuples asservis. Il y est fait mention de l'euphorie malade des habitants de l'Oubangui-Chari qui cachent leur amertume et leur désespoir derrière des états d'euphorie psychotique.

Mais le discours de cette période est aussi et surtout marqué par un désir d'affranchissement. Il est empreint d'une passion libératrice et de révolte. Le réalisme des auteurs dans cette période s'accompagne majoritairement d'une tonalité polémique et satirique. Le témoignage des œuvres de Mongo Beti, par exemple, se comprend surtout par-delà le réalisme comme révolte et indignation. C'est surtout avec les mouvements d'ensemble comme la Négritude aux États-Unis ou la Négritude en Europe et en Afrique que la tonalité de la révolte trouve sa forme la plus expressive. À travers ces mouvements majeurs, le cri de la révolte porte alors l'espoir d'un monde noir libéré du joug colonial et du mépris ambiant. Nous nous souviendrons de ce mot d'ordre lancé plutôt par un William Edward Burghardt Du Bois :

Nous ne devons pas accepter d'être lésés, ne fût-ce que d'un iota, de nos pleins droits d'homme. Nous revendiquons tout droit particulier appartenant à tout Américain né libre au point de vue politique, civil et social ; jusqu'à ce que nous obtenions tous ces droits, nous ne devons jamais nous arrêter de protester et d'assaillir la conscience américaine.⁴²⁰

Le discours de la révolte se voulait donc en discours assaillant et impartial. Le temps de la révolte côtoie donc de plus près (presque égale intensité) celui du blues (mélancolie). La poésie de cette période est majoritairement empreinte de cette dominante tonale portée à la fois sur la mélancolie et la révolte. Elle est porteuse d'espoir, d'un rêve, d'une fois en la liberté à venir qui passe par le chemin du calvaire et du don de soi. Le vocabulaire symbolique de cette nécessité d'une violence discursive revendicatrice de liberté y est nettement plus présent : c'est le désir que porte le *chant du feu* et l'évocation de « tous les volcans ».

⁴²⁰ Cité par KESTELOOT (Lilyan) dans *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*, Paris, EDICEF, pp 14-15.

6.1.2.2.2. Période des indépendances : temps de l'optimisme

La période des indépendances est d'abord portée par un sentiment d'euphorie du fait non seulement de la célébration de la victoire idéologique sur l'oppression coloniale, mais bien plus du fait de la reconnaissance du droit des peuples à disposer d'eux même. C'est la célébration d'un Moi africain rétabli dans sa dignité d'homme libre et souverain.

Mais cette victoire est surtout ressentie et éprouvée politiquement. Sur le plan culturel et quasi philosophique va se poser le problème de l'identité et de l'authenticité africaine. En effet, les indépendances sont acquises au nom des valeurs et des idéaux occidentaux ; les luttes idéologiques africaines sont inspirées des mouvements révolutionnaires occidentaux. Par conséquent, les indépendances (ou liberté retrouvée) ne présument pas un retour aux sources africaines. Au lendemain des indépendances, et même pendant la lutte pour la libération, la destinée historique de l'Afrique noire s'est envisagée dans les essais politiques et les discours propagandistes en termes idéologiques et économiques occidentaux. C'est pourquoi, sur le plan culturel, les indépendances ouvrent la voie à une situation d'inconfort qui met en mal une identité africaine désormais partagée entre le désir d'un retour aux sources et l'irréversible nécessité de s'inscrire dans la continuité des pratiques sociales et des habitudes linguistiques et idéologiques héritées de l'Occident.

La tonalité euphorique plus importante manifesté dans cette période pour les raison que nous venons d'évoquées reste donc tout de même relative. Elle est accompagnée d'un malaise certain qui donne au discours global une légère teinte dysphorique (marqué en bleu dans le graphique). Il en va de même pour le ton de la satire et de la révolte qui, s'il est moins vivement manifesté que dans la période précédente, continue tout de même dans un discours cette fois plus critique de la situation ambiguë dans laquelle se trouve culturellement le sujet africain au moment des indépendances. La tonalité euphorique plus importante est tout entière liée au fait que jusqu'aux années 60, le discours littéraire africain est un discours d'espoir et de certitude. C'est le discours

d'une foi manifestée en ses propres valeurs et en l'avenir politique et économique de l'Afrique indépendante. Certains traditionnalistes, comme René Philombe, qui projettent « ressusciter l'âme noir », font la promotion de l'héritage traditionnelle en laquelle ils croient et qu'ils entendent restaurer comme point de repère pour la jeunesse africaine. Ils transcrivent et adaptent les récits de littérature orale comme *Soundiata, l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane. Mais les traditions tant célébrées ne sont pas moins reprochables, car trop aléatoires et recelant de nombreux préjugés. C'est pourquoi d'autres écrivains, plus sensibles aux problématiques du présent immédiat et non revendicatifs contre la colonisation jugée révolue et dépassée, préfèrent s'attaquer aux problèmes sociaux de l'Afrique indépendante comme le chômage, la dot (avec Guillaume Oyono), le mariage forcé (avec René Philombe), la corruption avec (Bernard Dadié), le conflit de génération (avec Seydou Badian) etc. Jusque-là, l'écriture est donc essentiellement militantiste, prophétiste et éducative. Et pourtant, dans ce nouveau présent, pointent déjà à l'horizon de nombreuses bavures politiques et des carences graves dans l'ordre social. La modernité comporte donc aussi d'importantes insatisfactions. Ce qui accentue gravement l'interrogation sur le partage entre tradition et modernité. Le roman de l'absurde africain, qui va inscrire le discours à venir dans une tonalité dysphorique et un sentiment de révolte encore plus manifestes, se situe dans cette perspective d'incompréhension face à une société postcoloniale désirée, mais qui n'est pas sans imperfections et sans nombreuses souillures politiques, signes de l'inexpérience et du manque de mise en condition pour l'accès à un mode d'être occidentalisé.

6.1.2.2.3. Les années 70 et 80 : temps de la désillusion et du pleurer-rire et l'affirmation de la parole de la femme

La vision militante de la littérature africaine, héritée du temps de la négritude jusqu'aux années 60, est clairement rompue à partir des années 70 et 80. Ce rêve littéraire des années 60 et 70 s'effrite très vite, comme si toute une génération s'était accordée avec le discours d'Ayi Kwei

Armah : *L'Âge d'or n'est pas pour demain*⁴²¹. À partir des années 70, la littérature africaine semble rattrapée par un sentiment de confusion et d'incompréhension. L'Afrique semble en effet stagner dans une forme de chaos liée aux multiples crises de conscience et aux guerres fratricides. C'est le temps des déboires politiques, économiques et sociaux. Ahmadou Kourouma dénonce d'emblée dans *Les soleils des indépendances* (1968/1970) les lendemains décevants qui caractérisent la période post-indépendante. Le rêve d'une Afrique libre, propre et sereine se dissipe et laisse place à une écriture de l'absurde qui mêle sentiment d'angoisse et sentiment de drôlerie. Le ton est identifié et décrit par Henri Lopes comme celui du *pleurer-rire* (1982). Il est une sorte d'équilibre entre une inquiétude morale et métaphysique, le délire psychotique des personnages, et une euphorie malade que justifiait bien l'essor du roman de l'absurde africain.

Mais à côté de cette double tonalité nettement plus marquée demeure une poésie engagée, porteuse d'une passion libératrice qui maintient dans le tempérament global du discours une teinte satirique et révolutionnaire non moins importante. Le délire psychotique et le sentiment d'angoisse des personnages est nettement contrebalancé et réchauffé par un esprit comique qui dédramatise et rit du ridicule et de l'absurde réalité du monde africain. Il est subsumé dans une attitude satirique et passionnelle qui porte encore en elle les germes de la vie et du désir de rédemption. La flamme rouge de la révolte porte la critique acerbe contre l'exploitation et l'asservissement des peuples. Elle n'a pas fini d'espérer l'avènement d'un âge d'or. La mise en scène d'un monde violent dans lequel la passion assumée des personnages — et donc aussi celles des auteurs martyrisés dans la vie réel à cause de leurs écrits — est à coups de diatribes en lutte contre l'aliénation sociale et politique. *Le devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem en donnait déjà le ton avec une écriture flamboyante. *Le cercle des Tropiques* (1972) d'Alioum Fantouré est caractéristique de cet état du discours.

⁴²¹ ARMAH (Ayi Kwei), *L'Âge d'or n'est pas pour demain*, traduit de l'anglais par Josette et Robert Mane, Paris, Seuil, 1976.

Cette tonalité de la révolte est aussi portée par une littérature féministe en éclosion dans cette période. Centrée sur la condition et le statut social de la femme, elle s'élève d'abord surtout comme réquisitoire contre le mariage forcé, l'excision, la polygamie, la phallocratie, la prostitution ou l'instrumentalisation (à des fins d'enrichissement familial) de la jeune femme. *Femmes d'Afrique* (1975) d'Aoua Keïta, *La parole aux négresses* (1978) d'Awa Thiam, *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ, *Tu t'appelleras Tanga* (1988) et déjà un peu plus tôt *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1967) de Calixthe Beyala, sont des œuvres qui semblent littéralement dénoncer avec virulence langagière une certaine maltraitance de la femme érigée en traditions nobles. La révolte se poursuit donc aussi contre la face obscure de certaines traditions africaines que ces auteures vouent désormais à la désuétude.

6.1.2.2.4. L'écriture post-génocide : « amertumes et espérances » dans la « perspectives contemporaines »

6.1.2.2.4.1. Le génocide rwandais et le « devoir de mémoire »

Le génocide rwandais apparaît dans l'histoire africaine comme le point culminant d'une violence qui a déjà cours sur le Continent dans ses multiples formes. « Il est aussi symbole d'une idée qui désormais fait corps avec la terre africaine : *l'extermination de masse perpétrée par des Africains sur des Africains* »⁴²², précise Patrice Nganang qui souligne par là aussi l'idée d'un Moi africain qui s'enlise dans un rapport d'hostilité à lui-même. Il faut ainsi remarquer que la réflexion autour du problème de l'auto-violence va s'imposer au discours (philosophique, littéraire, voire politique) africain comme une urgente nécessité. Le versant littéraire de la réflexion aura pour objet la recherche des voies de la conjuration d'une telle violence. Elle annonce une écriture post-

⁴²² NGANANG (Patrice), *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 24.

génocide préemptive par ce fait simple qu'elle est désormais appelée à s'éveiller et à s'élever telle une sentinelle mettant en garde contre les dangers d'une violence nouvelle.

Ainsi, l'on a d'abord affaire à une écriture mémorielle qui, au gré des plumes éveillées des auteurs, sillonnent l'événement en mettant en œuvre une réflexion sur le sens et les causes profondes d'une telle violence. Interrogeant aussi plus largement le phénomène des guerres civiles qu'ont connu et connaissent encore bien des régions d'Afrique, les écrivains mettent notamment au jour la figure de l'enfant soldat et des enfants de rues. C'est cette interrogation que porte par exemple *L'Aîné des orphelins* (2000) de Tierno Monénémbo, *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma, *Johnny chien méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala, etc. L'innocence rompue des enfants confrontés à l'abandon et à la violence de la guerre, l'homicide des familles décimées, le martyre des femmes violées (dont *La profanation des vagins* de Baenga Bolya en fait par exemple l'écho en 2005) donne un ton grave à cette littérature.

La gravité et la profondeur du discours littéraire post-génocide se fait encore plus ressentir quand l'écriture se fait moins révolutionnaire pour devenir de plus en plus une interrogation en quelque sorte métaphysique sur la condition de l'homme, de la femme et de l'enfance en Afrique. Elle est aussi une réflexion sur le passé le présent tumultueux et le destin d'une Afrique inquiète. L'écrivain africain est rattrapé par une inquiétude et une forme de pessimisme face à un monde dont il décrie l'absence de structures lisibles et le caractère « informe ». Depuis les indépendances, il est clairement entendu que la difficulté d'être du sujet africain ne s'appréhende plus sur la base exclusive du conflit qui l'oppose à l'Autre : le problème s'intériorise et devient un rapport conflictuel à soi-même. Le discours littéraire africain prend donc manifestement la forme d'un questionnement et intègre le domaine universel. La question n'est plus essentiellement africaine mais devient métaphysique et existentielle. Les écrivains africains investissent d'autres espaces, mais ne se désintéressent pas pour autant des troubles qui secouent et accablent leur Continent.

Sylvie Chalaye nous en donne un meilleur éclairage lorsqu'elle fait allusion aux nouvelles écritures théâtrales qui

[...] quittent le terrain miné de l'africanité pour une inscription plus large dans le monde. Ce nouveau positionnement ou l'appartenance à l'humanité prend le dessus sur les fixations de l'identité, leur permet de renouveler l'appréhension de l'Afrique et du peuple noir.⁴²³

Il y a donc une inquiétude métaphysique dans la pensée littéraire qui interroge les aspects de l'homme et du monde africain. Il y a clairement une sensibilité créatrice associée à ce sentiment danse que justifie dans le graphique la prédominance du bleu, symbole d'une misère psychique et morale des personnages submergés par l'anxiété. Ils sont pris dans une errance tant psychologique que physique et spatiale. Les œuvres que nous analysons dans ce mémoire se comprennent d'abord comme tel.

6.1.2.2.4.2. « Migritude »

S'il est en effet une condition noire à l'échelle du continent africain, avec « les enfants de la post-colonie », et plus spécifiquement avec le thème de la « migritude », l'on s'aperçoit que la condition noire est aussi vécue à l'échelle intercontinentale. Elle n'est en effet pas un vécu de manière uniforme par toutes les communautés afro. En divers lieux, elle pose des problèmes relatifs à ces lieux. S'il est une littérature qui s'intéresse au destin de l'homme noir dans le monde africain proprement dit, il reste cependant que les auteurs comme Alain Mabanckou, Sami Tchak, Abdourahman Ali Waberi, Bessora, Fatou Diome, etc., consacrent leur écriture à une réflexion sur la condition de l'homme africain partagé entre deux mondes, qui soit exilé au simple expatrié. Y sont évoqués les problèmes d'un Moi africain qui se dédouble et qui a du mal à s'intégrer à se fondre dans la société occidentale. Souvent confronté au paradoxe de la mondialisation et à un environnement hostile, les personnages expriment la peine qu'ils éprouvent à habiter

⁴²³ CHALAYE (Sylvie), « *Des dramaturges qui se présente au monde* », *Africulture* n°54, Paris, Janvier-Mars 2003.

psychologiquement et culturellement leur terre d'immigration. On pourrait y voir ici une contradiction. Mais les personnages (souvent pensés à l'image de leurs auteurs) se sont sentis contraints à l'exil ou au départ non par dédain de leur terre d'origine, mais par une nécessité de survie. Patrice Nganang résume remarquablement cette impasse dramatique du sujet africain en ces termes :

Il peut prendre la route que le négrier a inscrite dans le fond de l'océan comme un rail sanglant ; il peut tout aussi se laisser aller au tourbillon de l'histoire de son pays qui a fait de lui un prisonnier de la mort : rester lié au ressac de la violence de l'histoire. Dans le cœur de la dictature, partir et rester se regardent comme deux voies qui s'annulent tragiquement l'une l'autre, mais ensemble fondent le destin du sujet africain post-génocide. Elles ont fait leurs les évidences de l'immigration et du cri qui déjà, dans la poésie de Césaire signalait leur caractère fondamentalement antithétique. Le roman de l'émigration est fils de ce choix, tout comme celui des détritiques. Ils sont tous les deux décision exclusive, parfois obligée, mais toujours raisonnée.⁴²⁴

Le départ n'est pas vécu comme une joie, mais comme déchirure, morcellement d'un Moi. Loin d'être une solution il est souvent un autre drame, une autre angoisse.

En fin de compte, le discours littéraire africain semble majoritairement porté par un sentiment dysphorique général qui motive au fil de l'histoire les élans révolutionnaires des auteurs et les maintient dans un engagement perpétuel. La tonalité euphorique qui émaille les œuvres (et en particulier le genre théâtral) donne à la scène africaine le caractère d'une tragi-comédie. Le discours joint en effet au sentiment tragique, un sentiment comique qui permet de survivre à la dure réalité africaine et à la rude condition noire. Il est aussi porteur de rêves et de l'espoir d'un âge d'or africain. C'est ce rêve majeur qui motive l'élan passionnel et messianique du discours qui se meut dans une parole révoltée et dans un courage audacieux face aux souffrances de la torture, à l'exil politique ou au risque ultime d'un assassinat.

⁴²⁴ NGANANG (Patrice), *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 234.

6.2. La place du corpus étudié

Sous l'angle de la problématologie et de l'herméneutique philosophique, nous analysons dans ce mémoire la condition d'être de l'homme contemporain et, plus spécifiquement dans la perspective des textes africains, celle de l'homme noir. Les textes que nous avons choisis à cette fin couvrent en effet toute la période allant de l'avènement de la modernité (avec notamment l'arrivée des missionnaires dans les villages africains) jusqu'à nos jours. Dongala, Mudimbe et Waberi sont des auteurs qui semblent, certes, ne rien avoir en commun. Mais l'intérêt pour nous de rapprocher trois personnalités différentes dans cette étude est de voir comment chaque auteur analyse, relativement à son espace culturel, à sa période historique et à sa propre thématique, la condition d'être du sujet africain. Il y a en effet une homogénéité du destin africain depuis le contact avec l'occident qui transcende les différences nationales et donne une vision globale de l'homme et du monde africain.

6.2.1. L'œuvre d'Emmanuel Dongala

L'œuvre d'Emmanuel Dongala sillonne d'abord avec *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973) le « romantisme révolutionnaire » des années de lutte contre l'oppression coloniale et pour l'implantation d'États libres et souverains. Mais cette œuvre est aussi l'évocation de la confiscation d'une liberté nouvellement acquise par un nouveau despotisme bien africain cette fois. Avec *Johnny chien méchant* (2002), l'auteur explore la tragédie des guerres civiles en Afrique. Mais c'est avec *Le feu des origines* (1987) que l'écrivain interroge le sens de la métamorphose africaine, examinant par le biais de son personnage (Mandala Mankoukou) les mécanismes qui sont à l'œuvre dans les changements que connaît l'Afrique dès le contact avec l'Occident.

Le feu des origines est en effet une œuvre réaliste qui traverse près d'un siècle d'histoire africaine depuis l'arrivée des colons dans les villages jusqu'aux indépendances, et au-delà. Le personnage est témoin d'une Afrique en pleine métamorphose. Pris lui-même dans cette métamorphose, il s'interroge et se demande quel est l'essence du monde africain qui résiste au temps et qui serait susceptible de garantir en lui une vision stable de la vie et de son univers. À travers cette expérience de l'histoire, c'est le sens que prend un être au monde africain instable et fluctuant qui est questionné. Et par-delà cette interrogation, c'est une quête éminemment ontologique qui est mise en œuvre. Elle interroge la condition d'être de l'homme africain et tente d'en dégager l'essence secrète qui la fonde désormais.

6.2.2. L'œuvre de Valentin Yves Mudimbe

L'œuvre de Valentin-Yves Mudimbe interroge l'âme africaine au lendemain des indépendances. Demeure-t-elle une âme africaine ou n'est-elle plus jamais que « l'Autre de l'Occident » ? Patrice Nganang résume en ces termes la pensée de l'auteur :

Le philosophe congolais Valentin Yves Mudimbe a, dans son livre *The invention of Africa*, de manière magistrale, découvert le philosophème à partir duquel l'Afrique a été pensée jusqu'ici : disons, jusqu'au génocide au Rwanda ; dans le noyau d'une position de soi comme étant l'Autre de l'Occident, car trouvant ses racines dans l'anthropologie, la philosophie et les sciences sociales, qui sont-elles, installées confortablement dans le socle d'épistèmes occidentaux. En soupçonnant l'origine de ces sciences, il démontre autant la complicité des discours africanistes et africains dans leur élaboration, avec le socle ethnocentriste de savoirs particuliers, qu'il fait d'eux de pures inventions.⁴²⁵

Cette interprétation philosophique de la condition noire africaine se manifeste de façon « empirique » et « dilettante »⁴²⁶. Par ailleurs imprégnée de son expérience de théologien, *théologie* (métaphysique) et *analyse empirique du monde africain* se rejoignent dans son œuvre et

⁴²⁵ NGANANG (Patrice), *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 37.

⁴²⁶ BISANSWA (Justin K.), *Roman africain contemporain. Fiction sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Edition Champion, 2009, p. 125.

tendent à se constituer comme deux pôles d'un examen ontologique de de l'être au monde africain.

6.2.3. L'œuvre d'Abdourahman Ali Waberi

Balbala (1998) et *Passage des Larmes* (2009) nous permettent d'examiner la condition noire à travers l'écriture d'une génération plus récente d'écrivains dont fait partie Abdourahman Ali Waberi, auteur des deux romans. Si *Balbala* évoque le destin de héros tragiques pris dans les serres de la dictature, *Passage des Larmes* met sur scène le drame d'un sujet africain rompu à sa terre d'origine qu'il va pourtant regagner, mais au prix lourd de sa vie. C'est l'histoire d'un retour tragique vers une matrice qui se mue pourtant en ogre. Nous interrogeons dans cette œuvre la figure de la mère dévorante dont se revêt la terre africaine pour le malheur de ses propres enfants, avec ses dents que sont devenus les maladies, la torture politique, les guerres fratricides, et aujourd'hui le terrorisme.

Conclusions partielle

L'approche historiciste visant à établir un lien substantiel entre le questionnement ontologique, les visions du monde et les consciences esthétiques de certaines sociétés à certaines époques, permet de tirer quelques conclusions qui peuvent servir de postulats fondateurs à notre analyse du roman contemporain. Il ressort que chaque peuple et chaque époque s'oriente à partir d'une vision du monde et un mode de pensée qui structure la vie de la communauté et détermine son rapport à l'Autre. D'une manière ou d'une autre, chaque vision du monde influence le destin de chaque peuple de deux manières : d'abord, elle assoit un code éthique qui schématise la vie de la communauté (la culture, la religion) et lui confère une identité. Ensuite, elle intègre dans sa vision un rapport à l'Autre qui peut être conflictuelle (autrui est nécessairement une menace), fusionnel (la colonisation et l'assimilation) ou pacifiste (situation d'équilibre entre les ethos et les forces qui conduit à la coexistence pacifique). Or chaque vision du monde est ontologiquement un ensemble de réponses aux questions fondatrices d'ordre existentiel et téléologique. Ainsi, les récits fondateurs (contes, cosmogonies, mythes, etc.) qui structurent les modes de pensées répondent aux questions originelles sur la vie, le cosmos et le sens de l'existence. Ces questionnements ontologiques sont donc à l'origine des modes de pensées. Chaque vie communautaire reste attachée à mode de pensée et chaque mode de pensée reste ontologiquement fondé sur un type de questionnement d'ordre existentiel. Dès lors, comprendre le destin d'un peuple passe non seulement par l'étude de son système de représentation et ses transformations dans l'histoire, mais aussi par l'examen des questions qui fondent ces représentations. Le questionnement joue donc un rôle prépondérant dans les systèmes de représentation et influence le destin de chaque peuple dans l'histoire. Chaque mutation d'une société découle d'un bouleversement dans les systèmes de représentation. Or ce sont des questionnements nouveaux qui suscitent de nouveaux modes de pensées qui, elles-mêmes, influencent l'histoire. Comprendre les mutations des ethos et le destin de chaque peuple, c'est donc aussi prendre en compte les questions qui génèrent ces changements,

ainsi que les régimes d'interrogativité allant de la théologie et philosophie à l'art. « La pensée littéraire partage avec la pensée religieuse un certain rapport à la vie »⁴²⁷. En effet, qu'il s'agisse de la pensée religieuse ou de de la pensée littéraire, « chaque mode d'interrogation va surgir dans un affect du genre profond et une crise de la pensée est souvent un appel à un autre mode de sentir »⁴²⁸. Mais le sentir reste du domaine de la pensée littéraire. Dès lors, la littérature doit être considérée comme le lieu où se manifeste de manière authentique ce questionnement existentiel dans la mesure où il conserve le pathos, c'est-à-dire la dimension affective qui l'accompagne.

Notre époque s'inscrit dans l'histoire comme une nouvelle période de crises qui génère de nouvelles questions. Aujourd'hui, le croisement des civilisations, le foisonnement des cultures et des systèmes de représentation souvent conflictuel dans un contexte globale (mondialisation) suscite de nouvelles problématiques. La littérature, et plus particulièrement le roman contemporain, s'empare de la forme authentique de ce questionnement sur le sens de l'existence. « La poésie a pris conscience d'elle-même comme problème. Mieux vaudrait dire comme question »⁴²⁹. Chaque peuple tente d'orienter sa destinée à partir d'un type de questionnement qui peut être téléologique, identitaire ou éthique. L'Afrique, relativement à l'Occident, intègre ce schéma. Le contact avec l'Occident a laissé dans les textes les traces d'un questionnement qui se manifeste sous les auspices d'une crise identitaire.

L'analyse que nous allons à présent arborer dans la deuxième partie tente de déterminer à travers le corpus étudié les caractéristiques de ce questionnement nouveau sur l'essence de l'homme et son existence dans le monde contemporain.

⁴²⁷ JACQUES (Francis), *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, op.cit ; p. 14.

⁴²⁸ *Idem*, p. 11.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 14.

Deuxième partie

ANALYSE IMMANENTE DU QUESTIONNEMENT

À L'ŒUVRE

PRÉALABLE

L'intérêt d'une analyse immanente du corpus est de déterminer et de spécifier le questionnement littéraire propre à notre temps. Il était nécessaire qu'une première phase de l'étude fût consacrée à dégager, à travers l'histoire des systèmes de représentation, les traces d'un questionnement ontologique propre à la littérature. Cette traçabilité était d'autant plus nécessaire qu'elle aura permis de dégager certaines spécificités du questionnement ontologique propre à la conscience esthétique que nous retrouverons au fil de notre analyse du corpus étudié. Il s'agit donc, à ce stade de notre étude de caractériser la dynamique du questionnement dans sa forme romanesque actuelle.

Or définir le roman contemporain comme un questionnement ontologique pose comme préalable, l'examen de la démarche phénoménologique qui l'inscrit dans un tandem avec le discours philosophique. Cette démarche est ce qu'il convient d'appeler son *mode opératoire* à travers la structure du texte. Nous orientons notre réflexion vers l'analyse préalable des structures entendues dans leur ensemble comme la mise en œuvre d'une phénoménologie de l'existence, c'est-à-dire la mise en œuvre d'une énonciation figurative qui vise la saisie et la compréhension de l'essence de l'*être-dans-le-monde* actuel. Si nous avons établi dans la première partie de ce mémoire que certaines modalités esthétiques étaient, à travers l'histoire de l'art, les traits caractéristiques d'un questionnement ontologique, il faut bien pouvoir à présent déterminer comment *interrogativité* et *littéarité* se mêlent dans le roman contemporain. Ainsi, établir l'interrogativité comme modalité esthétique, c'est-à-dire comme une typologie de l'énoncé romanesque contemporaine, revient inmanquablement à analyser les motifs textuels — entendus ici comme l'ensemble des aspects formels à l'échelle du texte — qui permettent de l'identifier comme tel. Ce stade de notre étude vise, à ce titre, une morphologie globale de l'énoncé

romanesque comme questionnement, par opposition à un type d'énoncé assertif ou confirmatif bien connu de la littérature de légitimation.

Mais il ne s'agit pas ici d'inventer de nouvelles catégories pour l'analyse du roman : notre étude entend emprunter les voies classiques de l'analyse structurale traditionnelle dont certaines limites avérées dans les études littéraires actuelles constitueront le point de départ. Notre étude se propose donc de revenir sur certaines catégories de la poétique de récit pour en proposer une autre interprétation, une autre lecture. Laquelle entend établir, à partir de ces limites, l'évidence de certaines formes de la communication littéraire contemporaine comme questionnement. Rappelons, à ce sujet, l'observation que fait Alain Robbe-Grillet :

Le récit tel que le conçoivent nos critiques académiques — et bien des lecteurs à leur suite — représente un ordre. Cet ordre que l'on peut qualifier de naturel, est lié à tout un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise de pouvoir(...)

Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption du déroulement chronologique, intrigues littéraires, courbes régulières des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc.–, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent continu, univoque, entièrement déchiffirable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente.⁴³⁰

Ici, en effet, le monde ne fait pas *sens*, il fait *question*. Et le texte le figure comme tel, c'est-à-dire en tant qu'il se pose comme problème. Ainsi, la problématique (déjà mentionnée dans l'introduction de ce mémoire) à laquelle tente de répondre cette partie de l'étude est la suivante : comment la configuration narrative des textes étudiés permet-elle de définir le roman comme questionnement ? Y a-t-il une syntaxe narrative globale propre à définir le roman comme question ? Comment le tissu discursif permet-il d'entrevoir, à l'échelle du texte, une structure dynamique propre à caractériser le roman contemporain comme une phénoménologie ? C'est cette problématique que nous tentons d'élucider dans cette partie.

⁴³⁰ ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 37.

Insistons à toute fin utile que notre étude tente un croisement entre poésie et philosophie à l'instar de Nietzsche, Heidegger, Bachelard, Robbe-Grillet, etc. Aussi est-il besoin de revenir sur ce postulat fondateur selon lequel « la poésie est une métaphysique instantanée » (Gaston Bachelard). Si Jean-Pierre Richard présentait déjà la littérature comme « l'un des lieux où se traduit avec le plus de simplicité et même de naïveté, cet effort de la conscience pour appréhender l'être », c'est qu'elle est bien une manière de philosophie en situation, c'est-à-dire une lecture de l'existence qui se conçoit dans la situation du moment. La situation suscite des questions qui deviennent des propositions et se changent en concepts.

Nous avons, en introduction de ce mémoire, fait l'inventaire des romanciers, philosophes et essayistes majeurs qui s'accordent sur ce principe. Mais il ne s'agit pas, dans notre cas d'étude, d'établir un rapport d'homologie entre deux disciplines déjà bien distinctes de par leur manière d'aborder et d'exprimer la *question de l'Être*. La préoccupation qui hante le texte littéraire et le texte philosophique est sans doute la même, mais chacune de ces disciplines implique une manière bien distincte de mettre en équation le monde ou le réel.

Notre étude dans cette partie s'oriente d'emblée vers la recherche et la caractérisation de la nature formelle du dispositif singulier à partir duquel le roman contemporain pose la *question de l'être*. Si, à bien des égards, le dispositif tend à se rapprocher d'une démarche phénoménologique proprement philosophique, il sera aisé de constater que d'autres paramètres à l'échelle du roman permettent d'objectiver une démarche phénoménologique proprement littéraire — et romanesque, pour être plus précis ; car le genre théâtral ou le genre de la poésie supposent aussi des manières bien distinctes de questionner l'être.

En prenant à notre compte cette définition du roman entendu comme une manière d'ontologie du contemporain — c'est-à-dire une philosophie en situation qui interroge les modes d'existence propre à son temps — il est essentiel, à l'instar de Heidegger, de distinguer la question (la noèse)

de son objet (le noème)⁴³¹. Il faut en effet parvenir à caractériser structurellement l'acte par lequel le texte littéraire tente de percevoir l'objet questionné, pour s'assurer de la performance de la démarche qui le conduit vers une compréhension éclairée de *l'être-au-monde* contemporain. Nous avons préalablement évoqué cet aspect de l'analyse en termes de *performance problématologique* entre, d'une part, un questionnement philosophique radical, méthodique, contrôlé et, d'autre part, un questionnement littéraire complexe et singulier qui n'est soumis à aucune exigence méthodologique stricte et conventionnelle comme on l'observerait dans les sciences dites objectives.

Le texte littéraire s'entend ici à priori comme un dispositif analysable selon les normes d'une intelligibilité logique, libre et bien loin des cadres méthodologiques fixés par la philosophie spéculative. Le roman tel que nous l'envisageons dans cette partie se comprend davantage structurellement comme un processus cognitif singulier qui appuie ses plans sur une dynamique de la pensée questionnante.

Par ailleurs, si une première démarche comparative s'impose d'abord entre la *radicalité* du questionnement philosophie et le statut poétique du questionnement littéraire, il est fondamental de rappeler un point crucial qui, pour une part essentielle, justifie notre démarche : nous nous essayons ici à une sorte de *problématologie comparée* qui analyse et spécifie le questionnement littéraire africain d'une part, et le questionnement tel qu'il se déploie dans les œuvres appartenant au champ littéraire européen⁴³². L'une et l'autre questionnent l'être au monde à partir de sa gnose et ses systèmes de représentation. Entre différentes manières de questionner l'être au monde, des caractéristiques communes susceptibles de définir un régime de questionnement propre au roman

⁴³¹ Voir, HEIDEGGER (Martin) « La structure formelle de la question de l'être », in *Être et Temps*, op. cit., pp. 28-32.

⁴³² Rappelons ce que nous avons déjà signalé plus haut : nous n'avons aucune prétention quand nous parlons de littérature européenne. Elle est bien trop vaste et bien trop complexe pour prétendre la connaître et la comprendre. Il n'y a d'europpéen dans notre étude que les textes de Musil et de Le Clézio.

peuvent émerger. Mais chaque auteur a aussi sa propre sensibilité et sa propre perception du monde. C'est pourquoi il s'agit tout au plus de situer la comparaison entre les romanciers dont la sensibilité personnelle influence nécessairement la *condition érotétique* des œuvres.

Chapitre 1

Analyse des seuils : le titre comme projet érotétique

1.1. Préalables théoriques

Que fait un auteur (ou un éditeur) lorsqu'il intitule une œuvre ? Pourquoi le fait-il ? À qui s'adresse-t-il ? Dans quel but ? Le processus de désignation d'une œuvre vise-t-il seulement la spécification du contenu et la nature formelle d'une œuvre ? Ne cherche-t-elle pas d'abord à établir un dialogue entre l'œuvre et son public ?

Il est essentiel de commencer l'analyse des textes par un examen minutieux de ce qu'il convient d'appeler avec Gérard Genette *les seuils*⁴³³. Pour comprendre de quoi procède le questionnement dans les œuvres que nous étudions, il est important d'être attentif aux éléments de la paratextualité dont les titres en constituent les indicateurs essentiels. Le corps du texte est le lieu où se déploie déjà le questionnement. Avant la mécanique textuelle où s'élabore l'ensemble des processus cognitifs, il y a nécessairement un arpentage de déterminismes exogènes qui engendrent le questionnement à l'œuvre. Examiner le texte sans tenir compte de ces déterminismes (souvent d'ordre psychologique), c'est oublier la genèse au-delà de laquelle le questionnement n'est saisi et compris que dans sa maturité. Pour saisir ces déterminismes, il faut dès lors écouter le chant des seuils, et plus particulièrement les titres dont le *contenu thématique* et la structure *rhématique* sont révélateurs de l'intentionnalité qui génère le questionnement mis en œuvre dans les textes.

Mais avant d'examiner les processus de désignation des textes étudiés ici, il est primordial de revoir la théorie d'ensemble que Genette propose au sujet des titres.

⁴³³ GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essai », 1987.

1.1.1. Titres thématiques et titres rhématiques

Citant Charles Grivel, Genette rappelle trois fonctions essentielles traditionnellement assignées aux titres : « 1. Identifier l'ouvrage, 2. Désigner son contenu, 3. Le mettre en valeur »⁴³⁴. Il appuie sa théorie du titre sur « cette vulgate fonctionnelle » et en propose quelques remarques (ou quelques objections) qui lui permettent, ensuite, d'envisager une « réforme terminologique ». Constatant que « le titre peut “indiquer”, de son texte, autre chose que le “contenu”, factuel ou symbolique »⁴³⁵, Genette attribue à celui-ci une fonction supplémentaire qui renverrait non plus au contenu d'une œuvre, mais à sa forme ou au genre auquel il appartient. Il propose donc une typologie des titres qui prennent en compte le contenu des œuvres et de leurs formes. En effet, un titre

[...] peut aussi en indiquer la forme, que ce soit d'une manière traditionnelle ou générique (*Odes, Élégies, Nouvelles, Sonnets*), ou d'une manière originale et qui se veut purement singulière : *Mosaïque, Tel Quel, Répertoire*. Il conviendrait donc de faire place, à côté de l'indication du contenu, ou peut-être en concurrence (alternative) avec elle, à un type d'indication plus formelle.⁴³⁶

À l'instar de Hoek qui distinguait déjà deux classes de titres, Genette aboutit lui aussi à un partage des titres qui repose sur l'opposition terminologique *rhème-thème*, deux notions qu'il emprunte aux linguistes. Hoek avait en effet qualifié de « subjectaux » les titres désignant « le sujet du texte ». Les titres qui « réfèrent au texte lui-même » ou « désignent le texte en tant qu'objet » furent identifiés comme « objectaux », nous dit Genette⁴³⁷. Mais Genette préfère à la terminologie de Hoek les concepts linguistiques de *rhème* et de *thème* : « les titres indiquant le contenu des textes seront dits, le plus simplement possible, thématiques ». Quant aux titres qui renvoient à la forme générique des textes, ils seront dits « rhématiques »⁴³⁸.

⁴³⁴ GENETTE (Gérard), *Seuils*, op. cit, p. 80.

⁴³⁵ *Idem*, p. 81.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 81.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ *Ibidem*, pp. 82-83.

À priori, on pourrait aisément convenir, dans notre cas d'étude, que les titres des œuvres analysées appartiennent à l'une ou l'autre de ces deux catégories. Ils peuvent même être considérés dans la mixité comme appartenant à la double catégorie des titres rhématiques et thématiques, dans la mesure où les titres analysés pourraient désigner à la fois le contenu des œuvres et leurs formes.

Mais, partant d'une analyse substantielle, le contenu sémantique et symbolique (voire métaphorique) des titres que nous analysons instaurent un dialogue avec le lecteur — du moins celui qui est invité à lire le texte — qui appelle nécessairement une autre polarité (ou typologie) des titres, au-delà des deux classes proposées par Genette. Selon Genette, les titres rhématiques ont le projet de nous dire, pour chaque texte qu'ils représentent : « ce livre est... » ou « ce livre n'est pas ». Les titres thématiques nous disent en revanche : « ce livre parle de ... ». Il s'agit, tour à tour, de nous donner une information sur la nature du texte ou du contenu thématique du texte. Dans les deux cas, le titre nous informe. Il se signale d'emblée par sa valeur descriptive et informative car il cherche à présenter sommairement l'objet-texte qu'il représente ou dont il renseigne le contenu.

Mais les titres tels que nous les observons ici n'ont pas une simple fonction descriptive ou informative. Au-delà de leur fonction descriptive (rendue par le « est » dans le sous-entendu « ce livre est... ») ou encore de leur fonction informative (« ce livre parle de... »), les titres que nous analysons s'accompagnent d'une valeur prescriptive, de par le dialogue qu'ils instaurent d'emblée avec le lecteur. Ici, les titres ne nous disent pas seulement « ce livre est... » ou « ce livre parle de... » ; ils nous invitent à « lire l'œuvre comme... ». La nuance est de taille : le questionnement à l'œuvre dans les textes se signale dans la nature prescriptive des titres qui sont une invitation à lire les textes avant tout comme l'expression de l'*écart*, d'un *cri* ou des errements de la pensée à travers les textes. Le titre se signale alors d'emblée comme un projet de lecture, et plus spécifiquement dans notre cas d'étude, comme un projet érotétique. Il incite à lire l'œuvre suivant les modalités qu'il fixe d'avance. Dans notre cas de figure, ces modalités de lecture

symboliquement indiquées (à travers les unités linguistiques qui composent le titre) sont caractéristiques du questionnement à l'œuvre. Les questions qui se posent dans ce chapitre sont donc les suivantes : comment la nature symbolique des titres invite la lecture à s'établir avant tout comme un questionnement ? Comment les effets connotatifs des titres prédisposent le lecteur à cette modalité de lecture ? C'est en vue de répondre à ces interrogations qu'il nous paraît d'abord indispensable d'envisager une autre typologie des titres au-delà des catégories précédemment décrites, compte tenu de la particularité de certains intitulés.

1.1.2. *Titres descriptifs et titres prescriptifs*

D'emblée, l'opposition ne se situerait plus entre *titres rhématiques* et *titres thématiques*, mais entre ce qu'il convient d'appeler plus simplement *titres descriptifs* (du contenu ou de la forme des textes) et *titres prescriptifs* (des modalités de lecture). Il sera bien entendu que les titres descriptifs sont les titres qui spécifient la nature ou le contenu des œuvres. À l'inverse, les titres prescriptifs seront de nature à spécifier ou à suggérer des modalités de lecture. Dans notre cas d'étude en effet, la lecture est une question d'attitude face au texte. Et cette attitude est suggérée par la dimension symbolique des titres dont les contenus sémantiques renvoient aux états d'esprit (d'auteurs ?). La lecture est invitée à s'imprégner de ces états d'âme.

Par ailleurs, la dimension prescriptive du titre est aussi à rechercher dans le statut culturel des matériaux linguistiques qui le composent. Car, selon Gombrich, « le titre porte les traces culturelles de la manière dont il faut interpréter [une œuvre] »⁴³⁹. Les titres comme *Entre les eaux* ou *Le Feu des origines* comportent des éléments culturels qui orientent la lecture. L'évocation des *larmes* chez Wabéri, par exemple, invite le lecteur à appréhender le texte comme l'expression d'un cri ou une préoccupation de l'âme. Si la *fiute* chez Le Clézio dénote les errements de la

⁴³⁹ Cité par Pierre-Marc de BIASI, Marianne JAKOBI et Ségolène Le MEN dans *La fabrique du titre, Nommer une œuvre d'art*, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2012, p. 12.

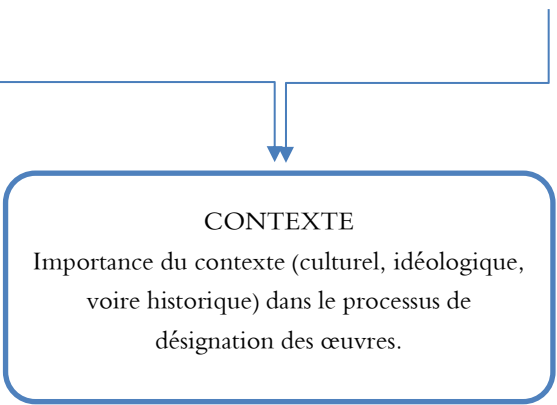
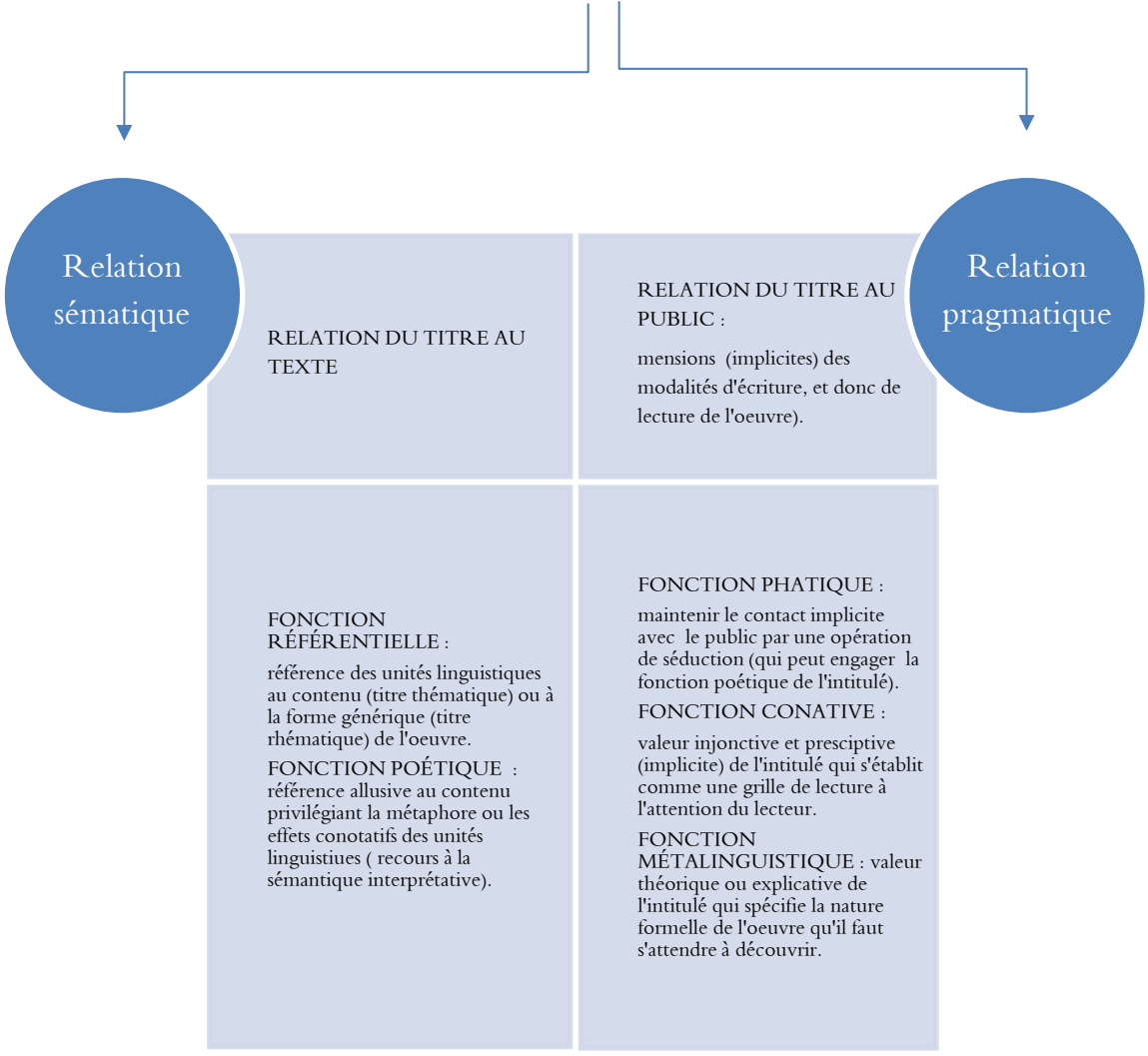
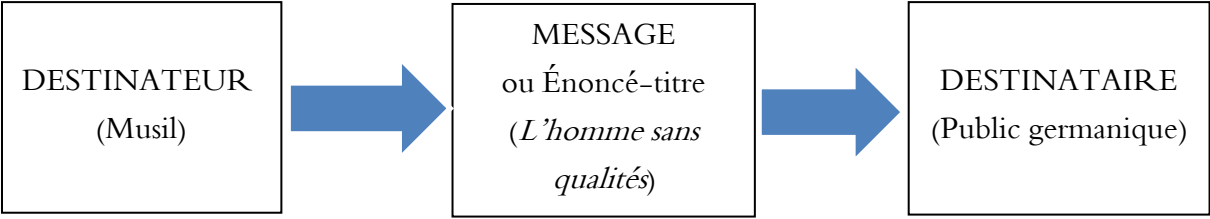
pensée et de l'esprit au fil de la lecture du texte, l'*absence de qualités* chez Musil associe à l'*écart* la dimension nihiliste du texte qu'il faut lire comme tel. La lecture est donc appelée à tenir compte de ces modalités d'écriture propres à chaque œuvre. *Nihilisme* (écart) et *errance* ne sont pas appelés à se constituer comme des thèmes mais comme des motifs d'écriture. Et, d'une certaine manière, tout motif d'écriture est aussi un motif de lecture.

1.2. *Der Mann ohne Eigenschaften* [L'homme sans qualités] : écart et anachronisme

1.2.1. *Les visées de l'intitulé*

L'intitulé de l'œuvre de Musil invite à considérer les titres non seulement d'un point de vue sémantique, mais aussi d'un point de vue pragmatique. La sémantique des titres privilégie la relation des signes au contenu des œuvres. Quant à l'analyse pragmatique, elle insiste sur la relation de l'intitulé à son potentiel public. Genette avait déjà signalé l'aspect pragmatique des intitulés en évoquant le processus de désignation des œuvres essentiellement comme une opération de séduction destinée à gagner l'adhésion du public⁴⁴⁰. Mais nous n'envisageons la relation de l'œuvre à son public que comme un pacte de lecture. L'intitulé de l'œuvre de Musil s'inscrit dans cet ordre des titres descriptifs (informatifs) et prescriptifs qui informent non seulement sur le contenu des œuvres, mais s'établissent aussi comme une prescription des modalités de lecture. Il apparaît donc comme un énoncé analysable suivant un schéma de communication qui tienne compte des fonctions définies par Roman Jakobson :

⁴⁴⁰ Voir le chapitre : « séduction », in *Seuils*, op. cit.



1.2.1.1. La relation sémantique

Au premier abord, l'intitulé de l'œuvre de Musil est typique des titres que Genette qualifie de « thématiques », car il indique explicitement le contenu du texte. Le titre entretient avec le texte une relation sémantique, puisque qu'il se réfère directement au contenu de l'œuvre. C'est en effet autour du personnage d'Ulrich que s'élabore cette fresque romanesque. L'intitulé de l'œuvre dénote un personnage qui n'a pas de qualités propres, évoluant dans un monde et une époque dont il dévoile l'absurdité des idéaux et des systèmes de pensée. Il semble n'appartenir à aucune catégorie précise d'individus définis par leurs qualités sociales et leurs convictions idéologiques. Il évolue précisément à contre-courant de toute forme d'idéalisme. L'absence de qualités dénote cette absence de caractère fondamental qui le définirait socialement et l'intégrerait dans une catégorie de gens religieusement guidés par un idéal. Ulrich est précisément celui que son ami d'enfance, Walter, décrit comme un homme dénué de « principe structurel vivant »⁴⁴¹ : « [on ne peut] lui imaginer aucune profession, et néanmoins il n'a pas non plus l'air de quelqu'un qui n'a pas de profession »⁴⁴².

Les unités linguistiques illustrent donc bien cette fonction référentielle du titre qui s'attache à décrire le contenu thématique de l'œuvre, sans avoir recours à un quelconque procédé métaphorique ou mettre en œuvre des effets connotatifs pour en référer. L'expression « homme sans qualités » est en effet partie d'un échange entre deux personnages de l'œuvre : Walter et Clarisse. À travers cette qualification, Walter cherchait à expliquer le plus platement possible à Clarisse (sa compagne) la personnalité étrange et insaisissable de son ami Ulrich. Ici, l'absence de qualités n'est pas une référence allusive au contenu de l'œuvre ; c'est une reprise du propos d'un personnage. À cet effet, l'intitulé de l'œuvre de Musil apparaît à priori comme un acte locutoire

⁴⁴¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 81.

⁴⁴² *Idem*, p. 80.

qui vise à exprimer le plus explicitement possible le contenu manifeste de l'œuvre. Il n'est pas nécessaire d'avoir recourt à une quelconque sémantique interprétative de ce point de vue-là.

1.2.1.2. La relation pragmatique

Cependant, d'un point de vue pragmatique, l'intitulé de l'œuvre de Musil apparaît comme une théorie du personnage. Il donne au public des indications (théoriques) sur le type de personnage (ou héros) qu'il s'apprête à découvrir. En effet, pour référer au contenu de son œuvre, Musil aurait aussi très bien pu l'intituler « Ulrich », à la manière bien connue des œuvres éponymes ! Mais il choisit d'orienter le lecteur d'emblée vers une propriété du personnage qui le distingue déjà des héros traditionnels. Manifestement, le titre prépare aussi le public à découvrir un héros aux antipodes des héros « aux qualités » engagés dans la poursuite active d'idéaux ou d'objets précis. Il définit un personnage en rupture avec les critères des héros traditionnels.

Il faut se référer au contexte de la publication de l'œuvre pour cerner la visée pragmatique d'un tel titre. L'auteur a sans doute conscience de s'adresser à un public encore attaché aux qualités des héros traditionnels dont il signale déjà à travers le titre la différence avec son personnage. Et ce n'est pour rien si Jean-Pierre Maurel, présentateur de l'édition du Seuil, nous rappelle qu'« À la fin des années 20, le public allemand est effarouché par le premier volume de *L'homme sans qualités* »⁴⁴³. Sans doute voue-t-il encore une indéfectible affection aux héros attachés aux valeurs de l'époque. En spécifiant l'absence de qualités chez son personnage, Musil expose, dès l'intitulé, la particularité de l'œuvre à laquelle il faut s'attendre. Il invite manifestement à lire son texte comme une œuvre révolutionnaire. Le titre est alors une prescription de lecture ; il s'établit comme une ligne de conduite à suivre.

⁴⁴³ MAUREL (Jean-Pierre), « Présentation », in *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 1

Dans ce cas de figure, nous sommes loin d'une simple opération de séduction. Le dialogue entre l'auteur et son public à travers l'énoncé-titre est plus exactement une mise en garde. Ce processus de désignation de l'œuvre paraît même provocateur, puisque l'absence de qualités n'est pas un caractère proprement glorieux dans les années vingt. Musil est en face d'un public fortement attaché à un certain nombre d'idéaux (qu'ils soient nationalistes ou relevant de simples convictions philosophiques). Il sait que les personnages attendus sont ceux qui prennent le parti d'un idéal de vie. Or il semble, par provocation (ou par goût de la transgression), porter un regard favorable sur l'indifférence du personnage qu'il met en évidence dans le titre. Musil semble dès l'intitulé faire l'apologie de l'indétermination du personnage qui préfère à toute forme d'idéalisme, la pensée de l'essai qui éprouve toute forme de pensée systématique. Par son refus de tout idéalisme, en dédaignant les mouvements idéologiques qui caractérisent son temps, le personnage musilien se situe en marge d'une époque qu'il remet en cause et qu'il interroge objectivement. Cet écart ou ce déphasage caractérise l'œuvre de Musil d'un bout à l'autre. Le titre de l'œuvre prépare le public à cette modalité d'écriture. Il conduit donc aussi la lecture à s'établir comme un dialogue avec une époque décadente, ou plus exactement à se constituer comme un questionnement de celle-ci. Mais comment l'écart et l'anachronisme annoncés dans l'intitulé conduit concrètement l'œuvre (et sa lecture) à se constituer comme un questionnement ?

1.2.2. L'œuvre de Musil face à sa propre contemporanéité : écart et anachronisme

L'intitulé de l'œuvre de Musil annonce bien le principe dissident du « héros » qui ne s'inscrit pas dans son temps ou son époque. Le déphasage et l'anachronisme du personnage par rapport à son temps est une condition nécessaire au statut érotétique de toute œuvre qui cherche à poser sur le monde et son époque, un regard problématologique (c'est-à-dire, empreint à un questionnement). C'est à travers cette observation de Giorgio Agamben qu'il faut comprendre cette nécessité :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps⁴⁴⁴.

À travers ce passage, c'est le positionnement du roman par rapport à son propre temps qui est indexé. Le déphasage et l'anachronisme du personnage annoncé dans l'intitulé impliquent l'ensemble du texte qui est, par voie de conséquence, amenée à se constituer comme une œuvre en rupture avec son époque. L'expérience du personnage est en quelque sorte l'expérience de l'auteur qui inscrit son œuvre dans ce déphasage ou cet écart. L'œuvre n'exprime mieux son époque et ne l'interroge objectivement que dans ce décalage et cet anachronisme avec son propre temps. C'est alors qu'elle cherche à « percevoir dans l'obscurité de la prison cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas [...] »⁴⁴⁵. Musil souligne lui-même cette nécessité en rappelant que « ce n'est probablement pas sans raison que dans les époques dont l'esprit ressemble à un champ de foire, le rôle d'antithèse soit dévolu à des poètes qui n'ont rien à voir avec leur époque. Ils ne se salissent pas avec les pensées de leur temps [...] »⁴⁴⁶. Et c'est aussi et surtout vers ce statut ou cette dimension de l'œuvre (entendu comme l'expression de l'écart) que nous oriente d'emblée le titre. La lecture est ici invitée à tenir compte de ce fait.

L'œuvre s'inscrit dans son époque par le déphasage, non pour une vaine contestation, mais pour saisir et comprendre les mystères de son temps. Car, selon ces mots de Giorgio Agamben, « Le poète — le contemporain — [...] est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. [...] Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent »⁴⁴⁷. L'intitulé de l'œuvre de Musil l'annonce comme tel. Le projet érotétique de l'œuvre réside dans ce déphasage (ce manque de qualités du personnage) qui est sa condition nécessaire.

⁴⁴⁴ AGAMBEN(Georgio), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 10.

⁴⁴⁵ *Idem*, p. 25.

⁴⁴⁶ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 511.

⁴⁴⁷ AGAMBEN(Georgio), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., pp. 19-20.

1.3. *Le livre des fuites : entre spleen et questionnement*

Dès l'intitulé, l'œuvre de Le Clézio se veut directive quant à la manière dont le lecteur doit pouvoir l'aborder. Le titre est de toute évidence une consigne ou plus exactement une prescription de lecture, puisqu'il détermine au préalable le contenu narratif (thème) et la nature formelle (rhème) de l'œuvre que le lecteur est convié à reconstituer par l'acte même de lecture. Il s'agit de se la représenter et de la reconstituer avant tout comme une expression de la fuite : la fuite du personnage qui explore l'univers symbolique du roman, mais aussi la fuite du lecteur à travers les sentiers sinueux de la pensée. Mais comment cette idée de fuite conduit-elle à considérer le roman comme une œuvre essentiellement conçue sur un mode interrogatif ?

Pour répondre à cette question, on pourrait simplement voir dans l'idée de fuite la même détermination (que celle observée dans l'intitulé du texte de Musil) à privilégier l'écart et l'anachronisme entendus comme conditions nécessaires à la dynamique du questionnement à l'œuvre. Mais c'est plutôt dans le *spleen* (c'est-à-dire le *vague à l'âme*) qu'il faut retrouver ce lien entre le questionnement que nous entendons décrire et l'idée de fuite. Le *vague à l'âme* reste lui-même d'abord à déterminer et à déduire des différentes acceptions et connotations de la fuite telle qu'elle se déploie dans l'œuvre.

1.3.1. *La fuite et ses effets connotatifs*

Dans l'œuvre de Le Clézio, la *fuite* dénote la volonté manifeste de se soustraire d'une réalité que l'on peine à habiter intellectuellement et spirituellement. C'est vers ce statut du sujet fugitif (voire fugace) que nous oriente à priori l'intitulé. Le titre paraît alors (au premier abord) un titre thématique, puisqu'il nous oriente vers le contenu manifeste de l'œuvre résumé dans ce passage on ne peut plus explicite qui fait de la fuite un leitmotiv :

Je fuis, c'est pour ne plus rien savoir de l'avenir. Les années qui vont arriver, les années aveugles, maudites soient-elles ! Je ne veux plus voir s'ouvrir les portes. Il faut quitter tout ce qui ressemble à la réalité, et qui n'est que mensonge. Il faut s'abandonner soi-même, comme un bateau qui coule. Il faut chercher loin, à l'envers, il faut fouiller dans le passé.⁴⁴⁸

C'est donc autour d'un personnage fugitif, fugace, inquiet et instable que Le Clézio conçoit à priori son œuvre. Mais cette conclusion n'est pas suffisante car l'intitulé de l'œuvre ne s'astreint pas à désigner exclusivement le contenu de l'œuvre — sinon nous aurions pour titre *La fuite* et non *Le livre des fuites*.

L'intitulé de l'œuvre de Le Clézio se signale aussi par son statut rhématique, car il prend en compte le *livre* entendu comme support matériel et intellectuel de l'idée de *fuite*. La fuite s'entend ici au pluriel. Il ne s'agit pas d'une seule fuite, mais des *fuites*. Sans doute le titre renvoie-t-il aux différentes acceptions et connotations de la fuite. Elle dénote d'abord le *départ*, certes. Le personnage apparaît en effet comme un être itinérant qui va d'un lieu à un autre. Mais cette fuite se conçoit au pluriel : elle est une évasion à la fois dans le temps, l'espace, mais aussi dans la pensée du personnage qui veut se soustraire de la réalité qu'il juge mensongère. C'est précisément ce qu'il appelle « voyager par haine »⁴⁴⁹ : « Je ne suis pas en route pour dresser des cartes, ni pour écrire des livres. Je ne suis pas en mouvement pour savoir qui je suis, ni où je suis. Non, je bouge pour n'être plus là, tout simplement, pour n'être plus des vôtres »⁴⁵⁰. La fuite prend alors la valeur d'une contestation. C'est son premier sens connoté. Elle s'entend à priori comme un déni spirituel de la réalité. Elle est d'abord intellectuelle, voire philosophique. C'est pourquoi *Le livre des fuites* doit s'entendre comme une œuvre qui se prête au jeu de la *pensée nihiliste*.

Mais la fuite ne saurait se comprendre en dehors du profond sentiment d'inquiétude métaphysique qui lui sert de raison. La fuite procède ici d'une profonde et anxieuse réflexion sur la condition humaine. Le spleen est donc son point de départ. Fuite et spleen sont des pôles d'une même réalité

⁴⁴⁸ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 241.

⁴⁴⁹ *Idem*, p. 139.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 210.

psychique. Si le vague à l'âme justifie et motive la fuite du sujet, cette dernière en est (dans une relation étroite) la manifestation extérieure. Elle en est même l'aboutissement, puisqu'elle apparaît dans l'œuvre comme une manière pratique de remettre en cause le réel. La fuite se présente alors dans l'œuvre comme l'aspect pratique de la *philosophie du non* (Bachelard) qui soumet le réel à l'épreuve de la pensée questionnante. C'est la part manifeste d'une philosophie pratique et polémique.

Mais

[...] cette action polémique incessante de la raison ne [doit] pas tromper sur l'activité constructive de la philosophie du non. La philosophie du non n'est pas une volonté de négation. Elle ne procède pas d'un esprit de contradiction qui contredit sans preuves, qui soulève des arguties vagues. [...] Elle ne nie pas n'importe quoi, n'importe quand, n'importe comment⁴⁵¹.

Il est important de faire cette précision car si la fuite s'entend comme une *philosophie du non*, elle l'est davantage non pour une vaine négation du réel, mais pour une meilleure appréhension de celui-ci. La fuite est une enquête autant qu'elle est une quête spirituelle et philosophique. Elle s'accomplit à travers l'œuvre comme une exploration de l'existence, un questionnement de la réalité. Le départ, le voyage et, partant, la fuite, sont un « passage de la pensée dans la vie matérielle »⁴⁵². Dans l'œuvre,

[...] la conscience ne cesse de parcourir l'espace. Ce qu'elle rencontre, c'est cette fermeture, cette volonté humaine, ce langage. Elle voudrait sortir, elle voudrait tant s'échapper dans les plaines infinies. Mais c'est impossible. L'organisation n'est pas apaisante. Elle est une guerre contre l'autre organisation, celle du chaos, du fourmillement de la haine.⁴⁵³

La fuite trouve donc aussi son accomplissement dans la sphère abstraite de la pensée et de l'esprit. Ce qui se nomme proprement *errance* chez Le Clézio est sans doute cette propension des personnages à s'inscrire dans une fuite constante du corps et de l'esprit. Ils sont dans une sorte d'itinérance à la fois physique (spatiale), intellectuelle, et spirituelle. La part spirituelle et

⁴⁵¹ BACHELARD (Gaston), *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1940 pour la première édition et 2012 pour la présente réédition, p. 135.

⁴⁵² LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 141.

⁴⁵³ *Idem*, p. 184.

intellectuelle de la fuite est caractéristique du questionnement à l'œuvre. Elle est corrélative au spleen, c'est-à-dire, intimement liée au sentiment d'angoisse existentiel dont elle est issue. Si le spleen est bien connu pour être un motif dans la création littéraire (Baudelaire), il s'établit tout au plus dans notre cas d'étude comme le principe actif essentiel du questionnement littéraire. Le vague à l'âme en est le ferment. C'est la dimension psychique sans laquelle le questionnement n'aurait rien de littéraire. Il pourvoit à sa littéarité, lui confère une visée esthétique et l'établit comme un cri poétique.

Il est important de faire remarquer que le questionnement tel qu'il se déploie dans l'œuvre n'a rien d'une philosophie rigoureuse, rationnelle et dégagée (par un dispositif méthodologique inflexible) de toute interprétation subjective du réel questionné. Bien au contraire, il s'agit d'une philosophie (spéculation intellectuelle et quasi spirituelle) rudimentaire intimement liée à l'*affektivité* du sujet qui porte et conduit l'interrogation. Au fil de l'œuvre, le questionnement est d'abord un état d'esprit, avant d'être un outil (rationnel) de décryptage du réel, selon l'usage qu'en font les pensées philosophiques rigoureuses érigées en écoles. Ici, le questionnement est une façon d'habiter le monde. C'est plus exactement ce qu'il convient d'appeler *habiter problématiquement le monde*.

1.3.2. *La visée pragmatique de l'intitulé*

De ce qui précède, on peut aisément affirmer que l'intitulé de l'œuvre de Le Clézio est un acte locutoire qui informe non seulement sur le contenu, mais invite aussi le lecteur à appréhender le roman comme une sorte d'évasion par la pensée. Le Clézio est lui-même clair à ce propos : « La littérature, en fin de compte, ça doit être quelque chose comme l'ultime possibilité du jeu offerte, la dernière chance de la fuite »⁴⁵⁴. Le contenu narratif de l'œuvre s'envisage comme un *vague à*

⁴⁵⁴ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave). , *Le livre des fuites*, op. cit., p. 41.

l'âme. La lecture est invitée à se constituer comme tel. Plus qu'une entité autonome jouant un rôle dans le paysage fictif de l'œuvre, le personnage apparaît en lui-même comme un principe directeur qui astreint la lecture à s'établir à la fois comme une fuite dans l'univers symbolique du texte, et comme une activité réflexive de la pensée qui interroge. Ici, la narration et, partant, la lecture, sont vouées à s'établir comme un jeu de réflexion entre l'œuvre et le lecteur qui est implicitement interpellé dès l'ouverture du texte à travers les marques de la deuxième personne :

Est-ce que vous pouvez imaginer cela ? [...] Est-ce que vous pouvez penser à tout ce qui arrive sur la terre, à tous ces secrets rapides, à ces aventures, à ces déroutes, ces signes, ces dessins peints sur le trottoir ? Est-ce que vous avez acheté des oranges avec de l'argent, est-ce que vous avez regardé les taches d'huile en train de se déplacer sur l'eau des bassins des portes ? Est-ce que vous avez lu l'heure aux cadrans solaires ?⁴⁵⁵

Ce jeu de questions-réponses donne le ton de la lecture qui est priée de s'exécuter dans une réflexion dialectique avec le texte dont le personnage est le coordinateur. La narration (et donc aussi la lecture) est en elle-même le mouvement fluctuant d'une pensée itinérante et errante ! Elle est caractéristique du questionnement à l'œuvre, car le propre de toute pensée questionnante est de s'établir avant tout comme un *vague à l'âme*.

Le titre de l'œuvre prépare en fin de compte le lecteur à découvrir un texte établi essentiellement sur un mode interrogatif. C'est toute la dimension pragmatique de l'intitulé qui décrit non seulement le contenu (thème) et la forme (rhème) de l'œuvre, mais prescrit les modalités de lecture. À travers *Le livre des fuites*, s'entend non seulement une fuite matérielle et symbolique, mais surtout une fuite spirituelle et philosophique, c'est-à-dire une évasion de la pensée caractéristique du questionnement. Le titre indexe donc le questionnement comme modalité d'écriture et de lecture.

⁴⁵⁵ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave). , *Le livre des fuites*, op. cit., pp. 10-11.

1.4. *Entre les eaux : le mouvement de la pensée et la symbolique de l'eau*

Le titre de l'œuvre de Mudimbe n'évoque certainement pas son contenu thématique. Dans ce texte en effet, il ne s'agit pas nommément d'eau ou d'images se rapportant à l'eau (brume, pluie, fontaine, source, rivière, fleuve, déluge, etc.). Ici, l'eau est une évocation symbolique du mouvement fluide de la pensée qui caractérise le texte. *Entre les eaux* est d'une certaine manière le récit d'une conscience en gestation confrontée aux apories du monde et qui, de ce fait, se laisse drainer sur les flots de multiples courants de pensées. L'eau évoque donc avant tout la forme du texte perçu comme le reflet d'un *psychique hydrant* (Bachelard), c'est-à-dire, en quelque sorte, le reflet du mouvement psychique de la pensée qui vogue au gré des courants de pensée à la recherche des certitudes existentielles. Le texte apparaît ici à l'image des eaux qui entendent drainer avec elles la conscience du lecteur.

Pour parvenir à le démontrer, il faut partir de la psychologie des quatre éléments fondamentaux (l'eau, l'air, le feu et la terre) que Gaston Bachelard associe aux *tempéraments philosophiques* et aux *émotions esthétiques*. « À les chanter, nous dit Bachelard, on croit être fidèle à une image favorite, on est en réalité fidèle à un sentiment humain primitif, à une réalité organique première, à un tempérament onirique fondamental »⁴⁵⁶.

1.4.1. *La symbolique de l'eau*

L'eau est un puissant symbole qui, dans toutes les cultures, est associé à un si grand nombre de phénomènes de l'existence, de pratiques culturelles, rituelles ou religieuses, qu'il est ici absurde de vouloir faire l'inventaire complet de ses multiples significations. Nous nous en tenons donc à

⁴⁵⁶ BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, Coll. « Biblio-Essai », 1942, p. 12 sur les 224 pages.

une symbolique restreinte susceptible d'éclairer l'usage allusif du titre. Peut-être devrions-nous, par souci de cohérence, partir du milieu culturel — africain, plus généralement — de l'auteur pour tenter d'établir avec exactitude une grille de lecture et d'interprétation de l'œuvre. Car il ne faut pas oublier ce postulat essentiel de Gombrich (précédemment cité) selon lequel « le titre porte les traces culturelles de la manière dont il faut interpréter [une œuvre] »⁴⁵⁷. Mais astreindre l'analyse symbolique au seul champ africain, c'est courir le risque d'une lecture interprétative limitée est insuffisante car l'auteur s'exprime aussi dans son œuvre à partir de visions du monde occidentales. L'eau pourrait donc aussi bien tirer sa signification du symbolisme philosophique et religieux occidental, puisque l'auteur répond d'un passé de philosophe occidentalisé et de (très tôt) jeune élève à l'école du catholicisme.

Établissons toutefois que dans l'imaginaire négro-africain l'eau est souvent associée à la fertilité ou à la fécondité. Elle est source de vie. La fertilité des sols, et donc la vie paysanne (liée au rythme des saisons et des pluies) en dépendent. Dans les sociétés initiatiques, l'eau a une fonction symbolique prépondérante : elle est purificatrice. Elle abrite des génies aquatiques qui interfèrent avec l'existence humaine. Les sacrifices et les offrandes jetées à la surface des eaux sont censés conjurer des sorts ou apaiser la colère des esprits. Chaque sorte d'eau acquiert d'ailleurs une signification particulière selon sa forme et ses effets sur la nature. Ainsi, les eaux fluviales (comme dans bien d'autres cultures) symbolisent la puissance, mais aussi la transformation et le devenir. Les eaux dormantes (mare, lac), la mer, la pluie, la rosée, etc. sont autant de symboles riches de significations multiples et variées. Si la pluie et la rosée connotent bien souvent l'abondance, la richesse, la bénédiction ou la générosité céleste, les eaux dormantes recèlent des mystères.

Mais intéressons-nous particulièrement à la symbolique des eaux dormantes et des eaux fluviales (eaux troubles) pour tenter de déterminer le tempérament de l'œuvre de Mudimbe. L'intitulé *Entre les eaux* semble d'abord indiquer le tempérament d'une œuvre qui associe à la *quête*

⁴⁵⁷ Supra, p. 236.

philosophique et spirituelle du sujet : la *mélancolie des eaux dormantes*. Le texte commence en effet sur les plaintes mélancoliques d'un personnage qui cherche Dieu au-delà des symboles (crucifie, etc.) qui sont censés le représenter, mais qui, pourtant, restent silencieux. Le silence de Dieu est semblable au silence des eaux dormantes. Il est source d'angoisse : l'angoisse de la solitude existentielle, c'est-à-dire, la crainte épouvantable d'un monde finalement sans Dieu, sans authenticité, et donc sans justice. Le milieu religieux dans lequel se trouve le personnage est semblable à l'opacité des eaux sombres qui recèlent dans leurs profondeurs des mystères : le mystère lié à l'existence ou non d'un Dieu authentique. Elles maintiennent à la surface le doute et l'incertitude. Les murs de l'église et ses ornements religieux entretiennent cette grande énigme de l'existence. Au-delà de ses ornements, il n'y a peut-être pas d'authenticité, de vérité :

Voilà, je me demande à présent si ma Foi et ma vie passées n'ont pas été trop faciles. Si je n'ai pas servi une énorme tromperie [...] ⁴⁵⁸.

Mais au-delà du silence de Dieu, c'est la passivité de l'Église devant la nécessité d'une implication politique au service de la justice qui est en cause :

Mon état me défendrait donc d'être de ceux qui créent ou transforment un monde ? [...] L'Église n'accepterait de s'engager dans l'action, surtout politique, que dans certaines conditions... Quelles sont les affaires qui ne concernent pas l'Église ? ⁴⁵⁹

L'évocation des eaux, et plus précisément les eaux dormantes ou stagnantes, est donc aussi une manière symbolique d'indexer la passivité coupable de l'Église. Notre prêtre qui déchanté peu à peu entreprend alors une reconversion en adhérant aux thèses marxistes des maquisards qui engage une révolution politique au service de la justice. En effet,

[...] comment vivre en paix sans être de ceux qui, en vérité, en acte, faire triompher la justice. Je me réclame du Christ. C'était un révolutionnaire, se dit-il. ⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit, p. 5.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 19.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 5.

Il choisit alors de se jeter dans les eaux troubles qui font que tout change ou se transforme, c'est-à-dire les eaux en action, en mouvement.

L'approche du texte repose donc aussi sur une symbolique des eaux troubles (celle des eaux fluviales) dont les effets connotatifs renvoient en premier lieu à l'idée d'une révolution constante. En effet, l'évolution du personnage se caractérise par des changements importants, à la fois dans son être intérieur (impliquant sa *psychè*), son statut professionnel, et ses positionnements idéologiques. Mais bien plus, l'eau traduit ici le principe d'un monde en devenir, changeant et fluctuant. Dans le texte, l'eau renvoie à cette réalité changeante. L'être même du sujet se trouve porté par les flots des courants de pensées qui, par leurs contradictions, mettent le monde en ébullition. Pierre Landu doit s'adapter et définir, par rapport aux courants de pensées de son temps, un positionnement idéologique qui préserve tout de même son authenticité. Il doit faire un choix : celui de la vérité, de l'authenticité d'un monde sans contradictions. Mais où réside cette vérité ? Dans le catholicisme ? Dans l'idéologie Marxiste ? Finalement, c'est l'être intérieur du sujet qui est appelé à se mouvoir dans un questionnement existentiel : « mon équilibre, ce sont ces envol vers la vérité », se dit notre antihéros qui entreprend la quête philosophique et spirituelle d'une existence ou d'un mode d'être authentique.

L'usage symbolique de l'eau permet donc aussi de mettre en valeur le devenir intérieur du sujet qui est en perpétuel changement dans son être intérieur. On retrouve déjà cette approche symbolique de l'eau dans la pensée antique, notamment avec Héraclite qui établissait, selon cet apophtegme bien connu, qu'« on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ». Ainsi va le monde et l'être intérieur des individus qui sont voués à un changement constant, perpétuel et infini, sans jamais parvenir à revêtir leurs anciennes formes. L'idéal philosophique du devenir s'appuie sur cette fonction symbolique de l'eau que Bachelard réaffirme d'ailleurs en ces termes :

L'eau est aussi en *type de destin*, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être. [...] On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, par ce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a

le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige.⁴⁶¹

Étant donné le parcours intellectuel de notre écrivain, il faut pouvoir prendre en compte le symbolisme philosophique occidental pour analyser le titre de l'œuvre. Il n'est pas fortuit de considérer qu'en évoquant l'eau, Mudimbe donne à lire son texte suivant le même tempérament philosophique qui inscrit les êtres dans un devenir intérieur constant.

Il faut cependant noter que le devenir dans l'œuvre de Mudimbe est loin d'être un devenir innocent. Il est conditionné par la présence manifeste du *tragique* qui révèle les apories de l'existence et met le monde en ébullition. Le devenir intérieur du personnage qui entreprend sa quête philosophique et spirituelle de la vérité part d'un sentiment tragique, celui d'une existence pleine de contradictions. Il est troublé dès le début du texte par une force intérieure qui devient pour lui-même une énigme :

Chaque fois que mes yeux s'arrêtent sur le mur en terre battue du dortoir et qu'ils rencontrent mon crucifix de fortune, caché dans les branchages, j'ai envie de faire une grimace. Une nouvelle habitude ? Ou est-ce un nouveau sentiment qui me possède ? Mais l'envie est automatique ; régulièrement suivie par cette montée pénible de l'immonde qui m'habite à présent la gorge : l'horreur de la déchéance physique. Et puis ce dégoût inavoué, sans cause et sans objet, qu'accompagne l'image de mes maîtres de Rome.

[...] Mon Dieu, ce que je me sens de plus en plus loin d'eux. Comment faisaient-ils, ces heureux saints, pour ne plus être eux-mêmes ? Est-ce mon époque où mon espace qui me tue ? Je me sens si seul. Depuis des années, j'ai beau scruter mes crucifix successifs, c'est le même silence. Qu'ils soient en bois, en fer ou en plâtre, c'est toujours cette même distance décourageante qui marque une séparation en me faisant sentir ma solitude de vieux garçon. [...] Ils devraient pourtant signifier quelque chose pour moi. Autrement pourquoi les aurais-je faits ?⁴⁶²

C'est le sentiment d'une profonde contradiction intérieure liée à son statut de prêtre confronté au silence du Dieu qu'il sert. Cette contradiction intérieure (aux accents tragiques) est elle-même liée à une contradiction extérieure : l'ultime contradiction de l'Église ou d'une justice divine qui ne s'implique pas dans les affaires des hommes. Cette passivité de l'Église, pourtant garante et gardienne de la Justice ultime (divine) revêt un caractère tragique dans la mesure où elle laisse libre

⁴⁶¹ BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit, p. 13.

⁴⁶² MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit, pp.3-4.

cours aux abus, à l'instinct prédateur des hommes, c'est-à-dire au pillage, à l'oppression ou au viol politique, à l'aliénation, etc. Coupable de cette passivité tragique, l'église institutionnelle (le catholicisme, en particulier) est alors éconduite par le personnage qui la soupçonne de fomenter d'autres buts (néocolonialistes) que sa vocation sacerdotale primordiale. Cette contradiction est vécue intérieurement par le personnage en raison de son statut ou de sa fonction de prêtre passif qui ne coïncide plus avec ses envies de justice pratique. Il croit aux actes militants des maquisards en faveur d'une justice pratique, celle des hommes finalement. Il entreprend alors une reconversion dans la vie politique et concrète en adhérant aux thèses marxistes et léninistes de ses compatriotes maquisards qui entendent mener une action révolutionnaire :

Je suis ici parce que je ne veux plus composer avec un passé inutilement compromettant pour le Christ et que, malheureusement, nombre des membres de mon Église incarne encore. Surtout dans notre pays. En restant avec eux, dans leurs structures, je trahis. Et puis, comment vivre en paix sans être de ceux qui veulent, en vérité, en acte, faire triompher la justice ?⁴⁶³

Mais le soulèvement révolutionnaire est meurtrier. Sa nouvelle reconversion politique entre donc en contradiction avec ses convictions profondes. Cet ordre des choses qui fait advenir la justice au moyen d'actions meurtrières se révèle malheureusement être au fond une autre aporie. Notre prêtre (jadis) se sent bientôt coupable d'avoir trahi ce Dieu auquel il croit encore : « Je suis des gentils. Ma vocation, c'était, je le savais, ce goût de trahison. Une odeur de trahison que tout prêtre traîne après lui ? L'incompatibilité entre plusieurs royaumes », se disait-il. À la fin du texte, il tente de se racheter et se réaliser à nouveau dans les ordres du clergé en intégrant le monastère cistercien.

Nous sommes donc en présence d'un personnage en vertige, en devenir constant. Mais ce devenir est régi par la présence du tragique qui hante aussi bien la conscience du personnage que la réalité extérieure. Elle met habituellement l'existence (africaine) en ébullition. Comprendre le devenir de l'être africain subsaharien, c'est donc aussi interroger le tragique qui le précède. Le destin de

⁴⁶³ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit, p. 27.

l'Afrique est à l'image des eaux troubles et fracassantes qui drainent sans buts précis les individus vers des rivages encore inconnus. La tragédie semble donc que l'arrière-plan du devenir africain.

1.4.2. L'eau, le mouvement et la pensée : du symbole aux tempéraments philosophique et esthétique de l'œuvre.

En fin de compte, l'eau évoquée dans l'intitulé renvoie aux tempéraments philosophique et esthétique du texte. Le tempérament philosophique est lié au mouvement constant d'une pensée en quête de vérité ou de certitudes. L'eau ne renvoie à aucune réalité matérielle dans le texte. En effet, « les "images" dont l'eau est le prétexte ou la matière n'ont pas la constance et la solidité des images fournies par la terre, par les cristaux, les métaux et les gemmes. Elles n'ont pas la vie vigoureuse des images du feu »⁴⁶⁴. L'eau renvoie ici au domaine abstrait du sensible, de la pensée mouvante, de la rêverie. Les flux et reflux de la pensée qui caractérisent le texte sont à l'image des eaux ruisselantes.

Quant au tempérament esthétique de l'œuvre, il se rapporte à la mélancolie des eaux dormantes. La coulée des eaux troubles (tragiques) et ruisselantes s'accompagnent de quelques moments d'égarement dans les fossés creux où « la parole de l'eau »⁴⁶⁵ stagne pour laisser place à de sourds murmures, avant de se frayer un chemin dans la grande masse trouble et bruyante de la parole commune, celle du dialogue, du *polylogue*⁴⁶⁶, celui des flottements d'idées multiples et variées. Ce sont les égarements d'une pensée sourde qui s'interroge et questionne mélancoliquement. À travers le texte, ces égarements mélancoliques de la pensée sont essentiellement chrétiens. Le personnage l'indique fort bien :

Mon équilibre, ce sont ces envols vers la vérité. Dans leurs efforts, il refuse l'opacité de la théologie scolaire. Sombrier dans la mélancolie serait pareil. C'est encore un vice clérical : celui des yeux brûlés d'angoisses métaphysiques artificiellement entretenues. J'ai déjà un penchant pour ce mode d'être. La mélancolie

⁴⁶⁴ BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit, p. 29.

⁴⁶⁵ *Idem*. Voir le chapitre conclusif : « la parole de l'eau », p. 209.

⁴⁶⁶ KRISTEVA (Julia), *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, 548 pages.

désincarnée du visage de *La Vénus* de Botticelli, dont je tombai amoureux au Musée des Offices de Florence, est une mélancolie essentiellement chrétienne : celle des interrogations abstraites négligeant la vie journalière.⁴⁶⁷

Le texte est à l'image de l'eau qui, ruisselant et stagnant quelquefois, prend un air musical : celui du *blues*, c'est-à-dire celui de la mélancolie et du vague à l'âme. Le titre devient en lui-même une grille d'interprétation qui oriente la lecture et l'astreint à s'établir suivant cette parole lyrique du l'eau qui associe au questionnement à l'œuvre, un état de tristesse sourd qui va de pair avec le *tragique* qui caractérise l'univers symbolique du texte.

1.5. *Le Feu des origines : du symbole du feu et des savoirs ontologiques premiers*

Le feu intervient d'abord dans l'œuvre de Dongala comme un actant (non anthropomorphe) à part entière. Il est manifestement présent dans le récit où il joue un rôle significatif, notamment à la fin de l'œuvre où le monde en pleine métamorphose s'embrace dans une vision apocalyptique :

Derrière tout n'était que feu, comme si tous les feux étaient devenus le Feu, spectacle d'un monde qui brûle et qui s'écroule.⁴⁶⁸

L'intitulé semble donc explicitement désigner un élément de contenu de l'œuvre. Comme tel, il est à priori un titre thématique. Mais à y observer de près, le titre renvoie aussi au tempérament de l'œuvre qu'il n'évoque que symboliquement. Pour en saisir la portée, c'est vers une *anthropologie sociale et culturelle* autour de l'image du feu qu'il faut se tourner.

⁴⁶⁷ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 17.

⁴⁶⁸ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p. 322.

1.5.1. *Le feu, la fusion et la création : l'ordre principal du feu*

Les mythes autour du feu sont innombrables. Ils en font un objet symbolique dont les significations varient en fonction des cultures. Mais l'interprétation du feu en tant qu'image et symbole ne repose pas seulement sur les mythes qui l'évoquent : elle s'appuie aussi sur une connaissance ou une expérience personnelle du feu. Comme le fait remarquer Gaston Bachelard, « le feu est ainsi en phénomène privilégié qui peut tout expliquer »⁴⁶⁹. Le sens donné à l'image du feu est plurivoque. Ces significations peuvent être conventionnelles (c'est-à-dire culturelles) ou personnelles (selon l'expérience que chaque individu a du feu : brûlure, moment de recueillement ou de réchauffement autour d'une bûche incandescente pendant l'hiver, etc.). Il doit la richesse de ses significations à la très grande multiplicité des situations dans lesquelles il est utilisé, voire invoqué (religieusement). Gaston Bachelard fait remarquer à ce sujet que

Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, l'attend, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il ne prit au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer ; il punit cependant toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle.⁴⁷⁰

Cependant, quels que soient les multiples acceptions que peut prendre le symbole du feu, une seule semble l'emporter sur toutes les autres sans pour autant les occulter : le feu apparaît d'abord inévitablement dans toutes les cultures comme une *puissance destructrice*. Il défait la matière et déstructure ce qui est solidement établi. Les implications du feu dans les récits apocalyptiques et les mythes de la fin du monde à travers les cultures sont innombrables. Le feu semble avoir le dernier mot sur tout ce qui se dresse prétentieusement comme immuable et indestructible. Même dans la vie courante, ce rôle destructeur du feu est omniprésent. Il s'imprime dans la conscience

⁴⁶⁹ BACHELARD (Gaston), *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1949, p. 24.

⁴⁷⁰ *Idem*, pp. 23-24.

individuelle et collective comme la signification décisive qui se rapporte à la nature intrinsèque du feu. L'utilisation courante du feu dans le domaine de la métallurgie artisanale ou industrielle atteste et confirme ce rôle essentiel du feu qui est de fléchir tout ce qui est solidement constitué ou établi comme immuable. Son rôle est de fondre ou transformer tout solide, quand il ne le consume pas. Alors même que les parages du feu promettent la vie (comme la graine qui a besoin de lumière pour germer, ou la chaleur dont a besoin un œuf d'aigle pour éclore), au cœur du feu se trouve la fusion ou la fonte de toute chose.

Mais ce rôle destructeur ne signifie pas toujours anéantissement. L'utilisation raisonnée du feu (que ce soit par les dieux dans les mythes, ou par le forgeron dans la vie réelle) défait souvent la matière pour la refaire, non pour l'anéantir, mais pour la convertir en quelque chose de nouveau. C'est pourquoi le feu symbolise aussi la renaissance. Il est transformation. Il est la transition vers un nouvel ordre ou un nouvel état de chose. Il rétablit l'ordre originel des choses pour les envisager sous de nouveaux auspices. Comme tel, le feu est création et recréation. Il détruit, liquéfie ou déconstruit pour reconstruire. La destruction d'un monde par le feu dans les récits apocalyptiques prépare souvent l'avènement d'un autre nouveau et meilleur. Le feu semble ramener toutes les choses à leur état d'origine. Son principe est de réinitialiser et rétablir, à partir du chaos qu'il instaure, un ordre nouveau.

C'est tout le sens que semble prendre le titre de l'œuvre d'Emmanuel Dongala : *Le feu des origines*. Par *origine*, il faut entendre cet ordre principal et primordial auquel reconduit souvent le feu : celui du chaos originel qui préside à tout ordre naissant (monde premier) ou renaissant (monde nouveau).

1.5.2. La défondation et la refondation des savoirs premiers : une pensée mythique à l'épreuve du feu dans l'œuvre d'Emanuel Dongala

Le titre de l'œuvre d'Emanuel Dongala évoque le feu en tant qu'il symbolise la transformation radicale d'un monde. Au fil de l'œuvre en effet, c'est à la transformation et à la fin d'un monde (ancestral) que l'on assiste. Plus précisément, c'est le système des savoirs et les systèmes des valeurs anciennes qui sont en fusion sous la puissance des flammes au profit d'un monde moderne incertain. Le feu apparaît dans l'œuvre comme le motif essentiel de cette transformation radicale du monde ancien avec ses systèmes de représentation. Il est présenté dans l'œuvre sous la forme des feux des champs qui se propagent de la plaine et de la brousse à la ville, mais aussi sous la forme de la puissance des armes de la domination coloniale. Le feu consacre la fin de l'Afrique ancestrale millénaire au profit d'une Afrique renaissante. En ce sens, il est aussi purificateur.

La transformation s'opère d'abord sur le plan de l'histoire, car elle commence avec le contact avec l'Occident. Elle implique donc les notions de *colonisation* et d'*ouverture*. Puis elle est spatiale et géographique, car elle implique la nouveauté de la ville qu'elle oppose au milieu rural. Mais bien plus, cette métamorphose s'opère radicalement dans la culture africaine. C'est tout un système de représentation et de valeurs qui est interrogé.

Y a-t-il une place pour les traditions ancestrales dans ce monde en pleine mutation ? Quel en est le bien-fondé ? Le salut de la littérature africaine s'établit-il dans la lumière occidentale ou dans l'enracinement de l'héritage ancestral ? Où se situe la vérité et où est l'erreur ? Comment parvenir à établir un point de vue aussi œcuménique que possible dans un monde en pleine métamorphose et d'ouverture ? Ce questionnement, porté par la conscience du jeune personnage (qui semble né trop tôt dans un monde devenu trop vieux), s'exécute au fil de l'œuvre avec les ardeurs d'une

flamme incandescente. Le feu renvoie aussi à ce questionnement qui s'établit dans l'œuvre comme un brasier. Il soumet l'âme africaine à l'épreuve des flammes qui réinitialisent tout à leur passage.

Le feu des origines, c'est finalement ce retour vers une étape initiale nouvelle : celle à laquelle aboutit le choc des cultures ou de civilisations. Elle suppose des problématiques nouvelles qui restent liées à la question originelle de l'être au monde. Le feu renvoie à ce questionnement nouveau sur l'identité et le statut anthropologique de l'âme africaine dans un monde en pleine métamorphose ou en devenir.

1.6. Passage des larmes : questionner sur fond de nostalgie

Le titre de l'œuvre de Waberi évoque les larmes en tant qu'elles font partie d'un processus psychique qui a cours dans l'œuvre. Elles signalent ou matérialisent la présence d'une émotion forte. Dès lors, il est bien entendu que le titre de l'œuvre de Waberi est une évocation métonymique des sensations ou des tensions fortes comme la tristesse, la douleur, l'angoisse, etc. Mais peu nous importe de considérer que les larmes font référence aux émotions troubles dont elles servent de repère naturel ou dont elles sont la forme manifeste ; car il va de soi qu'elles en sont l'expression. Ce qu'il est important d'observer, c'est la référence des larmes au texte ou, plus exactement, la référence des larmes au tempérament esthétique de l'œuvre.

1.6.1. Évocation des larmes et tempérament esthétique de l'œuvre

Les larmes réfèrent au texte dans la mesure où l'énonciation s'établit au fil de l'œuvre comme l'expression d'un cri, d'une plainte ou d'une vive émotion nostalgique. Le titre de l'œuvre désigne donc surtout un tempérament esthétique empreint de tristesse et de pessimisme. Il signale d'emblée la modalité thymique globale du texte qui est dysphorique. Le titre indexe l'œuvre en fin de compte comme caractérisant un état psychique ou un état d'esprit : celui de l'affliction ou

du sentiment de désolation qui préside à toute réflexion existentielle. Dans le contexte historique africain, le titre de l'œuvre de Waberi pourrait s'entendre dans la forme substitutive et plus générale de *Livre des lamentations*. C'est en effet la lamentation qui sert de modalité d'écriture dans l'œuvre. Elle permet à l'auteur d'évoquer, sur un mode poétique, les ruines politiques de Djibouti. C'est pourquoi le sujet n'évoque jamais ce lieu de son enfance qu'avec une nostalgie qui mêle les souvenirs à la tristesse et aux regrets. Rentré tout fraîchement de son exil, le personnage évolue (à l'instar du personnage du *Livre des Lamentations*⁴⁷¹, au temps de Juda) au fil de l'œuvre comme un sujet désœuvré qui regrette le pays qu'il a autrefois connu. Le thème de l'exil rapproche l'œuvre du *Livre des lamentations* en ce sens que le personnage découvre à son retour un pays chaviré, désolé et occupé par des forces économiques et militaires venues d'ailleurs. Ces forces pourraient être comparées à la puissance écrasante de Babylone au temps où le prophète Jérémie écrivit le *Livre des lamentations* (selon la tradition hébraïque). L'œuvre de Waberi s'apparente donc, à bien des égards, au *Livre des lamentations* dont la trame principale n'est autre que la nostalgie d'un passé idéalisé. L'arrière-plan de l'œuvre de Waberi, c'est justement l'évocation nostalgique du pays de son enfance pourtant désormais assiégé et ruiné.

1.6.2. *Questionner sur fond de cri*

Mais les lamentations s'entendent aussi comme questionnement. Elles formulent implicitement une suite d'interrogations destinées à comprendre le mal qui accable le sujet et éventuellement à le solutionner. La lamentation s'entend comme cette opération de la pensée qui tire du constat de la désolation et du sentiment de l'affliction un questionnement secret. La plainte continue qui la caractérise est le champ d'un esprit affligé qui s'interroge. C'est une parole larmoyante qui conduit subrepticement une interrogation.

⁴⁷¹ « Lamentations » in *Bible*, version Louis Second, édition révisée de 1910.

En définitive, il apparaît dans ce chapitre que les effets connotatifs des titres s'établissent comme un procédé spécifique d'auto-désignation qui permet de projeter la lecture d'une œuvre comme un cri, l'expression d'un manque. Ils permettent d'identifier le roman comme une œuvre qui interroge et privilégie l'*écart* et le *déphasage*, et par voie de conséquence le questionnement, comme modalité d'écriture et de lecture. En tant que noèse, c'est-à-dire l'activité dynamique de la pensée, le questionnement apparaît en son essence comme une préoccupation de l'âme qui cherche des réponses sur une situation donnée. L'intentionnalité en germe dans le cocon du titre est donc en soi une aspiration, un cri poétique, un désir d'accéder à une certaine vérité sur l'*être-au-monde*. C'est pourquoi les titres ont des effets connotatifs qui projettent d'emblée le lecteur vers ce cri, cet état de manque ; c'est-à-dire vers cette réalité psychique de l'auteur qui imprègne son œuvre de poésie et qui donne au questionnement la profondeur d'un rêve. C'est le cas de le dire pour *Entre les eaux* et *Passage des larmes* dont les textes apparaissent comme des cris. Les titres constituent donc en eux-mêmes des projets érotétiques, dans la mesure où ils figurent toute la réalité psychique qui précède et génère la dynamique de la pensée qui se déploie sous forme de questionnement.

Mais bien plus, le projet érotétique tient lieu ici de ce que les titres préfigurent nettement, de par leurs effets connotatifs, les différents modes de questionnement à l'œuvre. Si *L'homme sans qualités* de Robert Musil annonce bien le jeu de mise à l'*écart* d'une pensée qui tente de prospecter (objectivement ?) un objet questionné, la *fuite* chez Le Clézio préfigure les motifs de l'*errance* et de l'*exploration* qui sert d'arrière-plan à l'interrogation qui structure l'œuvre d'un bout à l'autre. Quant au symbole de l'*eau* chez Mudimbe, c'est un indicateur culturel qui préfigure le mouvement fluide la pensée qui sillonne la scène théâtrale de l'existence, l'interrogeant dans un élan poétique. Le *feu* chez Emmanuel Dongala est davantage l'expression symbolique du brasier de la pensée questionnante du personnage qui fait fondre les piliers de la pensée commune, des idées reçues et de la *doxa*, pour refonder les savoirs (premiers) et se donner une autre lecture de la vie, c'est-à-dire de l'*être-au-monde*.

Chapitre 2

Analyse de la structure du questionnement dans les œuvres : l'interrogativité à l'échelle du texte

2.1. Exposition de la méthode

2.1.1. Textes affirmatifs et textes interrogatifs

Posons comme principe de départ que tout texte qui met en œuvre un questionnement se distingue par son caractère interrogatif ou, du moins, par un ensemble d'indices qui le constituent comme tel. Par conséquent il est proprement distinct des types descriptif, explicatif (ou informatif), injonctif, argumentatif, narratif, expressif et impressif, qui se signalent d'emblée par leur caractère affirmatif (d'une opinion, d'un ordre, d'un état de faits, d'un sentiment personnel, etc.). Il faut à cet effet pouvoir imaginer un type supplémentaire qui permette de représenter toute énonciation qui se résume à un simple questionnement, c'est-à-dire une catégorie du discours dont la seule caractéristique est d'exprimer une série d'interrogations destinées à soulever un problème, et non plus à exprimer des opinions, des sentiments ou des émotions, relater des faits, décrire des objets ou de faire des injonctions. Si nous voulons faire une économie de la terminologie, nous déboucherons sur deux catégories ou groupes essentiels de textes :

Les types affirmatifs	Les types interrogatifs (ou érotétiques)
<p>Le texte narratif.</p> <p>Le texte argumentatif.</p> <p>Le texte descriptif.</p> <p>Le texte (discours) explicatif ou informatif.</p> <p>Le texte (discours) injonctif.</p> <p>Les textes (discours) expressif et impressif (relatifs à l'expression des sentiments ou des émotions). Cette dernière catégorie regroupent des énoncés de type exclamatifs.</p>	<p>Le texte (discours) interrogatif que nous pourrions tout au plus appeler texte érotétique.</p>

Il faut, bien entendu, faire quelques remarques : la première serait d'indiquer que l'énonciation interrogative peut prendre la valeur d'une affirmation si elle met en œuvre un questionnement rhétorique. Ce questionnement a en lui-même une valeur argumentative. Par conséquent, il ne saurait ici être question de ce type d'interrogations dits rhétoriques qui ne valent que par l'affirmation (des idées) qu'elles mettent en œuvre.

La deuxième remarque serait de spécifier que toute négation, d'une manière ou d'une autre, met en œuvre une affirmation. Par conséquent, la forme négative des énoncés doit, elle-aussi, être considérée comme un modèle de l'affirmation. Pour le reste, et partant du strict point de vue des contenus des textes, il apparaît que tout texte qui relate des faits (narration), exprime des opinions (argumentation), des sentiments ou des sensations (discours expressif et impressif), ou de nature à informer, à expliquer ou à décrire des faits, se distingue d'abord par son caractère affirmatif. Ce qui n'est nécessairement pas le cas pour tout texte strictement « interrogatif » dont la finalité serait d'exprimer un besoin de compréhension face à une situation d'étrangeté ou d'incapacité à percevoir le sens de quelque chose (les fameuses *apories*). Sur le plan de la communication

littéraire, il faut parvenir à faire la même distinction entre les textes au service d'une valeur, d'une idée, d'un idéal ou d'une idéologie qu'ils affirment et défendent dans le meilleur des cas, et les textes destinés à les remettre en cause et à les interroger objectivement ou subjectivement⁴⁷².

En l'occurrence, le genre narratif (qui met traditionnellement en œuvre un algorithme ou une progression séquentielle des faits suivant un ordre chronologique) appartient au modèle de l'affirmation car, d'une manière ou d'une autre, les faits relatés affirment des valeurs ou une conviction idéologique. Or la nature formelle de la communication littéraire dans notre cas d'étude oriente l'énoncé romanesque vers un mode essentiellement interrogatif. Cette constatation appelle inévitablement un réaménagement de la terminologie pour caractériser l'organisation formelle du « système sémiotique » qui établit l'œuvre romanesque comme une opération de communication destinée, non plus à relater une série d'évènement, mais à les interroger, les questionner ou à les problématiser. Le premier aménagement terminologique consisterait à substituer aux notions bien connues de « schéma narratif » et de « programme narratif », les termes plus appropriés de « schéma interrogatif » et de « programme interrogatif » (ou érotétique).

Le schéma narratif repose traditionnellement sur la transformation progressive d'une situation en cinq étapes principales : une étape de stabilité, l'intrusion d'une force perturbatrice, la réaction des forces garantes de l'équilibre, le retour à l'équilibre et une situation finale de nouvelle stabilité. Ces séquences narratives héritées des contes, légendes et récits mythiques, servent de fond aux intrigues des « romans traditionnels » qui sont par nature des récits de légitimation d'un idéal ou d'un ensemble de valeurs destinées à maintenir l'équilibre social. Cette structure repose sur le modèle syntaxique de base (la phrase affirmative) puisque « le récit, unité discursive, doit être

⁴⁷² Nous ne parlons bien entendu pas des textes qui remettent en cause une idéologie ou un système de pensée dans le but d'affirmer un autre idéal ou une autre valeur alternative. En cela, ils ne seraient pas si distincts des textes qui sont par nature affirmatifs ou légitimateurs. Nous parlons plutôt des textes qui commencent et s'achèvent sur des apories.

considéré comme un algorithme, c'est-à-dire, comme une succession d'énoncés dont les fonctions-prédicats simulent linguistiquement un ensemble de comportements orienté vers un but »⁴⁷³. Il est donc tout aussi naturel d'essayer d'établir la même analogie entre le « schéma interrogatif » et le modèle syntaxique de l'interrogation.

2.1.2. Le schéma interrogatif

Le schéma interrogatif suppose un sujet qui interroge et un objet sur lequel porte cette interrogation. L'interrogation est en elle-même un énoncé qui oriente le sujet vers un but : faire la lumière sur un objet donné dont l'opacité motive le besoin de comprendre, et donc de questionner. À priori, le schéma interrogatif envisagerait la même relation logique entre le sujet et l'objet qu'il questionne. Le texte interrogatif ou érotétique s'établirait alors comme une suite séquentielle de questionnements en vue de faire la lumière sur des *apories* ou sur une situation obscure.

Heidegger a le mérite d'avoir déterminé la nature formelle de tout questionnement sur le plan de la connaissance. Peut-être faudrait-il, dans un premier temps, partir de ses observations pour voir l'application qui peut en être faite sur le plan littéraire. Selon Heidegger en effet, le propre de tout « questionner » est de mettre en œuvre une opération de recherche qui « tire de qu' [elle] recherche la direction qui précède et guide sa démarche »⁴⁷⁴. Comme tel, toute question s'oriente d'abord vers un objet précis dont elle s'enquiert : le « *questionné* »⁴⁷⁵ (*gefragtes*). C'est ce qui suscite la question, c'est-à-dire ce qui, en l'objet questionné, fait problème. Mais « au questionner appartient, outre son questionné, un *interrogé* »⁴⁷⁶ (*befragtes*) : celui ou ce auprès de quoi l'on

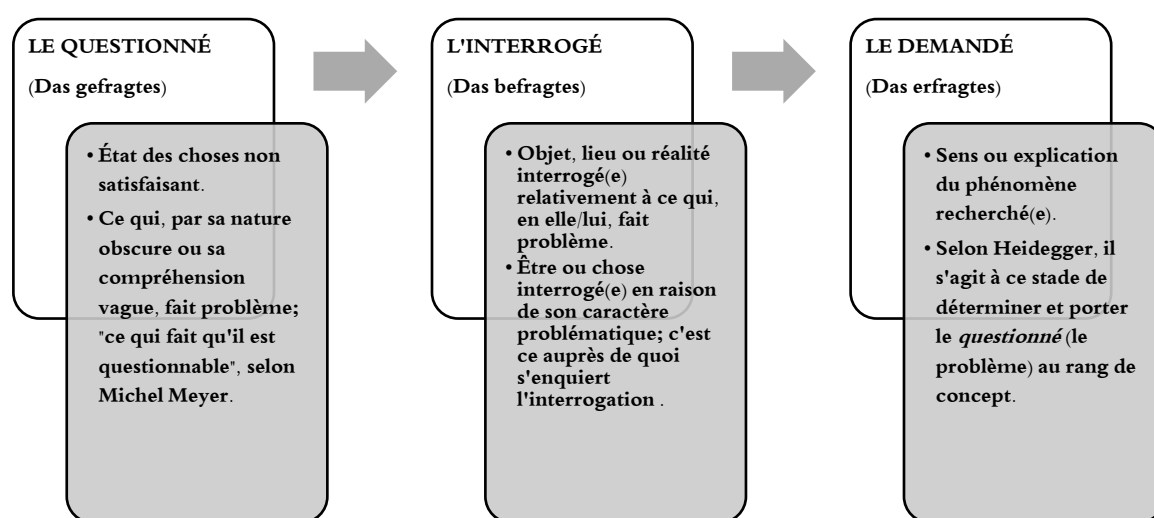
⁴⁷³ GREIMAS (Algirdas Julien), *Du sens. Essais sémiotiques*, I, op. cit., p. 187.

⁴⁷⁴ HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p.28.

⁴⁷⁵ *Idem*. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

s'enquiert. Enfin, toute question vise une compréhension claire du *questionné* (c'est-à-dire du problème) qui est alors « porté au rang de concept »⁴⁷⁷ : c'est le *demandé* (*erfragtes*), c'est-à-dire son sens ou sa raison ; c'est « le point en question avec lequel le questionnement parvient à son but »⁴⁷⁸. Tout questionnement, ou ce qui se nomme proprement selon Heidegger « toute opération de recherche », se conçoit suivant cette structure triadique qui associe trois pôles : le *questionné*, l'*interrogé* et le *demandé*. Le questionnement s'établit donc structurellement comme un processus qui peut schématiquement être représenté comme suit :



Dans notre cas d'analyse, on pourrait observer la même détermination des œuvres à se constituer structurellement suivant ce processus. Mais il faut pouvoir apporter quelques spécifications. En premier lieu, il faut préciser — et cela va de soi — que l'interrogation (ou plus exactement l'énonciation interrogative) suppose, à l'échelle globale de l'œuvre, un sujet-opérateur, qui assume l'acte locutoire (acte verbal) qui exprime sa préoccupation dans un contexte déterminé. Ce contexte correspond nécessairement à l'état des choses non satisfaisant qui génère l'interrogation. Le sujet-opérateur est donc affectivement impliqué dans son questionnement, puisqu'il interroge en raison de son insatisfaction. La communication (l'acte d'énonciation qui met en œuvre le questionnement) s'établit dans le but d'obtenir des réponses. Ces dernières sont

⁴⁷⁷ HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p.28.

⁴⁷⁸ *Idem*.

susceptibles de transformer l'état affectif du sujet-opérateur si elles répondent à ces attentes. Dès lors, le questionnement s'accompagne des modalités thymiques qui permettent de déterminer le degré de subjectivité qui accompagne la quête philosophique du sujet — comme nous le verrons un peu plus tard au moyen de la *grammaire tensive* proposée par Zilberberg et Fontanille, puis reprise et présentée par Louis Hébert. L'ensemble de ces éléments doit être pris en compte dans ce que nous avons entrepris de nommer programme interrogatif (PI) ou érotétique, si nous voulons mettre au point une grille préparatoire qui permette une analyse progressive des œuvres.

2.1.3. Le programme interrogatif

Le programme interrogatif ne serait manifestement pas si éloignée du modèle proposé par Greimas qui élabore précisément une formule abstraite destinée à représenter des opérations de transformation dans un récit : c'est le programme narratif. Rappelons, selon ce résumé clair proposé par Louis Hébert⁴⁷⁹, de quoi procède le programme narratif :

Le programme narratif, élaboré par Greimas, est une formule abstraite servant à représenter une action. Un faire (une action) réside dans la succession temporelle de deux états opposés produite par un agent quelconque (S1 : sujet de faire). Un état se décompose en un sujet d'état (S2) et un objet d'état (O), entre lesquels s'établit une jonction, soit une conjonction (n : le sujet est avec l'objet), soit une disjonction (u : le sujet est sans objet). La formule au long du programme narratif est :

$$\text{PN} = \text{F} \{ \text{S1} \longrightarrow [(\text{S2} \text{ u } \text{O}) \longrightarrow (\text{S2} \text{ n } \text{O})] \} \text{ (PN conjonctif) ou}$$

$$\text{PN} = \text{F} \{ \text{S1} \longrightarrow [(\text{S2} \text{ n } \text{O}) \longrightarrow (\text{S2} \text{ u } \text{O})] \} \text{ (PN disjonctif).}$$

Par exemple, dans la fable « Le renard et le corbeau », on trouve :

$$\text{PN} = \text{F} \{ \text{Renard} \longrightarrow [(\text{Renard} \text{ u } \text{Fromage}) \longrightarrow (\text{Renard} \text{ n } \text{Fromage})] \}.$$

La formule abrégée, la plus usitée, ne mentionne que le second état :

$$\text{PN} = \text{F} \{ \text{S1} \longrightarrow (\text{S2} \text{ n } \text{O}) \} \text{ (PN conjonctif) ou}$$

$$\text{PN} = \text{F} \{ \text{S1} \longrightarrow (\text{S2} \text{ u } \text{O}) \} \text{ (PN disjonctif).}$$

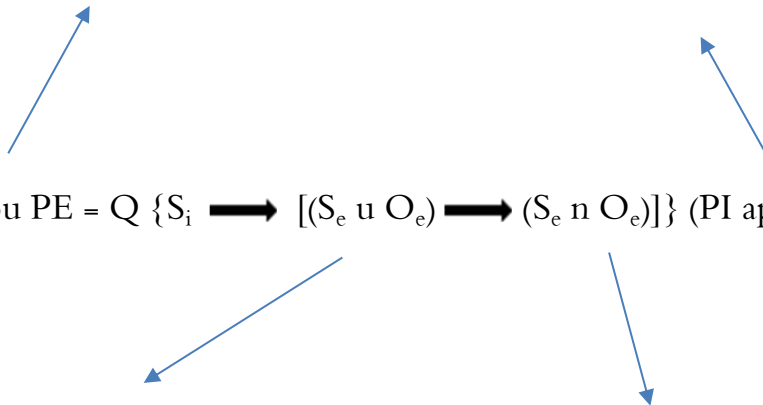
⁴⁷⁹ HÉBERT (Louis), *Dispositifs pour l'Analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 2007, p. 103.*

Par analogie, on pourrait établir, dans ce que nous nommons proprement *le programme érotétique(PE) ou programme interrogatif (PI)*, les mêmes relations logiques entre ce qu'il conviendrait d'appeler désormais *le sujet interrogateur (S_i)* et/ou *évaluateur (S_e)* et *l'objet évaluée (O_e)*. Le sujet évaluateur (par le jugement négatif qu'il porte à priori sur l'objet de son interrogation) est voué à s'établir au fil du roman comme un *sujet interrogateur* en raison du questionnement qu'il met en œuvre pour obtenir des réponses susceptibles d'affecter son jugement et de modifier son état. Il est donc à la fois un *sujet évaluateur* et un *sujet interrogateur*. Ses sens perçoivent une réalité (objet) obscure qui l'affecte négativement et génère des interrogations. Nous sommes déjà bien loin du *sujet de faire (S1)* du programme narratif, car ici la modification d'un état ne repose plus sur l'action en elle-même, mais sur l'activité dynamique de la pensée (le questionnement dialectique) destinée à solutionner les apories. Si nous substituons le *questionner (Q)* au *faire (F)* du programme narratif, nous avons à peu de frais la représentation schématique ou symbolique suivante :

Programme interrogatif (ou érotétique) :

formule préparatoire élémentaire (semblable au programme narratif) qui nous permet de représenter une séquence du questionnement à l'œuvre. Elle repose sur une approche thymique des textes qui entend montrer comment, tout en questionnant le réel, les personnages évoluent dans une sorte de conflit affectif avec la réalité (qu'ils évaluent alors négativement).

Chute apocritique supposée du programme lorsqu'il met un terme à la préoccupation du sujet interrogateur (ou évaluateur) en proposant une série de réponses qui solutionnent le problème. Celles-ci peuvent émaner de la conscience du personnage qui solutionne lui-même l'énigme, ou provenir d'un autre personnage qui serait alors probablement son maître à penser comme c'est le cas dans les contes philosophiques (Ex : Candide et Pangloss dans *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire) ou dans les œuvres semblables (Ex : *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot).


$$\text{PI ou PE} = \text{Q} \{ \text{S}_i \longrightarrow [(\text{S}_e \text{ u } \text{O}_e) \longrightarrow (\text{S}_e \text{ n } \text{O}_e)] \} \text{ (PI apocritique)}$$

Modalité thymique initiale : dysphorique.

Elle qualifie l'état initial de trouble, de confusion et d'anxiété du sujet interrogateur (ou évaluateur) par rapport à la réalité (objet) qu'il interroge. Il est alors à priori considéré comme étant en relation conflictuelle avec elle. Le « héros » (ou plus exactement l'antihéros) se signale donc par l'écart et le déphasage avec l'objet (le monde énigmatique) qu'il évalue à priori négativement. Cet écart est représenté par le symbole mathématique **u** (initialement utilisé pour représenter la disjonction dans le programme narratif de Greimas).

Modalité thymique finale : euphorique (à

priori), si les réponses (nécessairement apocritiques) transforment positivement l'état du sujet évaluateur. Dans ce cas précis, la situation finale (ou intermédiaire s'il s'agit d'une séquence dans le questionnement global) se caractérise par une réconciliation (temporaire ou définitive) entre le sujet évaluateur et l'objet évalué ou interrogé (ici, la réalité questionnée). Cette réconciliation supposée est représentée par le symbole mathématique **n** (initialement utilisé pour représenter la conjonction dans le programme narratif).

Nous empruntons les principaux éléments qui composent le programme érotétique aux catégories de l'analyse thymique proposée par Louis Hébert qui s'appuie sur les travaux de Greimas et Courtes. Louis Hébert définit ce dispositif comme suit :

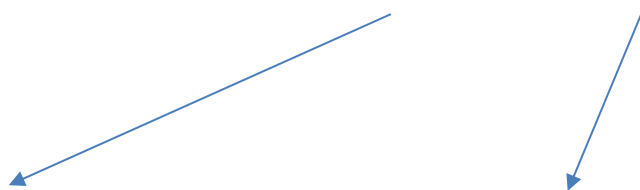
L'analyse thymique [...] S'intéresse aux évaluations de type euphorique/dysphorique ou, en termes moins techniques, positif/négatif ou plaisir/déplaisir. Les principaux éléments dont tient compte cette analyse sont les suivants : (1) sujet évaluateur ; (2) objet évalué ; (3) modalité thymique attribuée à l'objet (euphorie, dysphorie, etc.) ; (4) intensité de la modalité (faible, moyenne, forte, etc.) ; (5) temps de l'évaluation ; (6) transformations susceptibles d'affecter les éléments thymiques (par exemple, une transformation du sujet ou de l'objet amènera ou non une modification de la modalité et/ou de son intensité) ; etc. Ainsi, dans la fable « La cigale et la fourmi », du début à la fin, la fourmi (sujet) évalue positivement (modalités) le travail (objet) et négativement (modalités) le plaisir (objet).⁴⁸⁰

D'une certaine manière, le questionnement, tel qu'il se déploie dans le corpus, est une activité mentale (*praxis* intellectuelle) qui met en œuvre des évaluations de type euphorique/dysphorique dont la modalité thymique principale attribuée à l'objet questionné est la dysphorie, puisqu'il est associé à un sentiment général de mal-être dans notre cas d'étude. Il suppose un sujet évaluateur (**S_e**) en situation de mal-être (**n**) avec l'objet évalué (**O_e**) ou questionné, dans le but d'obtenir des réponses susceptibles d'affecter positivement son état initial de manque (préalablement caractérisé par l'angoisse, le doute, l'anxiété). On obtient alors progressivement au fil du texte une transformation de type (**S_e n O_e**), si les réponses sont apocritiques, c'est-à-dire si elles prétendent solutionner les apories et donner satisfaction au sujet évaluateur et interrogateur. Cette transformation scelle la réconciliation du sujet évaluateur avec la réalité (ou l'objet) évaluée.

Mais les questions peuvent être non solubles : l'on stagnera alors sur une situation de non transformation (**S_e u O_e**) dans laquelle le sujet évaluateur (**S_e**) s'enlise dans son questionnement et demeure dans le déphasage et l'anachronisme par rapport à la réalité questionnée (**O_e**). Le programme interrogatif s'établirait alors schématiquement comme suit :

⁴⁸⁰ HÉBERT (Louis), *Dispositifs pour l'Analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée*, op. cit., p. 151.

PE ou PI = Q {S_i → [(S_e u O_e) → (S_e u O_e)]} (PI aporétique)



Modalité thymique finale : indifférenciée.

L'expérience douloureuse des apories maintient le sujet dans un état psychique de doute et d'angoisse existentiels. D'une certaine manière, il n'est toujours pas réconcilié avec l'objet (le monde) énigmatique dont il cherche les mystères. La modalité thymique finale reste à priori dysphorique.

Chute aporétique du programme.

Elle caractérise l'issue non concluante du questionnement qui prolonge alors la quête intellectuelle et spirituelle du sujet. Elle relance les *interrogations dialectiques* et constitue de ce fait un élément essentiel dans la dynamique de la pensée au fil de l'œuvre.

Le programme érotétique aporétique caractérise les œuvres que nous analysons. Les apories y apparaissent comme autant d'impasses destinées à souligner la difficulté des personnages à habiter intellectuellement et spirituellement leurs mondes. Elles constituent de ce fait une expérience douloureuse. C'est pourquoi elles contribuent à faire des textes des psychodrames, ou plus exactement des psycho-récits, selon ce terme d'Éric Bordas⁴⁸¹.

Les apories jouent donc un rôle significatif. Elles peuvent même avoir une valeur méthodologique dans la mesure où, comme le fait remarquer Carolle Métry-Tresson au sujet de l'usage qui en est fait dans la philosophie antique, elles peuvent « devenir une voie pédagogique et initiatrice » pour le sujet qui conduit le questionnement :

Le jeu douloureux des apories, par sa brutalité psychologique, devient l'éducateur indispensable en vue de changer radicalement nos opinions antérieures pour nous orienter vers une contemplation plus appropriée de l'essentiel. L'aporie se constitue comme une autoréflexion créatrice et une puissance positivement dynamique dans la remontée vers les idées. Il est donc important de comprendre que l'aporie agit en arrière-plan comme un aiguillon qui extirpe de l'illusion d'un savoir « tout fait » ou d'une illusion ignorée et nous pousse à entreprendre la recherche d'un savoir plus authentique. L'aporie, en provoquant un

⁴⁸¹ BORDAS (Éric), *Balzac, discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Champs du Signe », 2003, p. 99.

constat ignorance (sic) ou un embarras qui se vit comme une expérience douloureuse, devient le ressort stimulant le plus efficace de la recherche philosophique. L'aporie passe du statut d'embarras hostile à celui d'embarras « maïeutique », méthodologie qui constitue la condition de la recherche philosophique par excellence.⁴⁸²

L'expérience littéraire de la pensée philosophique (portée par les personnages au fil des œuvres) s'accommode de « l'aporie à la fois comme impact psychologique et comme outil dialectique »⁴⁸³ dans la mesure où elle maintient le sujet dans un état de quête permanente de la vérité. Elle interdit de tenir pour vrai toutes les « vérités » reçues qui n'aient été soumises à l'expérience personnelle du sujet. Celui-ci entreprend sa quête philosophique comme une quête initiatique vers le cercle fermé des vérités authentiques sur le monde dans lequel il vit.

2.1.4. La structure interrogative globale

Le programme interrogatif (PI) — si l'on ne trouve pas d'inconvénient à le nommer comme tel — est une structure qui ouvre le texte sur une aporie et le referme sur une autre destinée à prolonger la quête philosophique du sujet. C'est pourquoi les œuvres analysées présentent une structure globale qui laisse un goût d'inachevé. Le lecteur est invité à prolonger le texte par une réflexion personnelle. L'aporie (finale) devient alors un outil dialectique destiné à inclure le lecteur qui est invité à *co-construire* le texte. Le texte serait alors une sorte de structure *co-énonciative* qui s'étend entre l'auteur et le lecteur *via* la voix du personnage. Une telle structure globale interne pourrait être schématiquement représentée comme suit :

⁴⁸²MÉTRY-TRESSON (Carolle), *L'aporie ou l'expérience des limites de la pensée dans le Péri Archôn de Damaskios*, Leyde, Brill Academic Publishers, 2012, p. 30.

⁴⁸³ *Idem*, p. 29.

Schéma narratif	Schéma interrogatif
Situation initiale de stabilité. Élément perturbateur. Péripéties. Retour à l'équilibre. Situation finale.	Situation ou état initial de manque. Opérations de questionnement interrogeant la nature étrange des phénomènes de l'existence. Situation finale d'aporie ou d'acquisition d'un ensemble de réponses résolutoires.

Le schéma interrogatif global n'a évidemment pas le même nombre d'étapes que le schéma narratif. Il admet trois étapes dont la première, essentielle, est l'étape initiale de manque. Elle est caractérisée par le trouble, la confusion et l'anxiété du sujet face à un monde étrange et obscur. La deuxième étape est celle qui met en œuvre une série d'interrogations qui se constituent comme une réflexion sur le sens de l'existence. Dans cette étape, le questionnement s'établit en séquences multiples qui correspondent à autant d'objets questionnés. La quête intellectuelle et spirituelle des personnages se heurte à de nombreuses apories dont le nombre correspond à peu près au nombre de séquences du questionnement. La troisième étape, enfin, débouche sur deux possibilités : soit elle met en œuvre une série de réponses (apocritiques) qui prétendent solutionner l'énigme, soit elle reste sur une aporie radicale qui met le lecteur devant ses propres limites, l'invitant à les surmonter.

Dans ce chapitre, nous analysons, au moyen de ce programme, la structure globale du questionnement à l'échelle du texte. Le programme érotétique (PE) ou encore le programme interrogatif (PI) sert surtout à dégager les étapes de la pensée questionnante qui se déploie globalement dans l'œuvre. Nous démontrerons, entre autres, la corrélation de ces étapes avec l'indétermination identitaire des personnages. Nous insistons en premier lieu sur la situation initiale de manque et de trouble qui génèrent le questionnement que nous analysons. L'analyse

minutieuse de l'incipit de chaque œuvre s'impose avant tout dans la mesure où il expose l'objet et les motifs du questionnement. L'ouverture de chaque œuvre semble présenter une situation de trouble du sujet qui génère, par son fait, la réflexion existentielle qui a cours tout au long des œuvres. C'est par souci de cohérence avec les éléments schématiques que nous venons de dégager qu'il paraît essentiel et naturel d'analyser l'incipit de chaque texte. Est donc surtout concernée dans ce chapitre, la situation initiale de manque ou de besoin psychique incessant de comprendre le monde qui entoure le sujet qui entreprend alors sa quête philosophique. Le statut d'antihéros des personnages commence avec la confusion et l'anxiété suscitée par les ambiguïtés du monde qui se déploie devant eux. C'est pourquoi certains incipits se présentent d'emblée comme des psycho-récits, voire des psychodrames, destinés à souligner la gravité et la nature profonde de la réflexion existentielle qui a cours à travers la conscience (subjective) des personnages.

2.2. Application dans *L'homme sans qualités*

2.2.1. L'incipit : une situation initiale d'aporie

Dès l'incipit de l'œuvre de Musil, l'être et la conscience du sujet sont jetés dans une réalité urbaine tumultueuse dont les formes fluides et mouvementées rappellent le chaos originel :

Du fond des étroites rues, les autos filaient dans la clarté des places sans profondeurs. La masse sombre des piétons se divisait en cordons nébuleux. Au point où les droites les plus puissantes de la vitesse croissaient leur hâte flottante, ils s'épaississaient puis s'écoulaient plus vite et retrouvaient, après quelques hésitations, leur pool normal. L'enchevêtrement d'innombrables sons créait un vacarme barbelé aux arêtes tantôt tranchantes, tantôt émoussées, confuse masse d'où saillait une pointe ici ou là et d'où se détachaient comme des éclats, puis se perdaient, des notes plus claires. A ce seul bruit, sans qu'on pût définir pourtant la singularité, un voyageur eut reconnu les yeux fermés qu'il se trouvait à Vienne, capitale et résidence de l'Empire.

On reconnaît les villes à leur démarche, comme les humains. Ce même voyageur, en rouvrant les yeux, eût été confirmé, dans son impression, par la nature du mouvement des rues, bien avant d'en être assuré par quelques détails caractéristiques⁴⁸⁴.

D'emblée, l'expérience du monde du sujet — dont le narrateur (à priori omniscient) rapporte librement les faits et les états d'âme et de conscience — est une expérience intellectuelle qui éveille le jugement critique qui va conduire l'ensemble du discours dans l'œuvre. Cette description de la ville sert en effet de point de départ à une analytique existentielle (pensée de l'être) qui entend examiner et déterminer les multiples variations de l'existence dans ce microcosme symbolique qui lui sert de prétexte pour parler de l'homme du XX^e siècle (ou plus généralement l'homme contemporain) et de l'environnement urbain qui le conditionne et le définit. L'analytique existentielle prend d'abord les allures d'une anthropologie ou d'une sociologie des villes contemporaines. Elle décrit un monde tumultueux dont les mouvements de surface révèlent une existence quasi automatique où les individus semblent condamnés à la répétition indéfinie des mêmes gestes :

Comme toutes les grandes villes, elle était faite d'irrégularité et de changement, de choses et d'affaires glissant l'une devant l'autre, refusant de marcher au pas, s'entrechoquant ; intervalles de silence, voies de passage et ample pulsation rythmique, éternelle dissonance, éternel déséquilibre des rythmes ; en gros, une sorte de liquide en ébullition dans quelque récipient fait de la substance durable des maisons, des lois, des prescriptions et des traditions historiques.⁴⁸⁵

Vienne est considérée ici dans ses aspects anthropologiques et sociologiques. Elle est évoquée sur un ton polémique. Le narrateur souligne en effet à travers cette description une première contradiction (aporie) dans son observation des phénomènes urbains : la ville qui est pourtant considérée comme le signe du progrès, de l'affranchissement des valeurs traditionnelles (dogmatiques) des milieux ruraux et de l'épanouissement social, semble réifier l'homme. Elle semble l'y contraindre à une existence mécanique. Elle tend ainsi à déshumaniser l'individu. La réalité urbaine contemporaine en vient à se révéler comme le symbole de l'aliénation, puisque

⁴⁸⁴ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp. 11-12.

⁴⁸⁵ *Idem*, p.12.

l'existence propre du sujet tend à se mouvoir et à se fondre dans les mouvements d'ensemble qui l'efface pour faire émerger un ordre où les mouvements individuels se regroupent en flux.

Vienne se pose donc au début du roman comme l'objet fondamental évalué ou examinée (\mathbf{O}_e) par un sujet évaluateur apparent (\mathbf{S}_e) qui, par la voix du narrateur, exprime son désintérêt et son détachement (\mathbf{u}) vis-à-vis de la réalité évoquée sur un ton polémique. On le voit à travers le vocabulaire péjoratif et l'emploi d'une métaphore fort évocatrice qui expriment déjà son détachement et son désintérêt pour ce mode d'être proprement urbain qualifié d'« éternel dissonance, éternel déséquilibre du rythme, en gros une sorte de liquide en ébullition dans quelques récipients faits de la substance durable des maisons, des prescriptions et des traditions historiques ». Le texte s'ouvre manifestement sur une situation initiale d'aporie qui peut être représentée, à travers la formule courte initialement exposée en introduction de ce chapitre, comme suit :

$$\mathbf{PI} = \mathbf{Q} \{ \mathbf{S}_i \rightarrow (\mathbf{S}_e \mathbf{u} \mathbf{O}_e) \}$$

C'est une séquence initiale du questionnement (\mathbf{Q}) à l'œuvre qui suppose d'emblée un sujet interrogateur (\mathbf{S}_i), c'est-à-dire l'instance du discours. Il s'agit à priori du narrateur qui, assumant l'acte du discours dans un premier temps, prend position vis-à-vis de la réalité (\mathbf{O}_e) de laquelle il se détache pour l'interroger objectivement. Mais c'est à travers le regard du personnage principal (sujet évaluateur réel) que le narrateur exprime son jugement. Il n'est jamais directement impliqué dans la réalité qu'il décrit vraisemblablement au discours indirect libre. Il apparaît alors que c'est le personnage (\mathbf{S}_e) qui évalue réellement la situation par la voix du narrateur (\mathbf{S}_i). C'est en effet le personnage qui, habitant l'univers symbolique du texte, en éprouve le désagrément et le sentiment de détachement. C'est pourquoi dès le début de l'œuvre, Ulrich se signale déjà par son autarcie. Il est en déphasage (\mathbf{u}) par rapport à la réalité évaluée (\mathbf{O}_e) dont il se situe à l'écart ($\mathbf{S}_e \mathbf{u} \mathbf{O}_e$). Son absente présence, son anticonformisme, son sentiment nihiliste, son désintéressement et son

indifférence patente lui valent la problématique dénomination d'*homme sans qualités*. C'est l'antihéros qui cherche vainement sa voie dans une société autrichienne caractérisée par la décadence, l'instabilité d'un monde où l'homme ne peut avoir une vision claire des choses. La modalité thymique initiale (que nous analyserons dans un chapitre ultérieure) est donc dysphorique. Elle qualifie l'état initial de trouble, le sentiment de confusion et de désarroi qu'éprouve Ulrich vis-à-vis de la réalité qu'il interroge. Il apparaît manifestement en relation conflictuelle avec elle. L'homme sans qualités se signale donc d'emblée par l'*écart* et le *déphasage* avec l'objet (ville) qu'il évalue à priori négativement.

2.2.2. Séquences du questionnement à l'œuvre

Il faut à présent examiner le corps du texte où se déploient les principales séquences du questionnement à l'œuvre. Il s'agit d'examiner l'étape centrale qui met en œuvre une série d'interrogations existentielles. Cette étape s'établit en séquences multiples qui correspondent à autant d'objets questionnés comme nous l'avons indiqué en introduction de ce chapitre. Mais pour parvenir à identifier les différents objets du questionnement à l'œuvre, il faut suivre les déplacements du personnage au fil du texte. Les premiers déplacements de l'homme sans qualités ont un caractère professionnel. C'est à travers son parcours professionnel qu'Ulrich se découvre une âme de philosophe. Dans les chapitre neuf, dix, et onze, Ulrich essaie en effet de devenir un grand homme. Il s'offre à lui trois voies :

2.2.2.1. *Le premier des trois essais pour devenir un grand homme*⁴⁸⁶.

La première est celle qu'emprunte un grand tyran : Napoléon Bonaparte. Considérant la voie qui conduisit cet homme à la grandeur, à la fortune, à la gloire qui lui est faite encore aujourd'hui, Ulrich avait intégré un régiment de cavalerie.

Cet homme qui était revenu au pays ne pouvait se rappeler une seule période de sa vie que n'eût pas animée la volonté de devenir un grand homme ; Ulrich semblait être né avec ce désir. S'il est vrai qu'une telle ambition peut aussi trahir de la vanité et de la bêtise, il n'en est pas moins vrai que c'est une très belle et très légitime aspiration, faute de quoi, sans doute les grands hommes ne seraient guère de nombreux.⁴⁸⁷

Pour devenir un grand homme à l'instar de Napoléon, Ulrich devint d'abord le porte étendard d'un régiment de chevalerie. Il voulut ainsi devenir un tyran. « Le génie du Napoléon n'avait [en effet] commencé à se développer qu'après qu'il fût devenu un général »⁴⁸⁸. Il tint pour nécessaire cette condition préalable.

L'histoire de ce grand homme renseigna Ulrich sur la nature de la grandeur présumée des grandes figures de l'histoire. Celle-ci était tout entière rattachée à l'aspect tyrannique de leurs règnes. Elle ne fut en aucune manière déduite de leurs idées pacifistes — à supposer qu'ils en eurent. Du temps où il était encore à l'école, les élèves admiraient Napoléon par ce que « les maîtres faisaient de ce tyran qui avait essayé de mettre sens dessus dessous toute l'Europe, le plus grand malfaiteur de l'histoire »⁴⁸⁹. Napoléon dut sa grandeur et sa renommée à l'ampleur de cette tyrannie. Il s'agit là d'une première contradiction qui n'en dissuada pourtant pas Ulrich qui voulait tout de même se lancer lui aussi sur une voie semblable. Il n'avait encore qu'un attrait pour les idées pacifistes. Sa passion était portée sur « les temps héroïques : féodalité, violence et fierté »⁴⁹⁰. Cette vision de l'histoire débouchait sur une conception singulière des catégories humaines qui, dans la vision du monde du jeune personnage, plaçait les officiers au plus haut rang dans les

⁴⁸⁶ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.44.

⁴⁸⁷ *Idem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.44.

hiérarchies sociales. Il considérait tout simplement que l'humanité était faite de trois espèces : les officiers, les femmes et les civils qu'il estimait « physiquement sous-développés et mentalement inférieurs »⁴⁹¹. Les femmes et les filles de ces civils vils et de condition inférieure ne pouvaient être qu'à la solde des officiers. Ulrich avait ainsi rejoint les rangs des officiers.

Dans son parcours et dans sa vision du monde et de l'ordre social, le corps des officiers fait l'objet (**O_e1**) d'un attrait du personnage (**S_e**) qui l'évalue positivement (**n**). Cette situation se traduit sur le plan narratif par la formule : (**S_e n O_e1**). Le jugement positif (**n**) du sujet évaluateur part d'une première vision naïve et illusoire du monde fondé sur la nécessité de la féodalité des corps d'armés qu'il juge supérieurs, et plus singulièrement du règne d'un chef de régiment fait monarque. Mais cette vision est très vite désabusée quand, au cours d'une expérience civile, Ulrich s'aperçoit « qu'on trouvait même dans le civil des hommes capables de protéger les membres féminins de leur famille »⁴⁹². Il réalise ainsi que la catégorie civile de l'humanité ne démerite pas toujours. Il réalise par ailleurs au cours d'une longue discussion avec son colonel l'écart ou « la différence qui subsiste entre un archiduc et un simple officier.

Dès lors, le métier de guerrier n'eut plus d'attrait pour lui. Il avait espéré monter sur une scène où se dérouleraient des aventures qui bouleverseraient le monde et dont il serait le héros ; [...] Lorsqu'il eut compris cela, il dit adieu à l'ingrate carrière où il venait d'atteindre le grade de lieutenant, et quitta le service.⁴⁹³

On s'aperçoit qu'Ulrich déchanté et délaisse finalement cette aspiration qu'il juge et évalue maintenant négativement (**u**). Ce revirement de la situation s'établit sur le plan narratif par une extension de la formule qui devient la formule initiale courte suivante :

$$(\mathbf{S_e n O_e1}) \rightarrow (\mathbf{S_e u O_e1})$$

Elle traduit le désenchantement du sujet évaluateur qui perd de l'attrait pour son premier objet de désir à la suite d'une expérience civile qui révèle une situation d'aporie dans ses considérations sur les catégories de l'humanité et la hiérarchie des classes. Ce passage du vœu au désaveu se joue sur un plan psychique et intellectuel. La formule révèle ici l'état d'esprit du sujet qui a des considérations intellectuelles décisives sur

⁴⁹¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 45.

⁴⁹² *Idem*.

⁴⁹³ *Ibidem*.

son parcours. Le parcours narratif du sujet devient de fait un parcours un parcours intellectuel sur son expérience du monde. Le programme narratif (**PN**) se mue en programme interrogatif (**PI**) ou programme érotétique (**PE**). Le premier parcours intellectuel du sujet (**Q₁**) — qui, il faut le rappeler, a une incidence sur ses choix et faits — se traduit donc suivant l'intégralité de la formule courte qui se présente comme suit :

$$\mathbf{PI} = \mathbf{Q}_1 \{ \mathbf{S}_i \rightarrow [(\mathbf{S}_e \mathbf{n} \mathbf{O}_e \mathbf{1}) \rightarrow (\mathbf{S}_e \mathbf{u} \mathbf{O}_e \mathbf{1})] \}$$

2.2.2.2. Le deuxième essai : premier élément d'une morale de l'homme sans qualités⁴⁹⁴

Ulrich embrasse alors le monde de la technique et de l'ingénierie, délaissant ainsi la grandeur archaïsante de la chevalerie. À l'échelle du texte, cette profession constitue le second objet (**O_{e2}**) d'abord évalué positivement (**n**) par le sujet. Cette voie lui paraît au départ celle par laquelle on devient un grand homme dans ce monde moderne. En effet,

qui peut encore se passionner pour des millénaires bavardages sur le bien et le mal, quand on a établi que ce ne sont plus des "constantes" mais des "valeurs fonctionnelles", de sorte que la bonté des œuvres dépend des circonstances historiques, et la bonté des hommes de l'habileté psychotechnique avec laquelle on exploite leurs qualités !⁴⁹⁵

C'est fort de ce constat qu'Ulrich tente de se réaliser en ménageant la monture de la technique. C'est une monture qui « avait des membres d'acier et [qui] marchait dix fois plus vite »⁴⁹⁶. En effet, le cœur de la modernité battait déjà au rythme des machines. L'ère du machinisme, de la mesure et de la précision géométrique, éveille en lui ce désir d'explorer le monde de l'ingénierie. Cette reconversion se traduit dans un premier temps sur le plan narratif par la formule :

⁴⁹⁴ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 45.

⁴⁹⁵ *Idem*, p.46

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 45.

(S_e n O_e2)

Le personnage semble en effet retrouver sa voie et ainsi se réconcilier (n) avec son temps. Mais à peine intègre-t-il le milieu de la technique qu'il déçante déjà, outré par l'ensemble de son fonctionnement. Il sera notamment très vite déçu par l'esprit borné de ces ingénieurs occupés par leur technique et fermés à d'autres horizon : « un ingénieur est absorbé par sa spécialité au lieu de déboucher dans la vastitude de la liberté du monde de la pensée »⁴⁹⁷. Ce qui se traduit sur le plan narratif par la disjonction :

$$(S_e n O_e2) \rightarrow (S_e u O_e2)$$

La deuxième séquence du questionnement à l'œuvre (Q₂) est donc plus largement exprimée par la formule suivante :

$$PI = Q_2 \{S_i \rightarrow [(S_e n O_e 2) \rightarrow (S_e u O_e2)]\}$$

Elle manifeste à l'échelle du texte l'opération de la pensée ou de l'esprit par laquelle le personnage adhère à un monde, l'interroge, et le délaisse en cas d'aporie insolvable. L'aporie majeure à laquelle est confrontée ici le personnage est l'ordre spécialisé des savoirs techniques qui, à terme, opposent les discours et émiettent la connaissance. Il reproche au monde de la technique la rectitude de son esprit et son enfermement dans l'univers des équations infinitésimales, l'empêchant de s'ouvrir à la vaste étendue d'autres domaines de connaissance et à « la liberté du monde de la pensée ». Il estime d'ailleurs que

Considéré du point de vue technique, le monde devient franchement comique ; mal pratique en tout ce qui concerne les rapports des hommes entre eux, au plus haut point inexact et contraire à l'économie en ces méthodes.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 48.

⁴⁹⁸ *Idem*, p.46.

Il laisse ici transparaître l'un des fondements de sa pensée, sa morale : celle de l'éveil du soupçon, le soupçon d'une autre vérité du monde ou de la vie qui ne saurait s'accommoder de toute attitude limitative.

2.2.2.3. *L'essai le plus important*⁴⁹⁹

Ulrich s'essaie maintenant sur une voie qu'il estime d'abord plus noble : la mathématique. La mathématique, quoi qu'on en dise, avait quelque chose d'enchanteur pour Ulrich : elle lui paraissait celle qui, avec plus d'exactitude, dévoile la face cachée du monde, délivrant ainsi l'humanité de l'obscurité de l'ignorance. Elle est sans doute le moteur du progrès qui a permis de réaliser les rêves des anciens : « on a perdu en rêve ce que l'on a gagné en réalité ».

La mathématique se présente alors dans l'œuvre comme le troisième objet (**O_e3**) de désir (**n**) du personnage (**S_e**) qui l'évalue positivement dans une mesure première (**S_e n O_e3**). Certes, il était persuadé que le monde de la technique est le monde de la rectitude et de la fermeture. « Mais on ne peut pas en dire autant des mathématiques ; car elles sont la logique nouvelle, l'esprit dans sa pureté, les sources de l'époque et l'origine d'une extraordinaire transformation »⁵⁰⁰. Ulrich était amoureux de la mathématique en raison de ce qu'elle permettait de penser autrement qu'à la manière des hommes ordinaires. Elle est ouverte à tous les possibles et, par conséquent, source possible de lumières. Ulrich arbore ici la possibilité d'un héroïsme de la pensée scientifique. La pensée qui interroge, découvre de nouvelles réalités et fait avancer le monde est autant héroïque que l'action au service d'une cause. En effet,

[...] Dans le domaine de la science, tout se passe avec la même force, la même souveraineté, la même magnificence que dans les contes. Et Ulrich sentait que les hommes ignoraient cela, qu'ils n'avaient même

⁴⁹⁹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 48

⁵⁰⁰ *Idem*.

aucune idée de la façon dont on peut penser ; si on leur apprenait à penser autrement, ils vivraient aussi autrement.⁵⁰¹

Mais il y a une contradiction majeure associée à la pratique aveugle et dangereuse des principes mathématiques que les ecclésiastiques, les historiens ou les artistes décrivent. Ils

[...] prétendent que l'âme a été ruinée par les mathématiques, que 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. La sécheresse intérieure, le surprenant mélange de sensibilité au détail et d'insouciance devant l'ensemble, l'extraordinaire solitude de l'homme dans un désert du détail, son inquiétude, sa méchanceté, l'indifférence sans égal de son cœur, sa cupidité, sa froideur et sa violence, toute caractéristique de notre temps, ne peuvent être autre chose, si l'on en croit ses censeurs, que la conséquence des pertes que ferait subir à notre âme une pensée aiguisée par la logique.⁵⁰²

Ils prédisent aussi « l'écroulement de la civilisation européenne sous prétexte que la foi, l'amour, l'innocence et la bonté [a] déserté l'homme »⁵⁰³. Mais Ulrich n'est pas entièrement de cet avis. Son intérêt est surtout porté sur l'esprit scientifique est l'attitude à laquelle invite les mathématiques : celle du doute et de l'ouverture à tous les possibles ou à l'imprévisible. Certes, l'on pouvait admettre en effet que la mathématique « mère de la science et grand-mère de la technique, était aussi l'aïeule de cette mentalité qui suscita, pour finir, les gaz toxiques et les pilotes de guerres ». Mais là est l'usage que les hommes en ont fait. Ce qui lui importe, à Ulrich, c'est l'esprit scientifique : celui de l'éveil, du doute, de la suspicion orientée vers recherche et la découverte de nouveaux possibles :

Dans le domaine scientifique, il arrive toujours à peu près tous les deux ans qu'un élément qui avait été tenu jusqu'alors pour une erreur renverse brusquement toutes les conceptions, ou qu'une pensée insignifiante et méprisée devienne la maîtresse d'un nouvel empire de la pensée (...) dans le domaine de la science, tout se passe avec la même force, la même souveraineté, la même magnificence que dans les contes⁵⁰⁴.

C'est pourquoi Ulrich ne dédaignait pas la mathématique. « Il était moins scientifiquement qu'humainement amoureux de la science. Il voyait que, sur toutes les questions où elle se jugeait

⁵⁰¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 51.

⁵⁰² *Idem*, p. 50.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 51.

compétente, elle pensait autrement que les hommes ordinaires »⁵⁰⁵. Il vécut une expérience mathématicienne de trois fructueuses années avant de s'en démarquer.

Ulrich quitta le monde de la science et des mathématiques à la demande de son père qui voulait lui offrir une carrière politique et une renommée. Ce dernier usa de son influence pour le propulser sur la voix de l'aristocratie.

2.2.2.4. Ulrich devient le secrétaire d'un jubilé commémoratif qui prend le nom d'«Action parallèle»

Ulrich quitte sa carrière scientifique (ce qui se traduit par la formule ($S_e u O_e3$)) pour devenir le secrétaire d'un jubilé commémoratif qui prend le nom d' « Action parallèle ». Ce passage ou ce changement de statut se traduit sur le plan narratif par la formule :

$$PI = Q_3 \{S_i \rightarrow [(S_e u O_e 3) \rightarrow (S_e n O_e4)]\}$$

Cette nouvelle fonction(O_e4) n'est pas, dans les faits, l'objet de désir d'Ulrich mais celui de son père qui veut lui donner l'occasion d'acquérir des qualités d'homme d'État ou d'homme d'influence aristocratique. C'est au besoin de satisfaire à la demande de son père qu'Ulrich consent à embrasser une carrière diplomatique et politique. Celle-ci n'est donc pas encore évaluée positivement par le personnage, si ce n'est par la voix de son père. Néanmoins, il y a une adhérence du personnage qui confirme la formule : ($S_e n O_e4$).

⁵⁰⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 55.

L'essentiel des deux tomes de *L'homme sans qualités* est consacré à l'expérience du sujet au sein de l'aristocratie austro-hongroise du début du XX^e siècle. C'est une expérience intellectuelle qui devient pour le sujet l'occasion de porter un large regard sur le vaste champ de la pratique politique, l'anthropologie, la sociologie, la psychologie et, partant, une vue d'ensemble sur la nature intrinsèque de l'homme du début du XX^e siècle. Au sein de cette aristocratie, c'est l'esprit de toute une époque que le sujet examine, faisant excursion dans le monde de l'idéalisme et de l'idéocratie.

Observant avec minutie et sens du détail la haute société austro-hongroise de cette époque, Ulrich découvre surtout comment l'idéalisme exacerbé conduit aveuglément l'Europe vers le gouffre de la grande guerre. Il se révolte devant toute attitude idéaliste qu'il évalue négativement. En effet, l'idéalisme fige la société, la sclérose, moule les individus, et canalise souvent les communautés vers les voies dangereuses de l'affrontement ou de l'aliénation collective. C'est pourquoi il adhère au comité d'organisation de l'action parallèle à la manière peu adéquate d'un figurant qu'il ne s'implique nullement dans les discussions et les projets. Il y est dans la réserve et le déphasage. Ils se situent en retrait des opinions dominantes auxquelles il oppose des opinions contraires et personnelles. Au sein de ce comité, sa cousine Diotime, chargée de l'organisation de la manifestation politique et culturelle, lui fait cette remarque :

Par goût de l'opposition, vous célébrez tout ce qu'il y a d'intolérable dans notre époque. Quand, face au désert mort de notre époque sans dieux, on souhaiterait sauver un peu de sentiment, un atome d'intuition, on peut être assuré que vous allez défendre passionnément la spécialisation, le désordre et l'aspect négatif de l'Être !⁵⁰⁶

Le comparant, à Arnheim (un homme de qualité et d'influence au regard de l'esprit de l'époque) qu'elle estime fortement, elle poursuit :

C'est un remarquable type d'homme moderne. C'est pourquoi il a besoin du contact avec le réel, et il l'a. Vous, en revanche, vous êtes toujours pour le saut dans l'Impossible. Il est affirmation et harmonie ; vous êtes profondément asocial. Il aspire à l'unité, et jusqu'au bout des ongles il est celui qui cherche la décision ;

⁵⁰⁶ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op. cit., p. 592.

vous lui opposez une mentalité informe. Il a le sens de ce qui est devenu ; mais vous ? Que faites-vous ? Vous faites comme si le monde ne devait commencer que demain.⁵⁰⁷

De fait, Ulrich préfère à l'idéalisme sclérosant l'ouverture intellectuelle au champ des possibles. Il invite à interpréter la vie et à la bâtir suivant d'autres perspectives au lieu de se complaire dans de formes de pensées toutes faites. L'ouverture au champ des possibles est la condition par laquelle la vie se régénère et vogue sur les flots d'un renouvellement historique constant. La conscience à chaque moment de tous les possibles, la recherche des essences cachées, l'attitude ou l'esprit scientifique et l'adaptation collective à l'innocence du devenir, sont, semble-t-il, le fond de la pensée d'Ulrich qui explique son déphasage avec l'esprit de l'époque encore trop aveuglément attachée à la couche abstraite des convenus idéologiques et qui se plie aux usages archaïques, manquant ainsi d'originalité. Ce caractère qui l'inscrit dans le déphasage par rapport à son milieu, son époque et sa communauté, renvoie à l'image de la négation. Dans ce comité, il est la figure même de la contradiction. Cette opposition aux idées en vogue ne peut être interprétée que comme une disjonction qu'il convient de traduire sur la formule : (**S_e u O_e4**). On passe alors de la situation (**S_e n O_e4**), qui marque son adhésion volontaire à la demande de son père d'intégrer le comité, à la situation (**S_e u O_e4**) qui marque le déphasage intellectuel du sujet qui, ayant intégré l'aristocratie, ne s'accommode pourtant pas des idées en vogue dans ce milieu.

Jusqu'à la fin du deuxième tome de *L'homme sans qualités*, le récit est fondé sur le déphasage et l'anachronisme du sujet qui se démarque intellectuellement de l'esprit de l'époque. Il développe au fil du texte des théories singulières et une certaine idée de la vie qui ne coïncide pas avec les opinions de son entourage. La séquence ultime du questionnement mis en œuvre repose donc essentiellement sur l'écart (**U**) du personnage qui, s'il est bien présent physiquement, peine tout de même à trouver intellectuellement et spirituellement sa place dans cette époque.

⁵⁰⁷ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 593.

2.2.3. La clause : l'inachevé entendu comme situation finale d'aporie

La séquence ultime du questionnement qu'Ulrich porte sur l'esprit de l'époque s'achève sur une situation d'aporie, puisque le personnage n'adopte aucune démarche résolutoire pour solutionner son mal-être dans un monde et dans un temps à la veille de tragiques bouleversements. On débouche sur un état suspensif de la pensée du sujet que traduit la formule finale : $(S_e \text{ u } O_e4)$. L'aristocratie austro-hongroise (O_e4) dans laquelle il achève son parcours intellectuel devient l'objet symbolique qui lui permet de parler de toute une époque. Le quatrième objet (O_e4) est en quelque sorte l'objet-monde (l'objet ultime O_e) qu'il évalue négativement dans cette œuvre. Ce qui permet de poser la structure globale suivante :

$$PI = Q \{S_i \rightarrow [(S_e \text{ u } O_e) \rightarrow (S_e \text{ u } O_e)]\} \text{ (PI aporétique)}$$

Elle traduit l'être au monde problématique du sujet dans le parcours intellectuel débouche sur un sentiment d'inachèvement et d'insatisfaction.

Une telle structure était d'ailleurs bien prévisible au regard du premier tome de l'œuvre. En effet, dans le premier tome de *L'homme sans qualités*, Musil termine son texte par un acte qui laisse le lecteur insatisfait : « Il prit un bain, se livra à une brève et vigoureuse gymnastique et se dirigea vers la gare »⁵⁰⁸. Cette description crée un effet suspensif qui n'est pas sans conséquence sur le subconscient du lecteur. Il correspond en effet à un acte perlocutoire qui cherche à obtenir un effet sur le récepteur : une sensation d'inaccompli propre à inciter un questionnement perpétuel qui, de son insatisfaction, encourage à la conscience du possible, à se faire des hypothèses. L'objectif n'est pas d'apporter un message apodictique, c'est-à-dire une vérité toute faite, mais à susciter un esprit expansif, intelligent et ouvert à tous les possibles.

⁵⁰⁸ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op .cit., p. 834.

Quand on se réfère à la clause du tome 2 en revanche, la stratégie énonciative basée sur l'inachèvement semble beaucoup plus dynamique et beaucoup plus expressive de l'interrogativité. Elle permet de déjouer à plus d'un titre la structure doxique du roman traditionnel, et donc le risque de l'acquisition d'une réponse apodictique.

Musil suspend son texte, notamment le tome 2 de *L'homme sans qualités*, et prévoit un ensemble de notes posthumes qu'il pose comme des projets de fin, des clôtures narratives possibles pour son texte. Au nombre de ces orientations possibles pour la clôture narrative, il faut citer la feuille d'étude intitulée « Guerre et morale »

Feuille d'études : « Guerre et morale » : une idée entre-temps : Ulrich-Agathe, au fond, c'est un essai d'anarchisme dans l'amour. Avec, même là, un résultat négatif. Telle est la relation profonde de l'histoire d'amour avec la guerre. (Son rapport, aussi, avec le problème Moosbrugger.) Que reste-t-il, à la fin ? Qu'il existe une sphère de l'idéal et une de réalité ? Des images directrices et autres semblables ? Que c'est peu satisfaisant ! N'y a-t-il pas de réponse meilleure⁵⁰⁹ ?

Cette proposition débouche sur un certain nombre de questions insolubles qui n'offrent pas les possibilités d'une conclusion satisfaisante (« Que c'est peu satisfaisant ! »). Il lui faut une « réponse meilleure » à la question des possibles. Il se propose alors une autre feuille d'étude :

Feuille d'étude : Guerre et temps : Fin de l'individualisme. Peu importe à Ulrich. Il faudrait seulement sauver ce qui en vaut la peine.

À la fin, le système d'Ulrich est désavoué, mais celui du monde aussi.

Ulrich avait trouvé du secours dans l'idée que l'Europe était dégénérée. L'auteur : toute chose, et le développement intellectuel aussi bien, déchoit quand on ne lui voue pas des soins particuliers.

La confusion est telle que beaucoup préfèrent croire à un système : le temps⁵¹⁰.

Mais cette idée n'est pas moins soluble vu que « le système Ulrich » aussi bien que celui de l'Europe et du « monde est désavoué ». Il s'oriente alors vers une troisième possibilité : « 15- III -

⁵⁰⁹ MUSIL (Robert.), *L'homme sans qualités*, tome II, op.cit., p.1075.

⁵¹⁰ *Idem*, p.1075.

32 : À la fin, Ulrich est plus désireux de communauté, les possibilités données ayant échoué. — Individualiste conscient de sa faiblesse. »⁵¹¹

Là encore, l'idée n'est pas moins contradictoire : une reconversion du personnage d'Ulrich suppose la mort de la pensée du possible et par voie de conséquence, la réécriture d'un autre roman avec pour titre « L'homme à qualités ». Musil aboutit alors à une quatrième voie : celle de la non possibilité d'une suite logique, voire inductiviste, à son texte. En effet, il faut le remarquer, les trois premières propositions de clôture narrative se sont essayées sur la base de la recherche d'une conclusion inductive. Mais une telle possibilité est de l'ordre de l'impossible vu que l'interrogativité s'actualise dans l'idée de suspension, de l'inaccomplissement, de l'ouverture vers des possibilités nouvelles, bref dans les marges de l'inductivisme. Musil choisit alors de finir son texte sur les lieux de la suspension : il conclut son texte, dans une espèce de métadiscours, par un épilogue sur la mentalité inductive. Il l'affirme clairement : « Néanmoins, probablement faire de l'idée de l'époque inductive l'essentiel »⁵¹². En vue de la suspension de son texte, Musil se propose la démarche suivante :

Ulrich, homme du possible, s'assied sur le banc du réel, sa patrie, en pressentant qu'il se relèvera bientôt...
Pseudo objectivation : À l'homme du possible correspondent les « intentions non encore éveillées de Dieu ». --- Dès le début, le rapport à Dieu est donc posé très simplement. Il y a donc en Ulrich une tendance religieuse. Il cherche le contact et commence (curieusement !) par soumettre sa tendances rationaliste et systématisante le souci d'une représentation correspondante de Dieu !

Par conséquent, on a pour ensemble *un thème principal* : l'homme du possible affrontant le réel. Cela donne trois utopies : l'utopie de l'autre vie (non ratiroïde, motivée, etc.) dans l'amour. Ou l'utopie de l'essayisme II. L'utopie de l'« autre état » dans sa pureté, débouchant ou se ramifiant en Dieu. (Deux et trois)= utopie du règne millénaire, qui scinde donc une fois encore. Ces utopies, de plus, ont un degré de réalité différent. Il faut noter en outre que l'utopie de la mentalité inductive inclut le mal, la métrique, etc., ce que ne fait pas l'utopie de l'amour. C'est sans doute leur différence fondamentale.

Bilan provisoire : --- De ces utopies, la pire est sans doute, en un certain sens, celle de la mentalité inductive ! Telle serait, du point de vue littéraire, la position à adopter⁵¹³.

⁵¹¹MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome II, op.cit., p.1075. C'est l'auteur qui souligne.

⁵¹²*Idem*.

⁵¹³*Ibidem*, p.1076.

Ce passage explicite montre bien le refus de toute idée de clôture narrative conçue comme fermeture, achèvement sur une réponse. Le bilan reste donc provisoire. Le texte se préfère dans un état de suspension, dans une forme de béance qui laisse libre cours à tous les possibles. Si Andrea Del Lungo voit dans *l'incipit romanesque*⁵¹⁴ le lieu de désorientation et de perte, le piège qui enferme le lecteur, *la clôture narrative*⁵¹⁵ n'est pas loin de traduire chez Musil le même effet. Tout comme l'observe Andrea Del Lungo s'agissant de *l'incipit*, la clause du texte prend une valeur réflexive « mais aussi la détermination des structures circulaires, répétitives ou potentielles qui déjouent la linéarité de la parole »⁵¹⁶, et donc l'idée du finalisme. Elle l'observe et le signale très bien s'agissant de Musil :

Si l'inachèvement peut logiquement dériver d'un choix délibéré d'abandon, ou la mort de l'auteur, il est aussi possible de le concevoir, dans la littérature du XX^e siècle comme une sorte de catégorie esthétique qui abolit toute idée téléologique de l'œuvre et toute finalité de l'écriture : c'est du moins l'impression que donne certaines œuvres explicitement « inachevables » comme l'homme sans qualités de Musil⁵¹⁷.

Visiblement, l'inachevé intègre chez Musil le chant de l'interrogativité qui se veut suspensive et qui se refuse à toute idée d'achèvement. Ainsi que nous l'avons vu, il laisse une série d'ouvertures possibles. Mieux, ainsi que l'observe Kundera, le texte de Musil prend, par son caractère inachevable, la forme de l'inaccompli qui

[...] peut faire comprendre la nécessité :

- d'un nouvel art de dépouillement radical (qui permet d'embrasser la complexité de l'existence dans le monde moderne sans perdre la clarté architectonique).
- d'un nouvel art de contrepoint romanesque (susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit, le vécu)
- d'un art de l'Essai spécifiquement romanesque (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique)⁵¹⁸.

⁵¹⁴ DEL LUNGO (Andrea), *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, 384.p.

⁵¹⁵ KOTINMORTIMER (Armine), *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985, 246.p

⁵¹⁶ DEL LUNGO (Andrea), *L'incipit romanesque*, op. cit., p.30.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ KUNDERA (Milan), *L'art du roman*, op.cit., p.83.

C'est la caractéristique même de l'interrogativité, celle de la pensée questionnante qui s'achève sur l'attente d'une réponse à venir, voire indéfiniment à venir quand les questions restent insolubles.

2.3. Dans *Le livre des fuites* : comprendre le départ et l'errance chez Le Clézio

2.3.1. L'incipit : l'écart

L'œuvre s'ouvre sur la vision d'un petit garçon qui observe, assis sur un banc dans un aéroport, la nappe brute de l'existence qui caractérise ce lieu. Le narrateur (sujet observateur apparent) pose à travers le regard du personnage (sujet observateur réel) une réflexion sur le mode d'être de ce lieu et, partant, sur le caractère d'être de notre époque. La vie en ce lieu apparaît très bruyante et mouvementée. La force des actions comme « le tube métallique » qui « [s'arrache] du sol, monte, monte »⁵¹⁹ et la description constante du bruit « strident », « intolérant » et « terrible » qui caractérisent ce lieu livre la vision d'un monde tumultueux, agité et ponctué de faits et de gestes qui donnent l'impression d'une cohue ou du chaos. La vision englobante du personnage débouche sur un sentiment de confusion, de lassitude et de dégoût : « Bruit, bruit, je te hais mais je suis avec toi »⁵²⁰, dit-il.

Ainsi, dès l'incipit, le sujet (**S_e**) évalue négativement l'environnement (**O_e**) avec lequel il rentre psychologiquement en conflit (**U**). Ce qui nous donne une situation initiale schématiquement représentée comme suit :

$$PI = Q \{S_i \rightarrow (S_e \text{ u } O_e)\}$$

⁵¹⁹ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p.9.

⁵²⁰ *Idem*, p.12.

Le sujet évaluateur porte un jugement dépréciatif sur l'objet-monde qu'il cherche à fuir : « Où aller ? Où plonger, dans quel vide, où fuir sa tête entre les oreillers de pierre ? »⁵²¹ Son être intérieur est d'emblée en conflit avec ce mode d'être extérieur qui caractérise l'univers symbolique du texte. Il s'en écarte donc psychologiquement. Ici, l'écart est d'abord un état d'esprit, c'est-à-dire un désœuvrement du sujet qui peine à habiter psychologiquement son monde.

2.3.2. Séquences du questionnement à l'œuvre

2.3.2.1. *La nausée de la ville*

Tout au long du texte, le personnage se vautre dans un conflit psychique avec le milieu citadin. La vie en milieu urbain lui est insupportable. La ville est saturée et complètement imprégnée de métaux et de surfaces durs :

ville de fer et de béton, je ne te veux plus. Je te refuse. Ville à soupapes, ville de garage et de hangars, j'y ai assez vécu. Les éternels rues cachent la terre, les murs sont des paravents gris, il les affiches, et les fenêtres. Les voitures chaudes roulent sur leurs pneus. C'est le monde moderne.

[...]

Habitat groupé, mais habitat divisé, multiplié, anéanti. Foule noire qui se nie, foule aux mouvements qui s'annulent : la ville résonne ; la ville parle ; la ville se tord sur elle-même ; la ville mange, boit, fornique, meurt.⁵²²

La ville est ici l'objet central de son désaveu. Il est exaspéré par le mode d'être mécanique qui se déploie. C'est le malaise causé par l'impression de chaos qui en est la cause. Le sujet évalue négativement (**u**) son milieu de vie en soulignant les phénomènes troublants que sont par exemple les flux humains qui se forment, se croisent et s'annulent le long des rues dans un mouvement bruissant incessant qui donne à la ville l'aspect étrange d'un monstre qui parle et se tord sur lui-même. Si la ville s'entend dans son acception courante comme un lieu aménagé pour servir de

⁵²¹ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p.12.

⁵²² *Idem*, p. 14.

point d’ancrage à une vie communautaire organisée et bien maîtrisée, il semble néanmoins qu’elle se distingue aujourd’hui par son pouvoir aliénant qui soumet les individus à un *modus vivendi* trop porté sur la rectitude dans les habitudes. C’est la grande aporie à laquelle est confronté le personnage qui envisage s’en écarter par la fuite. Cette fuite fonde toute la démarche de l’antihéros qui insupporte manifestement cette vie en milieu urbain. Elle traduit la prise de distance (**u**) du sujet vis-à-vis de son objet (**O_e1**). Mais cette prise de distance est d’abord mentale. La fuite est de ce fait une démarche par laquelle le personnage rentre psychologiquement et intellectuellement en conflit avec son monde. Elle sert de fondement aux opérations de la pensée questionnemente qui a cours dans l’œuvre. Elle permet d’envisager le questionnement suivant la modalité thymique de départ suivante :

$$\mathbf{PI} = \mathbf{Q} \{ \mathbf{S}_i \rightarrow (\mathbf{S}_e \text{ u } \mathbf{O}_e1) \}$$

Celle-ci qualifie l’état de trouble du sujet évaluateur qui entreprend une fuite pour échapper à la réalité qu’il décrit négativement.

La fuite du sujet pourrait se présenter comme la recherche d’une réponse au problème qu’est devenue la vie en milieu citadin. Mais la terre tend à devenir une ville immense : « Est-ce que la terre n’est pas une seule ville immense dont on ne sort jamais, se demande-t-il ? »⁵²³ Le personnage qui évalue négativement son environnement immédiat ne sait plus « où aller ». Il entreprend alors une fuite incessante. C’est alors qu’elle devient errance de sujet. Elle devient errance en raison de son caractère permanent. C’est la constance du départ ou de la fuite qui fait du personnage leclézien un être errant. « Être, c’est n’être plus la », se dit-il. Son être équivaut à cette présence sans attache qui l’inscrit dans une mobilité permanente. La fuite est cette distance permanente que le sujet maintient entre son moi propre et le monde extérieur. Sans doute a-t-il

⁵²³ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 63.

besoin de cette distance permanente pour se sentir à l'abri du danger qu'est devenu le monde moderne. Il fait cette remarque :

Il existe chez les animaux quelque chose qu'on appelle le réflexe de fuite. Il s'agit de maintenir en permanence entre le monde et soit la distance nécessaire pour pouvoir s'échapper. Si vous approchez, vous rompez cette protection. L'animal est menacé. Il devra reculer un peu, pour rétablir l'indispensable distance.⁵²⁴

La fuite, le départ, ou plus exactement l'errance chez Le Clézio, est cette inquiétude permanente qui impose, comme d'instinct, cette distance entre le monde et soi. Elle suppose, par là même, une permanence du danger qui est celui du monde moderne, celui du trop-plein d'énergie mécanique et de la rectitude aliénante de la vie en milieu urbain. En ce sens, l'errance est la forme manifeste que prend la mise en question du monde moderne. Elle manifeste l'état d'anxiété du sujet qui interroge les contradictions de ce monde. Le personnage fait ce constat :

Visage des hommes et des femmes, gestes, habitudes, métiers : tous joués. Le monde est peuplé de marionnettes, le monde est habité par des automates. Ils rient, ils parlent. Mais je vois leurs yeux, et je sais qu'il n'y a rien de l'autre côté.

C'est de cela que je suis loin, maintenant, peut-être.⁵²⁵

C'est le constat de la contradiction d'un monde qui se veut celui du progrès, mais qui pourtant est réifiant, aliénant, manœuvrant et déshumanisant. Du fait de la permanence d'un tel danger, le mouvement devient son seul but, du moins jusqu'à ce qu'il trouve une réponse qui lui procure un sentiment d'apaisement.

Mais

La réponse était peut-être celle-ci : une île flottante, sur la masse boueuse de l'eau, au centre de la rivière, dans la chaleur épaisse, et sur cette île les arbres et les arbres ont poussé en désordre [...].

Ça, c'est le point où il faut choisir de descendre, pour un jour, comme un dieu qui viendrait visiter ses hommes. Il faut regarder un long moment la tache verte de cette île, examiner chaque dessin qui la ferme au centre de son fleuve, essayer de posséder le paysage de ce lieu, l'acheter, s'y laisser prendre. Alors, après,

⁵²⁴ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 206.

⁵²⁵ *Idem*, p. 207.

il n'y a plus à hésiter. Le mouvement du fleuve vous porte paisiblement jusqu'au rivage, le treuil invisible vous hale doucement.⁵²⁶

Le personnage donne d'emblée quelques indications sur l'objet de sa quête. L'objet recherché est, au regard de ce passage, un mode d'être naturel dans un milieu absolument naturel et spontané. C'est la vision d'un monde écologique qui semble constituer le centre d'intérêt du personnage. Dès lors, il convient de poser les milieux naturels ou l'éthique écologique comme l'objet (**O_e2**) du désir du personnage. La séquence majeure du questionnement à l'œuvre prend alors une teinte écologique qui semble opposer au machinisme de la ville une éthique fondée sur la nécessité de la communion avec la nature, sauvage et originelle.

2.3.2.2. *De la quiétude de la campagne à la désillusion*

Le questionnement qui a cours dans l'œuvre paraît s'établir dans son intégralité suivant cette séquence unique :

$$PI = Q_1 \{S_i \rightarrow [(S_e \text{ u } O_e 1) \rightarrow (S_e \text{ n } O_e 2)]\}$$

À la fin de l'œuvre en effet, l'expérience de la nature est vécue par le personnage comme un apaisement :

Il n'y a pas de surprise à attendre de la civilisation sans secret. La seule chose qui me reste à apprendre, c'est comment l'oublier. Vastes paysages muets, prairies, lacs, plateaux arides, lagunes à moustiques ! Venez à mon aide ! Vos silences sont bienvenus, parce qu'ils tuent l'homme. Je ne suis nulle part. J'ai quitté mon monde, et je n'en ai pas trouvé d'autre. C'est cela l'aventure tragique. Je suis parti, point encore arrivé.⁵²⁷

Dans ce passage, le personnage appelle de son cri angoissé le secours de la nature salvatrice (**O_e2**) qu'il personnifie. Son silence ou son calme est recherché (**n**) par le sujet qui y voit d'abord un

⁵²⁶LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., pp. 130-131.

⁵²⁷ *Idem*, p. 249.

remède contre la nausée des villes (**O_e1**) qu'il insupporte. Il parvient à y trouver une paix, une sorte de quiétude qui l'arrache au trouble de la ville :

Il n'y avait que ces éclats de lumière, cette chaleur, ces ombres nettes, ces arbres aux feuilles découpées dans de l'aluminium. Non, on ne peut pas mourir, ici. On ne pouvait plus être englouti par la nuit, ou bien terrassé par le jour. Il suffisait d'être ainsi, et de voir la place blanche où marchaient les silhouettes des hommes. Rien n'était plus seul. On avait fini avec les longues marches sur les rues de macadam, quand on écoute les coups désespérants de ses talons sur le sol. On avait fini avec toutes ces foules croisées, puis rejetées. Les vitrines de verre, en réalité d'acier, n'existaient pas ici. Et toutes ces figures, toutes ces caricatures : grimaces de la douleur, grimaces de la passion, grimaces de la peur, grimaces des maux de dents : elles avaient disparu. [...] Tout à coup, il eut envie de rire, de se coucher sur le dos dans la poussière et de rire. Peut-être le monde l'aurait-il imité, et il n'y aurait jamais plus eu de guerre, nulle part.⁵²⁸

Aussi exprimera-t-il plus sa quiétude clairement dans un élan joyeux :

« Laure, c'est ici, je l'ai trouvé. Je crois que je ne fuirai plus jamais. J'ai semé mes ennemis, définitivement ». ⁵²⁹

Mais le village ou le milieu campagnard comporte aussi son vice secret. Jeune Homme Hogan va l'apprendre à ses dépens quand, interrogeant un paysan atteint de cécité, il découvre qu'une maladie endémique sévit dans la région. Transmise par les moucheron, elle frappe de cécité tout le village qui vit dans la nuit des corps non-voyants. C'est pourquoi le personnage va déchanter tout à la fin de l'œuvre :

Voilà. Le secret est découvert, maintenant. Le mystère tragique est sortit (sic) tout à coup de la beauté, et a formé son bouton infect. Le secret a pris la forme du moucheron, cette fois. [...] L'horreur n'est pas inimaginable, elle n'a pas les faces des monstres ou les ailes de chauve-souris des démons. Elle est calme et tranquille, elle dure longtemps, des jours et des nuits, des mois, des années peut-être. Elle n'est pas mortelle. Elle frappe aux yeux, aux yeux seulement.⁵³⁰

Le personnage cesse manifestement de se faire des illusions, mais sans toutefois être regagné par ce profond malaise. Comme l'indique ce passage, son sentiment paraît une simple déception :

À droite, une autre caravane descend dans les faces impassibles, les yeux opaques sont fermés sur la guerre. Mais ils ont laissé la place à une paix qui est démente, une paix qui est pire que la guerre. La souffrance

⁵²⁸ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 276.

⁵²⁹ *Idem*, p.277.

⁵³⁰ *Ibidem*, pp. 282-284.

tranquille pèse de tout son poids sur le village. C'est un cri qu'on a étranglé, et qui est retourné à l'intérieur du corps pour le dévaster.

Ailleurs dans le monde, de l'autre côté des montagnes qui encerclent, sont les pays terribles où les regards protubèrent. Mais ici, les regards sont de bouches ouvertes qui aspirent, qui avalent sans cesse. Ailleurs sont les vitres méchantes. Mais ici le vent souffle, il va du ciel jusqu'au fond des orbites éteintes. Comment résister à une telle tempête ? Où se cacher, quand tout le monde a disparu dans ses cachettes ?⁵³¹

Le personnage se trouve ici dans une impasse. Sa fuite l'a en quelque sorte jusqu'ici conduit dans un cul-de-sac. Le relatif bonheur (**n**) qu'il a éprouvé au contact de la sobriété du milieu paysan (**O_e2**) se change en désillusions (**u**). Ses espoirs se décentrent et portent son attention vers un ailleurs encore indéfini. Cette désillusion se traduit schématiquement suivant la formule :

$$PI = Q_2 \{S_i \rightarrow [(S_e \ n \ O_e \ 2) \rightarrow (S_e \ u \ O_e \ 2)]\}$$

2.3.3. La clause

Le texte s'achève sur une nouvelle fuite du personnage qui s'apprête à prendre un bus :

Dans le village où régnait l'abominable paix, Jeune Homme Hogan attendit l'autobus.

Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin.

(À suivre)⁵³²

Le questionnement mis en texte débouche indubitablement sur une situation d'aporie qui suspend le texte avec la promesse d'une suite. Mais comme l'indique l'auteur tout à la fin, « les vraies vies n'ont pas de fin ». Et si « les vraies livres n'ont pas de fin », c'est parce qu'ils restent suspendus à ce mouvement indéfini de la vie sans fin. À l'échelle globale du texte, le questionnement prend donc là aussi la forme suivante :

$$PI = Q \{S_i \rightarrow [(S_e \ u \ O_e) \rightarrow (S_e \ u \ O_e)]\} \text{ (PI aporétique)}$$

Elle traduit l'état d'insatisfaction du sujet évaluateur dont les vues d'esprit sur le monde qui l'entoure (**O_e**) ne débouchent pas sur une réponse résolutoire.

⁵³¹LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 284.

⁵³² *Idem*, p. 285.

2.4. Dans *Passage des larmes* : comprendre la « migrance » et la nostalgie des origines chez Waberi

2.4.1. Incipit : psychodrame ou psycho-récit ?

Après une si longue absence, Djibril, employé d'une agence de renseignement nord-américaine, est renvoyé dans son pays d'origine pour y mener une enquête professionnelle. Sa mission : « s'assurer que le pays est sûr, que la situation est stable et que les terroristes sont sous contrôle »⁵³³. Il doit fournir « un dossier complet avec fiches, notes, plans, croquis et clichés photographiques qui devra être livré au bureau de Denver, dans le Colorado, dans les meilleurs délais »⁵³⁴. Dès le troisième jour, Djibril rédige déjà son premier rapport. Celui-ci dresse un premier état des lieux soulignant l'aspect désertique d'une « terre rocailleuse » située « quelque part entre Assab et Zeïlah [...] ». Il rapporte entre autres le système ingénieux que les Américains ont installé pour recueillir l'eau du brouillard.

On remarquera cependant très vite que le récit est détourné de cet objet premier pour devenir progressivement une incursion dans la vision nostalgique du personnage. Le narrateur est dès l'incipit confondu au personnage qui narre alors son histoire à la première personne du singulier. Elle permet non seulement d'avoir vue sur le monde extérieur vécu et décrit du point de vue du personnage (focalisation interne), mais aussi d'être une intrusion permanente dans la vie psychique du personnage-narrateur. L'incipit (et, d'ailleurs, toute la suite du récit) a d'emblée les allures d'un long monologue intérieur qui expose déjà le positionnement psychologique (favorable ou défavorable) du sujet vis-à-vis de son monde d'origine :

⁵³³ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 17.

⁵³⁴ *Idem*, pp.15-14.

Je n'aime ni les adieux ni les retours ; j'abhorre toute forme d'effusion. Le passé m'intéresse moins que l'avenir et mon temps est très précieux.⁵³⁵

Le narrateur-personnage (Djibril) signale sa rupture affective avec son monde d'origine pour lequel il ne veut prouver aucune forme de chagrin ni d'effusion. L'objet-monde ainsi évalué (O_e) est très exactement celui que son passé « qui n'a pas su [le] retenir ». Nous sommes donc en présence d'une situation initiale de rupture psychologique qui se traduit sur le plan narratif par la formule suivante :

$$PI = Q \{S_i \rightarrow (S_e \text{ u } O_e)\}$$

Elle symbolise le conflit qui a lieu sur le plan psychique. Manifestement, le personnage a « peur de rouvrir de vieilles plaies »⁵³⁶ causées par une enfance privée d'affection maternelle et marquée par l'éducation sévère de son grand-père :

Je porte au creux de ma poitrine un vide dévorant que seul comblerait la chaleur du corps maternel contre le mien.⁵³⁷

L'objet évalué (O_e) négativement (U) par le narrateur-personnage (S_e) est donc plus précisément le souvenir d'une Afrique dont l'enfance est souvent rompue à l'affection familiale adéquate est nécessaire à l'épanouissement et à l'accomplissement du sujet.

Remarquons par ailleurs, à travers les éléments du langage du personnage, que le drame familial devient le drame d'une terre, de tout un continent :

Me voici dans un pays qui m'a vu naître mais qui cependant n'a pas su me retenir.⁵³⁸

La mère devient symboliquement la patrie dans la psychologie du personnage. Le drame familial est transposé au plan national, voire continental, par un procédé de réminiscence qui fait que le lieu d'un drame a toujours un impact psychologique sur le sujet qui le vit et qui en vient plus tard

⁵³⁵ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 14.

⁵³⁶ *Idem*, p. 59.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁵³⁸ *Ibidem*, P. 59.

à en éprouver un sentiment de rejet. À travers cette critique de l'affection maternelle manquée, c'est aussi et surtout le désamour de l'Afrique pour ses fils que le narrateur-personnage met en cause quand il parle de la terre qui n'a pas su le retenir. L'exil ou le départ du sujet africain vers des contrées lointaines procède sans doute majoritairement du souvenir de l'enfance douloureuse sur une terre mère dont les valeurs semblent l'objet d'un désaccord constant avec la nouvelle génération. L'exil du sujet est d'abord un processus psychique qui commence avec le sentiment de la perte du lien filial et affectif avec son monde d'origine. Elle est marquée dès l'enfance qui est une phase importante et déterminante dans la vie du personnage où se profilent déjà ses desseins et sa destinée.

2.4.2. Séquences du questionnement à l'œuvre

2.4.2.1. *Le départ*

L'œuvre de Waberi (*Passage des larmes*) se conçoit sur un mode narratif qui privilégie de récurrentes incursions dans le passé. Le questionnement suit cette construction analeptique qui expose, dans un premier temps, la vision d'une enfance sur une scène dramatique où l'on côtoie le manque d'affection parental, la disette et même la mort au quotidien :

C'est que la mort n'est toujours pas une équation à trois inconnues. Elle avait plutôt le visage d'un animal familier en ces temps-là. Rien que dans le nid familial, sur les cinq enfants au nombril cicatrisé, trois étaient partis sitôt leur arrivée. Des petites sœurs que nous ne connaîtrions jamais. La mort devait passer chez nous tous les trois ans et c'est tout. Sans parler d'un père maladif pour lequel tout le quartier nourrissait de réels motifs d'inquiétude, d'une mère distante et taciturne et des membres de notre clan, chassés de leur brousse nourricière par la sécheresse, l'épidémie ovine ou la guerre, et qui rendaient leurs viscères et leurs glaires dans la cour.⁵³⁹

Le personnage évalue donc négativement l'Afrique de son enfance et interroge ces paradoxes. C'est le premier objet de la question ou de l'évaluation des personnages (O_e1). Le souvenir du

⁵³⁹ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 134.

personnage éveille notamment un sentiment de contradiction qui le met en situation de conflit intérieur. Celle-ci se traduira sur le plan matériel par l'exil du sujet qui décide de quitter l'Afrique pour le Canada.

Le départ du personnage pour Montréal marque une rupture qui se traduit sur le plan narratif par la séquence suivante :

$$PI = Q \{S_i \rightarrow [(S_e \text{ u } Q_e1) \rightarrow (S_e \text{ n } Q_e2)]\}$$

Le premier objet évalué (Q_e1) représente l'Afrique et ses apories. Elle est évaluée négativement (u). Quant à la ville de Montréal (Q_e2), elle représente l'objet de désir (n) du sujet (S_e). C'est le monde rêvé, le monde de substitution. Ce nouveau monde (occidentale) ou monde de substitution est dans un premier temps évalué positivement puisque le personnage semble s'y être accompli et avoir trouvé des conditions de vie meilleures, se vantant d'y avoir reçu une meilleure instruction :

J'ai étudié tout cela à Montréal. C'est cette ville qui m'a sauvé la vie sinon je serais parti à la dérive, au hasard, à Dieu vat. Frayant avec des gens louches, faisant n'importe quoi pour tromper une vie sans nerf. Montréal a donné un sens à mon destin et, plus prosaïquement, un doctorat en sciences de l'information.⁵⁴⁰

Cette première séquence du questionnement semble résolue par le sujet qui pense avoir trouvé une réponse résolutoire. Le monde occidental se pose comme cette réponse résolutoire. Il est perçu comme une alternative. L'exil du sujet se présente donc dans un premier temps comme une nécessité de survie face au drame de l'Afrique. Tout se passe comme si dans la pensée du personnage, la question essentielle est celle du départ : « rester, demeurer ou partir et devenir ? » Telle est la question qui fonde de la démarche intellectuelle du sujet. Rester semble exposer au risque de n'avoir jamais un jour à avoir de répit. Partir c'est, semble-t-il, s'offrir la promesse de

⁵⁴⁰ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 73.

s'abriter de la déchéance et de la mort. Le départ se comprend ici comme une nécessité philosophique, une condition de survie. C'est pourquoi le personnage se résout à l'exil.

2.4.2.2. *Le retour*

Mais une fois parti, le souvenir de l'Afrique de son enfance ravive des émotions fortes. Le lien filial avec la terre d'origine n'est jamais totalement rompu malgré les vicissitudes. À l'occasion d'une mission d'enquête pour une compagnie nord-américaine, Djibril foule à nouveau la terre de ses ancêtres. Cette situation pourrait se comprendre comme une réconciliation avec son milieu d'origine. Dès lors on aurait sur le plan narratif la situation suivante :

$$PI = Q [(S_e \text{ u } Q_e2) \rightarrow (S_e \text{ n } Q_e1)]$$

Mais loin s'en faut. À son retour un effet il découvre d'abord une Afrique inchangé, toujours marqué par la souffrance, la sécheresse, et toujours en proie à un mal existentiel : « Tout a changé et rien n'a changé depuis vingt-deux ans »⁵⁴¹, se dit-il.

Ce passage traduit ici un conflit psychologique entre le sujet et son milieu d'origine. Ce qui se traduit en réalité sur le plan narratif par la formule : $(S_e \text{ u } Q_e1)$. Djibril reste donc en conflit psychique avec ses origines.

2.4.3. *Analyse de la clause : un dénouement tragique*

À son retour, Djibril est accusé de trahison parce qu'il s'est assimilé au mode d'être occidental et qu'il sert désormais les intérêts des entreprises américaines. Une faction terroriste dont fait partie

⁵⁴¹ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 55.

son frère Djamal va attenter à sa vie tout à la fin de l'œuvre. Pour Djibril, l'issue aura été tragique. L'Afrique est restée pour lui une mère dévorante, une ogresse. Ce qui achève le texte sur une aporie qui se traduit par :

$$PI = Q [(S_e \cup Q_e2) \rightarrow (S_e \cup Q_e1)]$$

Cette formule exprime les contradictions d'une Afrique en heurt avec ses propres fils. Le retour du sujet vers ses origines équivaut ici à sa propre négation.

2.5. *Entre les eaux* : entre doute, angoisse et quête

métaphysique

2.5.1 L'incipit

L'œuvre de Mudimbe s'ouvre sur la plainte d'un personnage qui s'interroge sur l'authenticité de la religion qu'il sert. Pierre Landu est en effet un prêtre formé à Rome. Docteur en théologie et licencié en droit canon, il a la mission de servir le Christ dans une Afrique en crise. Mais il ne s'accommode que très mal de sa vocation sacerdotale. Entre autres, il se demande s'il n'a pas, jusque-là, servi une énorme tromperie :

Voilà, je me demande à présent si ma Foi et ma vie passées n'ont pas été trop faciles. Si je n'ai pas servi une énorme tromperie comme l'affirment mes nouveaux camarades. Non. Je sais que ce n'est pas possible. Alors, toutes ces personnes si convaincues, que font-elles donc pour avoir des certitudes ?⁵⁴²

Pierre Landu s'interroge notamment sur la nature de cette Foi dont se sont réclamé des générations d'hommes d'Église et de saints. Quelles certitudes avaient-ils de l'authenticité ou de l'existence réelle du Dieu qu'il servait ? Dans sa foi chrétienne, le prêtre est d'abord conforté au

⁵⁴² MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.5.

silence de Dieu qu'il interroge sans jamais avoir de réponse. Pourtant, ses pairs et ses maîtres de Rome se sont identifiés au Christ :

Mon Dieu, ce que je me sens de plus en plus loin d'eux. Comment faisaient-ils, ces heureux saints, pour ne plus être eux-mêmes ? Pour s'identifier si parfaitement à l'Amour ? Est-ce mon époque ou mon espace qui me tue ? Je me sens si seul. Depuis des années, j'ai beau scruter mes crucifix successifs, c'est le même silence. Qu'ils soient en bois, en fer ou en plâtre, c'est toujours cette même distance décourageante qui marque une séparation en me faisant sentir ma solitude de vieux garçon. Du symbole de ma Foi que j'ai caché pudiquement dans les branchages, je ne vois rien d'autre que les deux morceaux de bois, que j'ai croisés et placés là dans le chaume recouvrant le haut du mur. Ils devraient pourtant signifier quelque chose pour moi. Autrement, pourquoi les aurais-je faits ? ⁵⁴³

Dès l'incipit, le questionnement prend la forme d'un psychodrame secret qui oppose la plainte d'un prêtre au silence d'un Dieu qui semble pour le moins absent et irréel. C'est la première aporie à laquelle est confronté Pierre Landu dans sa fonction de prêtre. Elle est moralement vécue comme une souffrance. Son statut de prêtre lui vaut en effet d'être en lui-même une contradiction : la contradiction de toujours tenir pour vrai (par la foi) un univers abstrait fait d'un Dieu ou d'un Christ dont il ne peut s'assurer l'authenticité ou la réalité. Il ne peut ni les entendre, ni les voir ; il ne peut ni les toucher, ni ressentir leur présence. Il n'a en face de lui qu'une superposition de symboles muets qu'il interroge. Ceux-ci n'ont d'autres réponses à proposer que ce silence accablant que doit relayer la foi. Celle-ci ne paraît être pourtant que l'ouverture sur le champ d'un monde imaginaire et irrationnel. Mais elle doit cependant tenir pour vrai cet imaginaire, le sacrifier et le diffuser au moyen du dogme religieux. Pourtant, la théologie ne saurait identifier la foi à une forme d'imagination. Mais personnage reste pourtant persuadé du contraire :

Les seins ne sont pas des imaginatifs », répétait sans cesse Sanguinetti. Comment le croire ? J'ai toujours pensé que si j'avais plus d'imagination, je me rapprocherais davantage d'eux. Tout au moins, je me sentirais plus près des hommes. Je souffrirais moins, créant à volonté la communion dans la souffrance, partageant intérieurement la détresse et la joie d'autrui. ⁵⁴⁴

Il semble, par cette évidente ou apparente contradiction, que la relation à la religion ou au sacré soit toujours vouée à n'être qu'une interrogation permanente. Dans sa fonction de prêtre en effet,

⁵⁴³MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 4.

⁵⁴⁴*Idem*, p.4.

Pierre Landu semblent condamné à vivre secrètement cette contradiction dans un soliloque interrogatif permanent qui met le personnage en situation de conflit intérieur.

La situation initiale est donc une situation d'aporie qui met en conflit la raison et la Foi. Elle est marquée sur le plan narratif par la formule initiale suivante :

$$\mathbf{PI} = \mathbf{Q} \{ \mathbf{S}_i \rightarrow (\mathbf{S}_e \text{ u } \mathbf{O}_e1) \}$$

Le premier objet évalué (\mathbf{O}_e1) par Pierre Landu (\mathbf{S}_e) est sa propre religion ou son rapport au sacré. L'interrogation que porte le personnage marque en quelque sorte le début d'une rupture. Elle est en effet l'expression d'un doute. Or la religion et le sacré ne s'accommodent guère du doute. La certitude de la foi est la condition sans laquelle elles ne seraient pas. En ce sens, le doute ou l'incertitude que porte l'interrogation est leur mise en péril.

2.5.2. Indétermination identitaire du personnage et séquences du questionnement

Le prêtre Pierre Landu va quitter l'Église. Il est guidé par une angoisse qui le conduit à déchanter et à trahir sa profession de foi. Il tente de rejoindre le rang de l'extrême gauche politique pro-marxiste (\mathbf{O}_e2), pour tenter de se réaliser dans un mouvement révolutionnaire. Ce qui se traduit sur le plan narratif par la formule :

$$\mathbf{PI} = \mathbf{Q}_1 [(\mathbf{S}_e \text{ u } \mathbf{Q}_e1) \rightarrow (\mathbf{S}_e \text{ n } \mathbf{Q}_e2)]$$

Mais il ne retrouve pour autant pas l'harmonie avec sa nouvelle identité que déjà il questionne. Il n'y a toujours pas de parfait équilibre entre ses convictions et son nouvel engagement politique. Il essaie là aussi d'interroger le but et la nature du mouvement pour la libération nationale (L.M.N.) qui, sans doute, ruinera son âme et ne lui profitera pas :

Le sang, serait-ce la vie ? Sa vue donnerait-elle de l'espoir ? Aux spectateurs comme aux acteurs ? Quelle différence entre notre engagement et les drames sanglants ?⁵⁴⁵

Travailler pour les générations futures c'est bon, mais quelle réponse donner à notre mort ? À celle de militant fusillé ?⁵⁴⁶

Pierre Landu se demande finalement si toute l'action révolutionnaire ne comporte pas aussi son cortège d'erreurs. Pour cela il va s'enliser dans un débat avec le chef de la milice que, déjà, il côtoie. Celui-ci tente de le convaincre sur le bienfondé de ce mouvement. Pierre Landu considère toutefois, à défaut de certitudes personnelles, les propos de son interlocuteur : « Toute ma scolastique tombe devant ses trames. Que répondre ? »⁵⁴⁷. C'est pourquoi il se résigne et adhère au mouvement :

Pourquoi s'interroger ? Ma vie actuelle est une réponse provisoirement définitive⁵⁴⁸.

J'accepte sa vérité. La mienne, de toute façon, ne me suffisait plus ; elle demeure encore informulée. J'en ai peur⁵⁴⁹.

Mais au fil du récit, les forces gouvernementales parviennent à liquider le L.M.N. Cette liquidation du maquis le désespère et le laisse orphelin de tout espoir de pourvoir un jour changer le monde. Il va alors à nouveau s'interroger sur le sens réel de son existence, le sens de sa vie que bientôt il trouve absurde :

Tout semblait consommé. La folie de la croix. Une insanité. Je suis des gentils. Ma vocation, c'était, je le savais, ce goût de trahison, une odeur de trahison que tout prêtre traîne avec lui ?⁵⁵⁰

Ma grand-mère me répétait, enfant : « *Kajaladikila beena, bilowa, byende bishala bisendama.* » (Les Calebasses des autres, il s'acharne à les redresser tandis que les siennes restent penchées.) Ce proverbe surgi de mon enfance m'avait forcé à me revoir un instant. N'avais-je pas été trop sensible à la servilité d'autrui pour comprendre la déchirure de ma route ?⁵⁵¹

⁵⁴⁵MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.12.

⁵⁴⁶ *Idem*, p.72.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 57.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 161.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p.175.

À la fin, après la liquidation du mouvement de libération nationale, Pierre Landu tente de se réaliser à nouveau en intégrant le monastère cistercien. Il quitte le mouvement révolutionnaire pour tenter de se réaliser à nouveau dans l'Église. Ce qui se traduit sur le plan narratif par la formule suivante :

$$PI = Q_2 \{S_i \rightarrow [(S_e \cup Q_{e2}) \rightarrow (S_e \cap Q_{e1})]\}$$

De la sorte, et sans espoir concret, il tente de renouer les liens rompus avec le Christ : « Un cistercien... En principe, voilà un nouveau départ vers le Christ. Mais que représente encore le christ pour moi ? »⁵⁵²

Dans sa quête révolutionnaire, Pierre Landu passe finalement du statut de prêtre au statut de partisan politique pro-marxiste, pour enfin déboucher sur une tentative de retour vers le Christ. De toute évidence, il s'agit d'un cheminement intellectuel en vaille, qui vacille entre la raison divine et la raison humaine. Ce cheminement est la structure même d'une pensée questionnante.

Finalement, l'indétermination identitaire est la caractéristique du personnage du roman. C'est la caractéristique même d'une âme qui s'interroge et cherche progressivement sa voie vers la vérité, le sens de son existence et celle du monde qui l'abrite. L'indétermination identitaire est l'une des caractéristiques majeures des personnages du roman de l'interrogativité. L'interrogativité prend elle-même forme à travers ce déambulement de la conscience qui caractérise les personnages.

⁵⁵² MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 181

2.1.1. La clause

Chez Yves Mudimbe, l'intrigue s'achève également sur un état suspensif. La quête du « héros » ne débouche pas sur une réponse attendue. Bien au contraire, la quête se pérennise et aboutit sur l'expression douloureuse d'un égo qui se découvre dans sa nudité et sur une angoisse sans remède :

Mes misérables suppléances continuent. Exaltantes dans l'attente d'un Messie qui ne reviendra peut-être jamais plus. Ma seule grâce, c'est encore dans mon cœur cette duplicité, air d'amour pour m'inviter à me fondre totalement dans la gloire et la débauche des symboles vides. Quelle chevauchée ! Mais par contre, l'humilité de ma bassesse, quelle gloire pour l'homme !⁵⁵³

Une fois de plus, la pensée questionnante du personnage ne s'achève pas sur une réponse apodictique. C'est une interrogation qui reste suspendue sur la promesse d'une réponse à venir. C'est pourquoi le texte n'obéit pas à la schématisation classique qui l'aboutit sur une situation finale de stabilité et de satisfaction. Tout comme la phrase interrogative s'achève sur une intonation montante à l'attente d'une réponse, l'interrogativité achève le roman sur la promesse d'une réponse à venir. Le texte entre ainsi dans une relation pragmatique avec le lecteur qui choisit lui-même d'y apporter une réponse. Et c'est ici que la pensée de Barthes, énoncée plus haut, trouve toute sa justification :

Écrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure⁵⁵⁴.

2.6. *Le Feu des origines* : un conte philosophique ?

L'œuvre de Dongala se présente comme un conte philosophique dans lequel un jeune personnage fait sa propre expérience du monde. Il découvre un monde africain en pleine métamorphose et

⁵⁵³ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 189.

⁵⁵⁴ BARTHES (Roland), *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 7.

s'interroge sur le bien-fondé des traditions ancestrales qu'il considère comme des aprioris sans fondement rationnel et part à la conquête de la modernité. Mais la modernité vient à lui avec fulgurance et lui révèle sa part d'obscurité. Ce récit porte une leçon sur la relativité des opinions sur deux époques qui, à priori, s'opposent.

2.6.1. L'incipit

Dans *Le feu des origines*, Mandala Mankunku, le personnage principal, évolue délicatement dans une société où règnent en maître les mythes, la toute-puissance des « nganga » et le culte des Ancêtres disparus. Enfant curieux, assoiffé de connaissance, Mandala Mankunku s'interroge sur les fondements de cette tradition millénaire qui rythme la vie des hommes et quête la signification de toute chose.

Au départ, alors qu'il n'est encore qu'un enfant, il est confronté à un préjugé : les habitants de son village lui reprochent le fait de ne pas être né comme les autres. Ils lui reprochent, entre autres, le fait d'être né accidentellement dans les buissons ardents, alors que sa mère, à terme, se trouvait seule, dans une bananeraie. Les femmes du village ne comprennent pas cette naissance quasi miraculeuse, sans cris ni douleur, à l'insu de tous, alors que tout le village se trouvait dans la brousse : « les hommes pour chasser et les femmes pour préparer la terre de la nouvelle saison »⁵⁵⁵. De plus, il est né avec des yeux *vert-de-palme, phosphorescents, de fauve nyctalope, des yeux de sorcier malfaisant*⁵⁵⁶. On le considérait comme la *réincarnation d'une panthère, mieux, d'un homme panthère*⁵⁵⁷. Ainsi, on projetait conjurer la menace qu'il était devenu au nom d'une tradition observée chez tous les peuples de la terre :

⁵⁵⁵ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op.cit., p.14.

⁵⁵⁶ *Idem*, p. 19.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

Comme tous les peuples de la Terre appréhendent les phénomènes qui menacent l'équilibre de leur société, chacun dans le clan cherchait à trouver un sens à l'évènement afin de conjurer un mauvais sort éventuel et son inévitable cortège de traverses et de tribulation⁵⁵⁸.

À peine naissait-il qu'il était déjà confronté à une tradition absurde, qui ne comprenait la différence d'un être que comme le produit d'une activité occulte diabolique menaçant l'équilibre. C'est une tradition héritée des « ancêtres fondateurs » qui « avaient déjà vécu et érigé les lois et les rites qui devaient rendre cohérent la vie sur terre »⁵⁵⁹.

2.6.2. Ambivalence du personnage et séquences du questionnement à l'œuvre

Mandala Mankunku, qui ne comprend pas toute cette haine, s'interroge sur les fondements de cette tradition millénaire qui rythme la vie des hommes. Il est inquiet par l'inauthenticité de cette dernière et quête la signification de toute chose. Devenu adulte, il s'essaie à toutes les fonctions sociales et à tous les métiers pour tenter de comprendre l'essence de son univers :

Il commence par s'adonner à la chasse. Dans ce métier d'action Mankunku était excellent, car « il tuait aussi facilement un lion qu'un lièvre, un éléphant qu'une souris ». Cependant, malgré cette activité passionnante, « Mankunku sentait qu'il lui manquait quelque chose de plus profond, de plus fondamental encore. Était-ce l'absence de la connaissance et de la puissance concomitante que donne le métier des forges ? »⁵⁶⁰. Il tente alors de se réaliser dans le métier de la forge. « Et pourtant Mankunku n'était pas satisfait » :

Mais d'où lui venait alors cette appétition d'une autre connaissance, cette angoisse d'avoir manqué quelque chose quelque part ? (...) Peu à peu, une interrogation confuse envahit l'esprit de Mankunku (...) : était-ce la connaissance de ce monde obscur des forces qui régissent la vie et la santé des individus qui lui manquaient si désespérément ? Car intuitivement il savait, depuis son jeune âge qu'il baignait dans un

⁵⁵⁸ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op.cit., p.14.

⁵⁵⁹ *Idem*, p.14.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p.34.

monde où si toute chose n'est pas nécessairement la matérialisation d'une force, au moins toute chose à une force en elle⁵⁶¹.

L'interrogation qui guide le héros dongalien est fondée sur la recherche des fondements rationnels de sa tradition et de son univers culturel. C'est pourquoi il admet pour prochain chant de rechercher le milieu des *ngaga*. Il se met à l'école de son oncle Bizenga auprès duquel il débusque quelques mystères. Dans sa quête philosophique inlassable, Mankunku est donc tour à tour chasseur émérite, forgeron habile ou sculpteur subtil, et guérisseur traditionnel.

L'interrogativité dans *Le Feu des origines* prend donc forme à partir de cette indétermination identitaire qui est caractéristique d'une quête intellectuelle. Cette indétermination est le résultat d'une angoisse vécue par le personnage : celle existentielle mue à la peur de ne jamais trouver un sens au monde qui l'abrite. Cette angoisse est grandissante quand le héros découvre, dans sa quête de la Vérité, que la tradition millénaire d'une Afrique, où règne la toute-puissance des *ngana*⁵⁶², les mythes et les préjugés, est à tort considérée comme la seule authentique, fiable, sous le prétexte qu'elle proviendrait de l'univers des dieux et des ancêtres.

Cette découverte, il l'opère quand, dans sa nouvelle fonction de *nganga*, il s'aperçoit, après expérience, que le pouvoir de guérison des plantes n'a rien de mystique : « Il fit ainsi la découverte qui allait le marquer aussi profondément(...) : il existait des médicaments qui pouvaient guérir seuls, sans l'aide des ancêtres »⁵⁶³. Mankunku cherche à libérer son peuple de cette erreur dans la conception de la nature :

Sans aucun doute, la connaissance qui lui manquait le plus était celle qui permettait de saisir la force, la puissance qui se cachait derrière chaque chose, de la piéger et, ultimement de la détourner pour le bien des hommes⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op.cit., pp. 35-43

⁵⁶² Guérisseur traditionnel

⁵⁶³ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op.cit., p.46.

⁵⁶⁴ *Idem*, p. 44.

Notre « héros » va acheminer sa quête vers la ville où il ira apprendre à parler français, conduire des trains et devenir le chef d'un groupe syndical. Là, il est confronté à un rythme de vie étrange, orchestré par la circulation d'automobiles, des motocyclettes, les chemins de fer en construction, etc. Sa soif de la connaissance et son désir de ruiner l'étrangeté du monde le décide à demeurer là, dans cette ville. Mais le contact avec la ville, le nouveau monde, celui de l'Afrique moderne, qu'il découvre après avoir quitté son village incrédule, est encore révélateur de l'étrangeté de l'univers dans lequel il vit. C'est un monde en effervescence qui le déçante et transforme sa perception et sa compréhension de la réalité :

Je ne sais plus où est le vrai (...), le réel. Dans les propos des gens, dans leur comportement, on ne fait plus le départ entre un vrai acte et l'ombre de cet acte. Dans ma jeunesse, je croyais que toute force avait une contre force comme un poison et son antipoison : ainsi le monde pouvait se contrôler ; mais maintenant, trouvez-moi la contre-image, dans un miroir, d'un acte qui n'est qu'une ombre de quelque chose qui n'existe pas⁵⁶⁵.

2.6.3. La clause

Le texte d'Emmanuel Dongala se profile dans la même logique de l'inachèvement. Il achemine en effet son récit vers une suspension, celle de la résignation à vouloir à tout prix trouver une explication rationnelle à toute chose.

Le personnage de Dongala suspend sa quête inachevable pour regagner la candeur de « l'éclat primitive de toute chose ». Il renonce à la comprendre, à l'expliquer pour ne la considérer que dans sa nudité, sans plus jamais chercher à les nommer :

Alors son esprit et son corps se détendirent. Il était là, suspendu, être sans début ni fin, hors du temps des horloges des hommes. Il regardait le grand fleuve s'engouffrer dans l'immense océan, miroir d'un ciel et d'un monde neufs. Tout autour, ce n'était que le silence bruyant de l'univers, le tourbillon des galaxies, le vent, esprit souverain régnant sur toutes choses conscientes et inconscientes. Mais bien entendu ces étoiles n'étaient pas des étoiles, ce vent n'était plus le vent, les planètes, les soleils n'étaient plus les planètes et soleils puisque rien n'avait été encore nommé. (...) Il n'osait même plus poser son regard sur ces choses

⁵⁶⁵ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op.cit., p. 296.

émouvantes et brûlantes comme une onde surgie du saxophone de John Coltrane, ces choses pures comme un cri au premier matin du monde, belles et gravides comme une aube, de peur de les déformer, de les transformer. Et il osait encore moins, de peur de les souiller par la parole, donner un nom à ces choses nues.⁵⁶⁶

On voit bien ici que le personnage choisit de suspendre sa quête. Il préfère arrêter de penser, de chercher à comprendre le monde, à l'expliquer, le nommer. Il choisit de considérer le monde comme au premier matin de sa naissance, dans sa nudité, sa candeur originelle.

⁵⁶⁶DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op.cit., pp. 324-325.

Chapitre 3

Le statut du sujet : des personnages non-substantiels entendus comme opérateurs du questionnement

3.1. Ajustement théorique

3.1.1. Le *personnage* : une notion restrictive ?

La notion de personnage s'entend d'abord à partir de son étymon latin *persona* ; c'est-à-dire le masque. Comme tel, il se définit dans le domaine de la littérature (et plus spécifiquement au théâtre) comme un rôle social, un caractère et une psychologie que revêt un acteur sur scène. La notion de personnage renvoie donc a priori moins à une personne ou à un sujet à part entière qu'à une personnalité, un tempérament. Elle est en ce sens restrictive, puisqu'elle n'indexe généralement un ensemble de traits de caractère ou de comportement, c'est-à-dire un ensemble de qualités, et non les individus qui les portent.

Il semble dès lors que nous n'analysons jamais à travers une œuvre littéraire que des qualités, des tempéraments, des rôles ou des fonctions sociales. Nous n'envisageons jamais l'étude de l'homme qu'à travers ces catégories anthropologiques universelles qui l'astreignent souvent à n'être qu'une psychologie, un lien social (rompu ou non) et un rôle ou une fonction.

Mais au regard du roman aujourd'hui, il paraît indispensable de dépasser les simples cadres sociologique, psychologique et anthropologique, dans laquelle il est habituellement analysé pour le reconsidérer dans son statut primordial : celui de *sujet philosophique* faisant l'expérience du monde. En effet, le concept restrictif de *personnage* ne permet pas de prendre en compte les notions fondamentales de *Moi*, de *Soi*, ou de *je* pensant compris dans son rapport problématique à la réalité. Or aujourd'hui le roman donne à analyser ou à examiner un *Moi* ou un *Soi* conscient

faisant l'expérience douloureuse du monde. C'est donc en termes de *sujet* et d'*expérience du monde* qu'il convient d'aborder la question de l'homme ou de l'individu à travers les œuvres. Le concept philosophique de *sujet* a l'avantage d'être moins restrictif car il permet de décrire l'individu en tant qu'il est avant tout un être aux prises avec le monde et l'histoire, capable de penser, doué d'une conscience et d'une volonté propre, et agissant sur son monde et son époque autant que ces derniers agissent sur lui.

3.1.2. Le *sujet* ou le statut phénoménologique du personnage ?

3.1.2.1. *De l'expérience du roman à l'expérience du monde*

Faire l'expérience du roman, c'est faire l'expérience du monde, ou plus exactement l'expérience d'un monde inscrit dans un espace et une époque déterminés. Ici l'expérience du roman est d'abord l'expérience d'un monde et d'une époque. C'est la vision des êtres, des choses et des phénomènes qui caractérisent une époque et un espace donné. Mais cette vision est intimement liée à l'expérience du monde du sujet qui en éprouve des sensations. L'expérience du roman est donc éminemment une expérience ontologique, c'est-à-dire celle par laquelle l'on éprouve (virtuellement) son être au monde.

Cette expérience se fait essentiellement sous le prisme du sujet sans lequel le réel n'est ni perçu, ni ressenti. L'expérience ontologique et les intuitions d'essences (connaissances spontanée sur la nature profonde de son être au monde) qui en résultent partent de cette expérience sensible du sujet qui en est la mesure. C'est pourquoi, plus qu'un être de papier, une psychologie, un lien social ou encore un simple caractère, le personnage (de roman, en l'occurrence) apparaît dans notre corpus comme ce par quoi l'expérience (virtuelle) du monde et la connaissance ou la compréhension de celui-ci sont rendues possibles. C'est d'abord et avant tout dans son statut

phénoménologique qu'il faut l'envisager théoriquement, puisque c'est à partir de lui que s'ouvre la question primordiale de l'être au monde du sujet en général. S'il est un personnage dans chaque œuvre, c'est d'abord en tant qu'il est à considérer dans son statut phénoménologique ; c'est-à-dire en tant qu'il est la conscience par laquelle les phénomènes de l'existence acquièrent une signification particulière.

3.1.2.2. De la primauté de la conscience, de la pensée et du discours dans l'expérience du monde du sujet

Le sujet apparaît au sein d'une œuvre littéraire à la fois comme objet fondamental et central du discours, et comme producteur et porteur de ce même discours. Si le sujet se présente d'abord dans l'œuvre comme l'objet d'une réflexion, il est nécessairement et paradoxalement le seul à produire pour lui-même un discours authentique sur la nature de son être-au-monde. La centralité du sujet tient lieu ici de ce que la vie, l'existence, les êtres et les choses, s'appréhendent nécessairement dans l'œuvre à travers la perception d'un personnage qui pose sur son environnement un regard interrogateur. C'est pourquoi l'être matériel du sujet s'efface au profit de la conscience et de la *psyché*. La *facticité* du sujet (être biologique, matériel et physique) est moins prégnante. C'est l'être psychique du sujet qui prime et s'impose dans les textes comme la seule réalité décisive.

C'est en effet à travers la conscience et la psyché du sujet que s'élabore la compréhension des êtres et des choses (du monde) qui l'entourent. D'une certaine manière, la conscience et les états d'âme du sujet organisent sa perception et sa compréhension des phénomènes de l'existence. C'est donc à travers l'expérience personnelle du sujet que s'appréhende au mieux son être au monde. Cette expérience personnelle de la vie suppose des sensations et une conscience qui la révèle, l'évalue et en apprécie les saveurs.

Si la littérature est le lieu où l'homme révèle le mieux sa vérité d'être, c'est parce qu'elle ne se détache guère de l'expérience personnelle du sujet qui est le seul à nous en rendre compte. Elle explore pour cette raison la conscience et la *sous-conscience* (Sarraute) du sujet. Au mieux, elle les explore, non pour un vain psychologisme, mais pour en dégager la vérité et les convictions issues de l'expérience personnelle du sujet sur le sens de sa propre existence.

La connaissance et la compréhension de l'être au monde passent donc nécessairement par la perception consciente et subjective du sujet. L'interprétation des expériences personnelles du sujet par le sujet lui-même — ou, plus exactement, par la conscience du sujet — est toujours plus authentique et plus véridique que celle d'un observateur extérieur. Seules la conscience et la psyché (états d'âme) des personnages conduisent le raisonnement et les interrogations à travers les textes. Les textes ne révèlent pas un monde, mais un monde et une époque vécus, ressentis, éprouvés. C'est pourquoi « nous trouvons dans le langage la notion de sensation »⁵⁶⁷. Les textes ne nous invitent pas à découvrir et à interpréter un monde ; ils nous convient plutôt, par le biais de la perception consciente et subjective des personnages, à découvrir un monde vécu, c'est-à-dire l'existence que seul le sujet est capable d'interpréter pour nous en donner la signification la plus authentique possible. La vérité d'être de l'homme ne peut se concevoir en dehors de la perception du sujet dont la conscience élabore à partir d'une expérience de vie personnelle les significations.

Les significations sont à rechercher dans le langage du sujet qui produit pour lui-même un discours authentique sur la nature de son être au monde. C'est donc vers les significations présentes dans l'esprit du sujet-personnage que nous orientent d'emblée les textes. Ces significations peuvent être sous forme d'aphorismes, de métaphores, et toute autre forme poétique du discours susceptible d'être utilisée par l'esprit du sujet pour décrire les êtres et les choses. Comme tel, le

⁵⁶⁷ MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 26.

texte apparaît ici comme une *phénoménologie réductionniste* (Edmund Husserl) qui présente, à travers les structures mentales du sujet, la vérité d'être de l'homme dans un microcosme symbolique. Les structures mentales sont en effet nécessairement impliquées dans la vie où l'existence dont elles perçoivent et conçoivent les significations. C'est pourquoi les personnages apparaissent d'abord dans les œuvres comme des opérateurs du discours sur le sens de leur être au monde. Ici, les personnages ont vocation à être à la fois l'objet et le sujet de leurs propres discours.

3.2. Dynamique de la conscience dans *L'homme sans qualités* : les actes de pensées

Le questionnement dans l'œuvre de Musil instaure, de fait, le *prima* de la pensée sur l'action. L'auteur privilégie manifestement ce qu'il convient d'appeler proprement les *actes de pensées*. Le personnage apparaît en effet dans l'œuvre comme une entité abstraite faite de pensées et d'idées en gestation au sein d'une conscience active qui radiographie l'environnement extérieur du sujet.

3.2.1. Statut et fonction de la conscience dans l'œuvre

La conscience du sujet acquiert un statut privilégié dans l'œuvre. Elle donne une certaine perception du monde. Elle dégage à partir de la réalité des *percepts* (idées) qu'elle tente ensuite de réorganiser pour en dégager une signification globale. Musil donne au fil du texte des aperçus de ce qu'il nomme précisément « acte de pensée »⁵⁶⁸ comme, par exemple, quand il fait parler le narrateur en ces termes :

⁵⁶⁸ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 140.

Mais qu'est-ce donc, en fin de compte ? Le monde qui entre et qui sort, des aspects du monde qui se recomposent dans une tête⁵⁶⁹.

La conscience du sujet apparaît alors comme un laboratoire où la pensée, en action, examine le réel qu'elle découpe en percepts pour en dégager un sens.

À partir de cette réalité complexe (et parfois chaotique) qu'elle explore et radiographie, la pensée (autonome, comme nous le verrons) élabore pour le sujet — et, par voie de conséquence, pour le lecteur — une certaine conception du monde ou, plus spécifiquement, un entendement (*concept*). Ce qui semble essentiel pour l'auteur en effet, c'est la manière dont le sujet perçoit le monde et s'oriente dans la compréhension de celui-ci : « qu'importe en fin de compte les événements en tant que tels ! Ce qui compte, c'est le système de représentation à travers lequel on les observe, et le système personnel dans lequel on les insère »⁵⁷⁰. La conscience perçoit donc le monde et les événements (actes) dans le monde qui, par un exercice de la pensée, se changent en concepts (compréhensions ou entendements).

C'est à partir de l'étymologie latine du mot *concept* (*Concipio, -es, -ere, -cepi, -ceptum*, « former en son sein, concevoir, contenir ») qu'il faut comprendre la fonction de la conscience dans l'œuvre de Musil. Elle conçoit, par la pensée en son sein, un entendement. Le mot *conscience* associe d'ailleurs les mots latins : *con*, « avec » et *sciencia*, « savoir ». Elle signifie donc : « accompagné de savoir ». Comme telle, la conscience associe à la perception des êtres et des choses, une compréhension (science) de ceux-ci. Cette science s'élabore dans l'esprit du sujet par l'exercice même de « sa » pensée.

L'œuvre de Musil se conçoit d'un bout à l'autre sur cette dynamique de la pensée qui établit dans l'esprit du sujet des concepts qui permettent au lecteur d'appréhender son être au monde. La conscience en est le siège, et le texte est à l'image de cette conscience. Celle-ci récence les *données*

⁵⁶⁹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 140.

⁵⁷⁰ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, II, op. cit. p. 25.

des sens ou, plus explicitement, ce que perçoivent les sens (contemplations visuelle et auditive du sujet, comme nous le verrons plus loin). Puis une activité réflexive de la pensée, qui se mêle aux intuitions (philosophiques ?) générées par l'esprit, élabore des concepts à partir de ces données. Ces concepts sont des lois ou des axiomes qui structurent l'entendement du sujet. Elles établissent, à partir de l'observation des phénomènes réguliers observés, un système de déduction applicable à tous les phénomènes semblables.

Examinons un exemple de cette activité de la pensée. Considérons pour cela un moment de réflexion non moins significatif du sujet :

C'est avec ces dispositions d'esprit qu'Ulrich se replonge dans les travaux qu'il avait interrompus des semaines et des mois auparavant, et son regard tomba tout de suite sur des équations de l'eau qu'il n'avait pas réussi à dépasser. Il se rappelait vaguement avoir pensé à Clarisse lorsqu'il avait tiré des trois états principaux de l'eau un exemple sur lequel appuyer une nouvelle hypothèse mathématique [...]. Ulrich pensa brusquement : « Carbone... », Et il éprouva le sentiment, né de rien, qu'il pourrait aller plus loin s'il réussissait à savoir tout de suite en combien d'états le carbone apparaissait ; mais aucun chiffre ne lui vint à l'esprit, il pense en lieu et place : « l'être humain apparaît sous deux états : homme et femme. » Il pensa cela un long moment, apparemment immobilisé par la stupeur, comme si c'était une découverte extraordinaire que ces deux états de l'être humain. ⁵⁷¹

Cette réflexion du personnage part du souvenir d'une autre réflexion jadis entamée sur une des équations de l'eau. Celle-ci lui sert d'exemple pour « appuyer une nouvelle hypothèse mathématique » : les différents états du carbone dont il ne peut établir un nombre. Ulrich, ou plus spécifiquement l'activité mentale (réflexion) d'Ulrich, dégage de ces deux phénomènes un axiome majeur qu'il entend ensuite appliquer par déduction à la réalité humaine. Cet axiome, c'est la proposition non nécessairement démontrée selon laquelle tout être ou toute chose existe en de multiples états ou aspects qui lui font apparaître chaque fois comme une réalité absolument autre, alors qu'il s'agit d'une seule et même réalité dans le fond. L'être humain, par exemple, apparaît sous deux états : « homme et femme ». Cette dualité n'annule pas pour autant l'unicité

⁵⁷¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, II, op. cit., pp. 28-29.

de l'homme compris comme espèce humaine. Par déduction, Ulrich étend cet axiome aux qualités humaines :

On peut être dur, égoïste, appliqué, extraverti, et se sentir en même temps, sans cesser d'être le nommé Ulrich Untel, plongée en soi-même, tel un être heureux de son détachement parmi les choses elles-mêmes détachées infiniment réceptives.⁵⁷²

Les qualités sont autant de facettes ou de parures sous lesquelles apparaissent un seul et même individu. Comme telles, ce sont les qualités qui s'opposent et non les individus qui en sont doués ou dotés. L'individu n'est en soi pas si différent d'un autre de la même espèce, si l'on efface toutes les qualités. Ce sont finalement les qualités (caractères, attitudes, usages culturels, etc.) qui créent l'altérité, et même l'hostilité. Constatant cela, Ulrich affirme :

Nous sommes tous, en fin de compte, pensa-t-il rassuré, des organismes contraints de mettre toute leur énergie et toute leur convoitise à s'opposer les uns aux dépens des autres dans un monde hostile. Mais chacun, avec ses ennemis et ses victimes, est néanmoins une petite partie, un enfant de ce monde ; peut-être moins détaché d'eux, moins indépendant qu'il ne se l'imagine.⁵⁷³

Ce qui sépare l'individu de l'autre dans son être au monde et établit des rapports d'hostilité, ce sont les qualités qu'il oppose et tente d'imposer à son alter ego dans un élan d'assimilation ou de colonisation. Le monde apparaît alors comme une juxtaposition de contradictions et d'hostilités. Pour parvenir à établir un espace homogène et pacifié, les individualités tendent à coloniser ou à se laisser coloniser par d'autres singularités. Mais au-delà des qualités qui s'opposent sans toutefois dissoudre le sentiment d'un monde unifié, le caractère universel des sentiments comme l'amour, la solidarité ou de l'entraide entre les individus, permet à contre-courant de maintenir une certaine cohésion dans l'humanité. C'est pourquoi,

Cela admis, il ne lui parut nullement incompréhensible qu'émanât quelquefois du monde un pressentiment d'unité et d'amour, presque la certitude que l'évidente misère de la vie, en certaines circonstances, ne laissait apparaître qu'une seule moitié de la combinaison totale des êtres. Cette pensée n'avait rien qui pût blesser un esprit de formation scientifique et toujours soucieux d'exactitude [...].⁵⁷⁴

⁵⁷² MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, II, op. cit., p. 29.

⁵⁷³ *Idem.*

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

La loi de la dualité semble même s'appliquer, selon l'entendement d'Ulrich, dans le domaine le moins évident de la psychologie humaine. Ulrich soutient que la perception générale que l'homme a du monde, des êtres et des choses, repose sur « deux groupes principaux de représentation opposés l'un à l'autre » :

L'un où l'homme [est] entouré par le contenu de ses expériences, l'autre où il [l'entoure]. [...] Cette « Présence dans les choses » et cette « Vision des choses de l'extérieur », [...] ces « Sensations concaves ou convexes », [...] cette « Vue intérieure » et ces « Conceptions extérieures » se [trouvent] dans d'innombrables oppositions vécues ainsi que dans leur expression parlée, au point que l'on [est] en droit d'y pressentir un très ancien dualisme de l'expérience humaine.⁵⁷⁵

Ici, la vision et l'appréciation (jugement) du monde de toute personne seraient fondées sur deux modes de représentation : l'une beaucoup plus théorique, c'est-à-dire extérieure et objectivante, et l'autre beaucoup plus empirique, c'est-à-dire fondée sur l'expérience personnelle des choses et des phénomènes.

De tout ce qui précède, on peut aisément constater que la conscience réfléchissante du sujet élabore pour elle-même des axiomes qui orientent, par un système de déduction, sa compréhension du monde. Son fonctionnement se comprend davantage selon cette observation d'Henri Bergson dans *La pensée et le mouvant* le résume si bien :

Notre faculté normale de connaître est donc essentiellement une puissance d'extraire ce qu'il y a de stabilité et de régularité dans le flux du réel. Il s'agit de percevoir ? La perception se saisit des ébranlements infiniment répétés qui sont lumières ou chaleur, par exemple, et les contracte en sensations relativement invariables [...]. S'agit-il de concevoir ? Former une idée générale est abstraire des choses diverses et changeantes un aspect commun qui ne change pas ou du moins qui offre à notre action une prise invariable. [...] S'agit-il enfin de comprendre ? C'est simplement trouver des rapports, établir des relations stables entre des faits qui passent, dégager des lois : opération d'autant plus parfaite que la relation est plus précise et la loi plus mathématique. Toutes ces fonctions sont constitutives de l'intelligence. Et l'intelligence est dans le vrai tant qu'elle s'attache, elle amie de la régularité et de la stabilité, à ce qu'il y a de stable et de régulier dans le réel, à la matérialité.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, II, op. cit., p. 29.

⁵⁷⁶ BERGSON (Henri), *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1938 pour la première édition, 2013 pour la présente réédition, p.104.

3.2.2. La conscience en action

La pensée apparaît finalement dans l'œuvre comme une entité autonome. Musil n'évoque jamais le sujet qu'à travers les actes de pensées. Mieux, il donne à la pensée une vie : elle prend naissance dans l'intuition, se meut dans la réflexion, arrive à maturité, et s'achève en proposition où en concepts. Musil évoque explicitement ce traitement de la pensée qu'il opère dans l'œuvre :

[...] s'il est naturel qu'une tête pleine ait plus d'habileté et d'expérience à se mouvoir ainsi qu'une tête vide, le glissement au travers de la porte ne lui apparaît pas moins surprenant ; on y est tout d'un coup, et l'on peut percevoir très distinctement en soi une légère stupeur en constatant que les pensées, loin d'attendre leur auteur, se sont bel et bien faites toutes seules. Ce sentiment de stupeur légère, beaucoup de gens, de nos jours, l'ont baptisé « intuition », après l'avoir appelé « inspiration », et croit y voir quelque chose de supra-personnelle, alors que c'est simplement quelque chose d'impersonnel, à savoir l'affinité et l'homogénéité des choses mêmes qui se rencontrent dans un cerveau.

[...] C'est pourquoi l'acte de pensée, en tant qu'il se prolonge, est un état proprement lamentable, une sorte de colique de toutes les circonvolutions du cerveau ; mais lorsqu'il est achevé, il a déjà perdu la forme du penser, sous laquelle il est venu, pour prendre celle de la chose pensée ; et cette forme est, hélas, impersonnelle, car la pensée est alors tournée vers l'extérieur et destinée à la communication.⁵⁷⁷

Musil souligne ici l'autonomie des pensées auxquelles il confère des actes. Il tente de faire des pensée et des sentiments des personnages à part entière comme semble clairement l'indiquer cet autre passage :

Ulrich considérait l'épreuve d'une heure passée, la matrice des expressions et des pensées intenses qui l'avaient emplie. Il éprouvait une répugnance indicible à entrer en contact avec ces restes de lui-même. [...] Ulrich tenait toujours les yeux fermés. Lentement, telle une ombre, le sentiment revint. Ce fut comme s'il revenait à l'endroit où Ulrich s'était tenu alors et se retrouvait maintenant, ce sentiment qui était plus à l'extérieur, dans l'espace, qu'à l'intérieur, dans la conscience ; au fond, ce n'était ni un sentiment ni une pensée, mais une mystérieuse opération. Surexcité et solitaire comme il était alors, Ulrich pouvait bien croire que l'essence du monde se retournait et s'ouvrait [...].⁵⁷⁸

Les pensées et les sentiments semblent se désincarner de la personne d'Ulrich et paraissent se déplacer dans l'espace. Mais c'est plus précisément, à ce moment-là, une opération mystique par laquelle la conscience du personnage (ou son esprit, semble-t-il) se dégage de l'enveloppe

⁵⁷⁷ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op. cit. p. 140.

⁵⁷⁸ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, II, op. cit. p. 129.

corporelle du sujet endormi dans une pièce de la maison. Mais l'on peut aussi aisément constater que la pensée mobilise l'énergie corporelle du sujet (notamment celle des sens), à défaut de se mouvoir d'elle-même dans l'espace. Musil le signale lui-même dans ce passage :

Si l'on pouvait mesurer les sauts de l'attention, l'activité des muscles oculaires, les oscillations pendulaires de l'âme et tous les efforts qu'un homme doit s'imposer pour se maintenir debout dans le flot de la rue, on obtiendrait probablement (avait-il songé, essayant comme par un jeu de calculer l'incalculable), une grandeur en comparaison de laquelle la force d'un Atlas a besoin pour porter le monde n'est rien, et l'on pourrait mesurer l'extraordinaire activité de nos jours par celui-là même qui ne fait rien (...).

L'activité musculaire d'un bourgeois, qui va tranquillement son chemin tous les jours, est supérieure à celle d'un athlète soulevant, une fois par jour, un énorme poids, ce fait a été prouvé par la psychologie ; ainsi donc, même ces petites activités quotidiennes, dans leur somme sociale et par la faculté qu'elles ont d'être sommées, produisent intimement plus d'énergie que les actes héroïques ; l'activité héroïque finit par sembler absolument dérisoire, grain de sable posé sur une montagne avec l'illusion de l'extraordinaire. L'homme sans qualités fut enchanté par cette idée⁵⁷⁹.

Ulrich manifeste un net dégoût pour l'action héroïque qui, finalement, n'est qu'une graine de sable devant l'activité de la pensée, de la contemplation. L'activité de la pensée acquiert chez Musil une dimension épique du fait du surcroît de l'énergie qu'elle requiert par rapport à l'activité physique.

3.2.3. *Der mann ohne eigenschaften* : le héros sans essence social

La fabrique du personnage chez Musil rompt totalement avec les formes canoniques de l'héroïsme classique. En effet, dans le schéma classique, l'héroïsme correspond, ainsi que le constate Claude Bremond dans *Logique des possibles narratifs*⁵⁸⁰, aux « formes les plus élémentaires de la vie courante », qui donnent au texte la forme d'une intrigue. En d'autres termes, la construction classique du personnage confère au héros des qualités comme la grandeur d'âme (la générosité,

⁵⁷⁹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp.15-16.

⁵⁸⁰ BREMOND (Claude), in *Communication* N°8, Paris, Seuil, 1966.

magnanimité cœur), le courage, l'audace, l'intrépidité, l'esprit de sacrifice (...) qui sont reconnues et célébrées universellement.

Mais la première qualité du personnage est la *non-qualité*, c'est-à-dire l'absence totale de toute qualité qui l'engagerait dans une action rigoureuse et rapide, à la quête d'un objet particulier. Dans le présent roman, Ulrich permet, par son attitude, de reconsidérer le statut du sujet qui ne présente plus, à l'instar du roman classique, des qualités tels que la grandeur d'âme, l'esprit de sacrifice, le dévouement, l'engagement total qui le pousse à risquer sa vie, voir l'intrépidité d'un personnage engagé dans une action. C'est le premier sens qui se rattache à sa dénomination de *l'homme sans qualités*. Tout au début de son roman, Musil, dans une sorte de métadiscours, le présente d'abord comme un anticonformiste positiviste, agnostique ou sceptique qui n'a aucun intérêt à vivre comme les hommes de son temps qu'il appelle dans une sorte d'affection ironique « *les hommes à qualités* » (dont son père)⁵⁸¹ :

Ulrich avait donné le premier échantillon de sa manière dès la fin de l'adolescence dans une dissertation sur une pensée patriotique (...). Dans sa dissertation sur l'amour du Pays, Ulrich écrivit qu'un véritable patriote ne devait pas se croire en droit de juger son pays meilleur que les autres (...). Ulrich avait été très fier de cette phrase (...). Elle provoqua un véritable scandale et on faillit le chasser de l'école (...). Son père irrité de l'affront que lui avait valu ce fils indigne, l'envoya à l'étranger (...). Ulrich y apprit à étendre à toutes les nations son dédain de l'idéal des autres⁵⁸².

On peut percevoir, à travers ce passage, la description d'une caractéristique fondamentale du personnage : celle d'une attitude positiviste qui a le courage immense de penser l'inverse de ce que la communauté, la société conçoit d'une certaine manière. Il obéit de la sorte à une logique : celle de la pensée du possible qui en appelle au dépassement des scories de l'habitude, de la pensée commune, mieux, des obstacles épistémologiques pour, s'essayer dans une perspective nouvelle qui envisage le monde autrement que la conscience collective le perçoit. Il est *homme sans qualités* du fait même qu'il cherche à défaire la doxa, les règles normatives fixées par la tradition

⁵⁸¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.16 -75

⁵⁸² *Idem*, pp.22-23.

ou la pensée commune qui conditionne le genre humain, pour devenir quelqu'un d'autre qui n'a plus sa place dans une telle société ou dans une telle tradition. *Le personnage sans qualités* est de la sorte ce personnage qui se réclame émancipé de toute propriété, de toute fixité.

Dès lors, l'essence du personnage musilien ne se situe plus dans l'action mais dans un champ beaucoup plus abstrait : celui de la pensée, celui des essences, lieu de tous les possibles. L'héroïsme dans sa schématisation classique cherche à changer le monde à partir de la réalité, c'est-à-dire à partir du concret. Ulrich, cependant, est persuadé que derrière chaque élément se trouve une essence beaucoup plus abstraite, qui n'a d'existence effective que dans le champ des potentiels et qui est capable, si elle est mal perçue, d'égarement. Ainsi, le mal ne commence pas dans le réel, mais dans l'essence que nous avons de la réalité. Le mal provient des erreurs d'interprétation que nous avons de la réalité. Toute activité héroïque visant à changer le mal en bien qui commence dans le réel est subséquemment une vaine tentative. Une tentative plus juste consisterait à le traiter à partir de sa racine, c'est-à-dire au niveau de l'essence. Mais une telle tentative n'est possible que par la falsification des préjugés, de l'emprise de la pensée commune, celle du dépassement de la qualité, de l'abandon des rôles fictifs de la personnalité. C'est pourquoi l'héroïsme musilien n'a d'effectivité que dans le pur champ des potentiels, c'est-à-dire celui de la pensée. Il s'agit donc fondamentalement de l'interroger et essayer de le comprendre autrement que les courants idéologiques.

L'*action parallèle* dont il est question dans *L'homme sans qualités* illustre bien l'absurdité de toute action à prétention héroïque. La grande *action patriotique* qui prend dans le texte la dénomination ironique de *l'Action parallèle*, qui est la trame principale de ce récit, est une idée fédérative qui s'organise autour d'un groupe d'aristocrates pour célébrer la grandeur de la nation Autrichienne face à la montée des nationalismes et des démocraties en Europe. Elle tire son nom ironique d'*Action parallèle* de ce qu'elle a « à faire valoir tout le poids d'un jubilé de soixante-dix

années riches de souci et de bénédiction à côté d'un petit jubilé de trente ans »⁵⁸³ qui a lieu en Prusse. L'*Action parallèle* repose donc sur une idée patriotique provocatrice, qui s'inscrit dans une logique de rivalité avec les idées nationalistes et démocratiques d'autres nations de l'Europe (l'Allemagne, dans ce cas précis) :

Le compte Leinsdorf [(initiateur de cette action hautement patriotique)] voyait à la fois la patrie qu'il aimait, et le monde qui devait la prendre pour model. (...) il n'aurait pas pu dire si ce qui l'émouvait le plus était la souffrance de découvrir sa patrie écartée de la place d'honneur qui lui revenait dans la grande famille des peuples, ou la jalousie à l'égard de la Prusse qui en avait été la cause en 1986, ou si, plus simplement l'emplissait la fierté qu'inspire la noblesse d'un vieil Etat et le désir de le citer en exemple ; selon lui, les peuples européens roulaient tous dans le gouffre de la démocratie matérialiste, et ce qu'il envisageait c'était un symbole sublime qui devait être pour eux à la fois un avertissement et un appel à rentrer en eux-mêmes. Il voyait clairement qu'il devait se passer quelque chose qui mettrait l'Autriche à la tête des autres nations⁵⁸⁴.

Ce passage nous montre clairement que l'*Action patriotique* repose sur un esprit fortement nationaliste qui vise à placer l'Autriche au-dessus des autres nations d'Europe. Cette action qui trouve l'assentiment de toute la classe d'Aristocrates prend chez ces derniers une valeur héroïque du fait même de son caractère fortement patriotique. Mais les *hommes à qualités* – dont Diotime (l'incarnation du courant spiritualiste), Paul Arnheim (l'incarnation du capital, le capitaine d'industrie, écrivain renommé à ces heures perdues) et toute l'aristocratie autrichienne – chargés d'organiser l'action finalement provocatrice, ne se doutent pas que leur opération conduit inexorablement la nation vers une déflagration nucléaire déclarée contre les démocraties.

En effet, le mal ne se situait pas au niveau de l'action proprement dite, mais au niveau de l'essence, c'est-à-dire l'interprétation que toute l'Aristocratie autrichienne s'est faite du patriotisme : celle d'une supériorité raciale ou culturelle qui insupporte la possibilité de l'égalité avec l'altérité. Ulrich qui est pourtant devenu le secrétaire général de cette *Action*, grâce à l'influence de son père, s'est mal accommodé de cette interprétation du patriotisme. Il pense

⁵⁸³ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit p.108

⁵⁸⁴ *Idem*, p.110.

[...] qu'un véritable patriote ne devait pas se croire en droit de juger son pays meilleur que les autres (...) Dieu lui-même préfère sans doute parler de sa création au potentiel (...) car Dieu crée le monde en pensant qu'il pourrait tout aussi être différent⁵⁸⁵.

Dès lors que l'essence que l'on se fait du patriotisme est faussée, toute action devient alors dérisoire. Parlant de l'action dans une espèce de discours au second degré, Ulrich pense précisément que :

Notre époque ruisselle suffisamment d'énergie. On ne veut plus voir que les actes, et nulle pensée (...). Il est si simple d'avoir de la force pour agir et si malaisé de trouver un sens à l'action. Très peu de gens, aujourd'hui, le comprennent. C'est pourquoi les hommes d'action ressemblent à des loueurs de quilles qui emprunteraient des poses à la Napoléon pour renverser neuf machins de bois ! Je ne serais même pas surpris qu'il finisse par en venir violemment aux mains, simplement pour voir passer par-dessus leur tête ce mystère inconnu : que toutes les actions du monde ne suffisent jamais⁵⁸⁶.

Cette opinion que le personnage musilien se fait de l'action est ce qui guide son attitude tout au long du texte. Il y a donc chez Musil une volonté d'abstraction du sujet qui préfère à l'action la faculté de penser. Ayant une phobie manifeste pour tout ce qui se répète, Ulrich est l'heureux chantre et le poète de toute révolution intellectuelle ; celle de la rénovation dans la pensée. C'est en cela qu'il proposera même, à la place de l'Action parallèle, la création d'un *Secrétariat général de l'âme* :

Comment faudrait-il s'y prendre ? répondit Ulrich sur le même ton qu'auparavant. Un jour chez notre cousine (Diotime), j'ai proposé au Comte Leinzdorf de fonder un Secrétariat mondial de l'Ame et de la Précision, afin que même les gens qui ne vont pas à l'Eglise sachent ce qu'ils ont à faire. Bien entendu que ce n'était pas une plaisanterie (...)⁵⁸⁷.

S'il est une part d'action dans ce texte, elle reste infime et subordonnée à la pensée de l'essai. En effet, un trait caractéristique de l'interrogativité chez Musil est la pensée de l'essai. Ulrich prône, nous l'avons dit, une « *pensée du possible* » – qui consiste à donner la même valeur à ce qui est et à ce qui aurait pu être –, et une « *pensée de l'essai* », qui préfère à la répétition indéfinie de ce qui

⁵⁸⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.23

⁵⁸⁶ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, II, op. cit., p. 92.

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 93.

a déjà été pensé, la tentative de comprendre ce qui nous échappe. Son attitude et ses déplacements s'adaptent fortement à cette idée.

Il est capable de produire sur le monde des points de vue différents et non spécialisés. C'est surtout en cela qu'il est un *homme sans qualités* (« sans qualités » ne veut pas dire qu'il est incapable, cela veut dire qu'il ne privilégie pas de point de vue, au contraire du spécialiste). Privilégier un point de vue revient à limiter le champ des possibles. Le possible est le lieu de la diversité, des alternatives. C'est pourquoi l'architecture même de ce récit prend la forme du divers. S'il y a un état pour lui, il tient dans la très grande conscience, à chaque moment, de tous les possibles. Ulrich erre donc entre plusieurs courants de pensée, en signe d'essai, et refuse de se spécialiser et de se faire un nom ou une identité au contraire d'un spécialiste. Il se refuse donc à la réalisation sociale et professionnelle de soi.

Au-delà de la perte de l'action, c'est-à-dire de la perte de l'axe actorial, qui engage le héros dans une action, la *non-qualité* du personnage est aussi imputable au caractère amoral ou non-idéologique du sujet. En effet, le personnage n'évolue pas suivant l'opposition manichéenne du bien et du mal. Il lui arrive de penser que tout ce qui prend la figure du Mal peut être un Bien : « Il m'arrive de penser qu'un homme pourrait trouver du bonheur même à travers un crime, parce que ce crime lui donnerait du lest, c'est-à-dire peut-être une navigation plus régulière »⁵⁸⁸. On comprend d'ailleurs sa sympathie pour le psychopathe Moosbrugger, '*l'idiot actif*' qui accomplit parfaitement son idéal de meurtrier :

Il se rappela tout à coup de Moosbrugger. Le pouvoir de gracier était à portée de la main, et rien ne lui sembla plus simple que de voir si l'on en pourrait faire usage. « Excellence, demanda-t-il, puis-je profiter d'une si favorable occasion pour m'entremettre en faveur d'un homme qui a été injustement condamné à mort ?

Son Excellence, à cette question, écarquilla les yeux. Un sadique, sans doute, concéda Ulrich, mais au même instant, il se rendit compte que sa conduite était impossible. Un aliéné, évidemment, dit-il

⁵⁸⁸ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, II, op. cit., p.93

rapidement en cherchant à se corriger, et Votre Excellence sait que notre législation, qui date de la moitié du siècle dernier, est tout à fait démodée sur ce point, faillit-il ajouter.

Oui, oui, je me souviens, dit-il, quand Ulrich, non sans quelque effort, lui eut rappelé le nom, et vous dites que c'est un aliéné, que vous aimeriez l'aider ?

-Il n'est pas responsable.

- oui, ce sont toujours des cas particulièrement désagréable.⁵⁸⁹

Dans ce passage, Ulrich qui se trouve chez « Son Excellence » s'érige en défenseur de Moosbrugger qu'il déclare avoir été condamné injustement en raison de la « législation du moment ». Ulrich tire argument de la découverte freudienne de l'*inconscient* qui gouvernerait l'agissement des hommes. Cette découverte fondamentale dans la science psychanalytique augurait bientôt de la réforme de la législation qui devra désormais conjuguer avec la possibilité de l'acquittement de tous les crimes passionnels ou tous ceux qui agissent en tout état d'inconscience. Mais la législation n'en était pas encore là, quand bien même Ulrich avait déjà intégré cette logique dans son subconscient.

Le voisinage d'Ulrich ne comprenait pas cette propension à défendre la criminalité. C'est en cela qu'il est taxé d' « homme sans qualités » ; c'est aussi en cela que Diotime, sa cousine, objectera sur son attitude :

Par goût de l'opposition vous célébrez tout ce qu'il y a d'intolérable dans notre époque. Quand face au désert mort de notre époque sans dieux, on souhaiterait sauver un peu de sentiment, un atome d'intuition, on peut être assuré que vous allez défendre passionnément la spécialisation, le désordre et l'aspect négatif de l'Être !⁵⁹⁰

De fait, l'homme *sans qualités* jugera beaucoup moins les attitudes (notamment l'attitude condamnable de Moosbrugger) qu'il n'en examinera l'essence pour la recherche de leur légitimité *possible*. Il conçoit toujours à rebours de ce que pense la communauté. C'est encore en cela que Diotime, *femme à qualités* s'indignera :

⁵⁸⁹ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op. cit., pp.106-107.

⁵⁹⁰ *Idem*, p.592.

Vous (Ulrich) en revanche vous êtes toujours pour le saut dans l'impossible. Il est affirmation et harmonie ; vous êtes profondément asocial. Il aspire à l'unité, et jusqu'au bout des ongles il est celui qui cherche la décision ; vous lui opposez une mentalité informelle. Il a le sens de ce qui est devenu ; mais vous ? Que faites-vous ? Vous faites comme si le monde ne devait commencer que demain⁵⁹¹.

Cette attitude propre à déstabiliser l'architexture du roman classique est l'attitude même d'un essayiste tel que Musil la défend dans le chapitre 62 du Tome 1⁵⁹² :

Ulrich en tira une idée qu'il n'attacha plus désormais au mot trop incertain d'hypothèse, mais, pour des raisons bien précises, à la notion caractéristique d'essai. 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).

L'objectif n'est pas de paraître insociable ou immoral, mais *anti-doctrinaire*. Il s'agit là d'une pensée de l'*essai* qui éprouve la structure doxique de la morale et qui tente de l'envisager autrement. L'enjeu n'est pas de célébrer toute forme d'anticonformisme, de rébellion et d'immoralité, mais de s'essayer à une attitude : celle du questionnement, celle de la mise à l'épreuve de toute structure doxique ou doctrinale comme la morale :

Toute sentence morale peut nous donner un exemple, même la plus simple et la plus connue, comme : Tu ne tueras point. On voit au premier coup d'œil que ce n'est là ni une vérité, ni une constatation subjective⁵⁹³.

« Tu ne tueras point » : une telle structure est nécessairement doxique. Elle n'est pas le produit d'une découverte scientifique (« d'une constatation »), elle reste doctrinale et par conséquent n'offre pas la garantie d'être une vérité. Cette proposition du personnage musilien peut paraître athéiste, mais nous tenons ici à lever une équivoque : l'*essayisme* tel que pratiqué par ce personnage n'aboutit sur aucune conclusion comme : « il nous est donc donné de tuer en païen ». Il s'agit tout simplement de communiquer une attitude : celle l'essayisme, sans nécessairement qu'il n'aboutisse sur une conclusion athéiste ou immorale.

⁵⁹¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.593.

⁵⁹² *Idem*, pp. 312-325.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 321.

Nous pouvons donc aisément constater que le mouvement du personnage musilien est subordonné à la recherche de nouvelles alternatives. Avec Musil, nous pouvons donc définir une nouvelle ligne de l'héroïsme. Ulrich qui rentre parfaitement dans le champ de la *Logique des possibles narratifs* tel que formulé par Claude Bremond⁵⁹⁴, inaugure l'ère d'un héroïsme qui ne s'intègre pas dans l'action, mais qui s'actualise dans la capacité à révolutionner la pensée. Il est celui qui, désormais, manifeste la capacité à défier la pensée commune, l'interroger et franchir le seuil des obstacles épistémologiques. Le réel n'est plus son champ d'action. Son domaine de prédilection est le lieu abstrait de la pensée, lieu susceptible d'engendrer une nouvelle réalité. L'héroïsme est celui d'un genre révolutionnaire, celui d'une révolution intellectuelle, susceptible à son tour de révolution dans les territoires moroses et sclérosée de l'habitude. C'est pourquoi l'héroïsme n'épouse aucunement les formes traditionnelles des *héros à qualités* qui accomplissent naïvement leur idéal sous mandat d'un destinataire au bénéfice d'un destinataire, sans se douter de l'inauthenticité possible de la vérité qu'ils défendent.

3.2.4. Fonction des personnages dans la sémantique du texte : des structures narratives conversationnelles au récit de confrontations idéologiques

L'interrogativité instaure une structure narrative conversationnelle qui inscrit davantage les personnages dans une dynamique qui est celle de la pensée. Le système d'actant est ici remplacé par un système pensant qui est celui des oppositions entre convictions idéologiques incarnées par chaque personnage dans ces textes.

L'interrogativité dans l'œuvre de Musil s'orchestre d'abord par une structure fondée sur l'art de déléguer la parole, c'est-à-dire de converser. Le texte prend alors la configuration d'un « récit de

⁵⁹⁴ BREMOND (Claude), *Logique des possibles narratifs*, op. cit.

paroles »⁵⁹⁵ qui donne lieu à une structure hétérogène caractérisée fondamentalement par une forte polyphonie, un changement incessant de perspectives narratives et, par conséquent, une profusion de foyers de focalisation.

La structure polyphonique de l'espace discursif est imputable à une caractéristique dominante de l'esthétique de Musil : *l'art de la conversation*. Le texte de Musil laisse entrevoir une forte structure conversationnelle qui met au prise des personnages en perpétuelle situation de communication, de dialogue et donc d'échange de paroles. Tout au long du texte en effet, les structures du discours seront essentiellement celles d'un dialogue entre les personnages. Bien souvent des chapitres entiers seront consacrés à la conversation entre deux personnages.

Dans le premier tome de *L'homme sans qualités*, nous aurons souvenir du chapitre 65 du livre :
Extraits des conversations d'Arnheim et Diotime :

Il n'a que quelques jours encore, j'avais une conversation sur les généraux avec votre cousin, répondit-il aussitôt ; pour lui faire cette communication, il avait pris la mine de quelqu'un qui veut laisser entendre quelques connexions suspectes sans préciser pourtant de quoi il s'agit.

Je m'en voudrais d'exposer ceci aux railleries de votre cousin, mais il m'importe de vous rendre sensible à quelque chose que vous même, vivant trop loin de tout cela, ne pourriez envisager seule que difficilement : la relation des affaires et de la poésie. Je pense naturellement aux affaires en grand, aux affaires d'ordre international tel que j'ai été destiné à en traiter de par ma naissance ; elles sont apparentées à la poésie, elles présentent des aspects irrationnels, et même franchement mystiques ; j'irai même jusqu'à dire qu'elles en ont, sinon le monopole, du moins le privilège. Voyez-vous, l'argent est une puissance extraordinairement intolérante⁵⁹⁶.

Cette structure conversationnelle est un échange de vues d'esprit entre les personnages de Diotime et son hôte Arnheim sur des questions d'économie. La conversation s'ouvre sur une critique de l'attitude ambivalente du cousin de Diotime, Ulrich, qui peut paraître aux yeux d'Arnheim contradictoire, peu enthousiasmé par la grande idée de l'Action. C'est qu'Ulrich, l'homme sans qualités est manifestement révolté par la pseudo grandeur et par tout ce que la

⁵⁹⁵ GENETTE (Gérard), *Figures III*, op.cit., p.189.

⁵⁹⁶MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op.cit., pp. 338-339.

publicité et l'habileté fait passer pour grand telle l'action parallèle. Arnheim qui n'est pas satisfait de l'attitude du cousin de sa vénérée Diotime s'en démarque et exprime, lui, au contraire d'Ulrich, ses qualités. Il traite avec elle des questions de finance, d'économie.

Il faut cependant constater que le débat dépasse le simple cadre de la communication interpersonnelle, pour intégrer le cadre plus large d'une confrontation idéologique. En effet, Arnheim se présente dans le texte comme l'incarnation du capital ; le « capitaine d'industrie ». Il est riche descendant d'une famille allemande. Diotime en revanche est la figure de l'idéalisme et incarne le courant spiritualiste. Dans le texte, ces deux personnalités éminentes sont appelées dans une forme périphrastique exagérée et ironique *Capital* (Arnheim) et *Culture* (Diotime)⁵⁹⁷ :

- Dans toute activité où l'homme met en jeu son être entier, il y a probablement une certaine intolérance », répondit, avec un peu d'hésitation, Diotime dont l'esprit était encore à la première partie de la conversation, demeurée en suspend.
 - Mais dans l'argent surtout ! répliqua rapidement Arnheim. Des insensés se figurent que la possession de l'argent est une jouissance ! En réalité c'est une responsabilité inquiétante. Je ne veux pas parler des innombrables existences qui dépendent de moi au point que je fais presque figure du destin à leurs yeux ; laissez-moi seulement vous dire que mon grand-père a commencé dans une ville Rhénan de moyenne importance avec une affaire d'enlèvement des ordures.A ces mots, Diotime ressentit réellement un brusque frisson, qu'elle jugea suscité par l'impérialisme économique.⁵⁹⁸

La rencontre de ces deux personnages est en fait la rencontre entre deux grands univers sémantiques : celui du capitalisme et celui de l'idéalisme empirique traditionaliste, qui s'affrontent pacifiquement dans un échange de vues d'esprit sur le monde.

⁵⁹⁷ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp. 123-208.

⁵⁹⁸ *Idem*, pp. 338-339.

3.3. *Le livre des fuites*

Nous examinons ici la manière dont la pensée appréhende la réalité ambiante dans l'œuvre de Le Clézio. Elle s'approprie le monde d'une manière singulière qui privilégie les voies de l'enfance.

3.3.1 Passage de la pensée dans la vie matérielle

Il faut spécifier que la vie se comprend chez Le Clézio comme *extase matérielle*. Dès lors, la pensée s'établit au sein même de son œuvre dans un face-à-face avec cette matérialité de la vie faite d'objets, de surfaces, de sons, de sensations, et d'impressions. Le mouvement de la pensée se comprend donc ici comme radiographie d'un monde. Elle examine la réalité en de multiples parcelles ou facettes qu'elle explore par le biais des sens corporels (la vue, l'ouïe, etc.). En effet, l'existence précède l'essence dans cette œuvre. C'est pourquoi la conscience du sujet n'examine pas la réalité avec des aprioris, c'est-à-dire avec des concepts et des significations *pré-acquises* par lesquels les objets ou les phénomènes du monde sont appréhendés ou interprétés. Les significations ou les interprétations des phénomènes de la vie découlent directement de l'expérience du monde brute du sujet, c'est-à-dire en dehors de la couche abstraite de la signification qui donne un premier sens à toute chose. Ainsi, tout au début de l'œuvre, l'avion n'apparaît d'abord jamais dans la vision du jeune personnage que comme un tube cylindrique volant dans un vacarme strident. Avant d'être compris comme un « moyen de déplacement aérien », l'avion apparaît dans sa perception brute donné par les sens comme « un appareil volant, plus lourd que l'air, muni d'ails qui le soutiennent et d'un ou plusieurs moteurs ou réacteurs qui le propulsent dans un bruit assourdissant ». Cette approche assez subjective de la réalité permet d'apprécier dans l'œuvre la masse brute de l'existence et d'en évaluer les effets sur les sens, avant de lui donner une signification plus conventionnelle.

Or les objets qui sont souvent présentés avec leur sens conventionnel apparaissent d'abord comme des objets utiles. Des lors, ils ne sont souvent plus jamais perçus que dans et par cette utilité ou cette ustensilité qui occulte dans le même temps l'autre sens qu'ils pourraient avoir, ou d'autres intuitions qu'ils pourraient générer dans l'esprit même du sujet. Ainsi, par exemple au début de l'œuvre, l'avion n'a d'abord pour effet sur le sujet que celui d'un objet impressionnant et rugissant qui, dans l'immédiat, n'apparaît jamais dans son esprit que comme un monstre agressif par ses effets sonores assourdissants.

Sur le plan de la phénoménologie, ce procédé de dévoilement de la réalité pourrait être intéressant car il parvient à révéler la vérité du monde urbain dans sa phénoménalité pure que, pourtant, le sens commun et la signification immédiate contribuent souvent à voiler. Ainsi, par exemple, la ville est évaluée dans ce texte pour ses effets immédiats sur les sens du sujet, en dehors du sens général et conventionnel qui lui est souvent attribué :

C'était la vie mécanique qui régnait ici, et ailleurs. Le soleil, en disparaissant derrière l'horizon, avait laissé le champ libre à toutes ces petites lumières, et maintenant, elles rangeaient, elles rangeaient sans arrêt. La nuit était de l'acier. La ville s'était couverte de plaques dures, elle avait sorti ses rasoirs, elle s'était mise en embuscade.

[...]

Il y avait toutes ces lumières, et puis des croix, des triangles, des cercles qui s'agrandissaient sans cesse, des spirales de feu, des zigzags, des points, des bulles, des explosions. Tout cela parlait ensemble, lançait ses cris muets, exhibait, crachait. Il n'y avait pas de paix. On était dans le volcan en éruption, dans le flot de magma, ou dans un orage électrique.⁵⁹⁹

Ici la ville est loin d'être une simple agglomération ou s'organise la vie publique. Elle apparaît dans la vision singulière du personnage dans sa phénoménalité qui prend l'image d'un gouffre sombre et confus d'où émergent des formes lumineuses et bruyantes. La métaphore du volcan traduit cette impression de chaos.

⁵⁹⁹ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, pp. 70-71.

Cependant, ce procédé de visualisation⁶⁰⁰ qui laisse apparaître la réalité dans sa masse brute suppose une perception naïve, c'est-à-dire plus exactement une perception exempte de tout sens apriori des choses. Or une telle perception exonérée de tout apriori trouve sa forme la plus manifeste à travers la figure de l'enfant. C'est sans doute pourquoi l'enfant est une figure majeure dans les œuvres de Le Clézio. Elle est aussi attachée à l'expérience personnelle de l'auteur.

3.3.2. Une ontologie phénoménologique inhérente à l'enfance

L'enfance donne de l'ampleur à ce procédé d'écriture en raison même de sa capacité à nous donner la vision d'un monde vierge non altéré ou modifié par le regard d'un adulte qui lui a déjà attribué un sens et une signification toute faite. La conscience perceptuelle liée à l'enfance ne comporte encore aucune expérience longue de la vie de laquelle elle tirerait ces significations toutes faites. Il y a un questionnement ontologique inhérent à l'enfance qui, dès l'âge de raison par exemple, fait l'expérience consciente du monde avec de multiples interrogations sur le pourquoi et le sens de telle ou telle chose. C'est pourquoi, il y a chez Le Clézio une prédilection pour l'instant : l'intuition de l'instant de l'enfant qui s'arrime aux paysages et qui, au contact de la beauté de la nature sauvage, procure une émotion forte. C'est fort de ce lien avec la vie que *Le livre des fuites* commence avec la vision simple de l'enfant qui fait l'expérience de la ville. Et pourtant, le jeune personnage est déjà doté d'un sens aigu de la réalité que sa conscience explore avec pertinence et sens du détail. Grandissant, il évolue au fil du texte avec ce sens profond de la réalité qu'il examine. C'est pourquoi, même adulte, il se refuse à quitter cette vision de l'enfance. Il l'exprime clairement dans ce passage quand il fait l'expérience de la nature sauvage :

⁶⁰⁰ Pour déterminer les enjeux d'un tel procédé de mise en question du monde citadin, nous y revenons plus largement dans un chapitre ultérieur intitulé « le statut phénoménologique de l'écriture ».

L'univers bâclé de la signification immédiate, des mots et actes utiles, n'a plus tellement d'importance. Ce qui compte, c'est cette harmonie de rythmes. On ne peut pas oublier ce voyage, ce passage de la pensée dans la vie matérielle.⁶⁰¹

Seul l'exercice candide d'une pensée parvient à déchiffrer le monde dans sa nudité première et dans la transparence des choses et des faits. On retrouve déjà ce procédé dans *Candide* de Voltaire. La candeur du personnage voltairien, qui explore le monde tout en éprouvant les aprioris philosophiques insufflés par son maître à penser Pangloss, lui permet de poser sur le monde un regard nouveau. Le monde ne lui apparaissait toujours déjà qu'avec une autre facette. Mais Le Clézio réinvente ce procédé en supprimant la figure du maître à penser. À la différence de Voltaire, le personnage candide de Le Clézio n'appartient au départ à aucune école philosophique. Chez Diderot et Voltaire, les jeunes personnages mettent en effet à l'épreuve la philosophie de leurs maîtres à penser. C'est de leurs expériences que les connaissances à priori du monde se confirment ou s'infirmement. Mais le regard candide de l'enfant chez Le Clézio est démuné de toute connaissance a priori. Elle s'élabore au fil des expériences vécues.

3.4. Les personnages de Waberi : pensées nomades

La présence corporelle des personnages de Waberi est réduite dans les textes au profit de leur réalité psychologique. Ils sont le plus souvent réduits à n'être plus qu'une psyché, une pensée qui sillonne douloureusement, et avec nostalgie parfois, les « fractures de l'histoire » sur la Corne de l'Afrique. Ce sont des pensées partagées entre ce lieu ravagé qui leur est pourtant cher, et leur expérience de l'Occident. La pensée des personnages crée une dialectique entre l'Afrique où elle se mêle aux mythes, et l'Occident où elle communique avec de grands auteurs comme Walter Benjamin.

⁶⁰¹ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, pp. 70-71., p. 141.

3.4.1. De l'*atheta* à l'*intellectualis* dans *Balbala*

Dans *Balbala*, le personnage de Waïs est connu pour être un athlète. Il a remporté des médailles en Occident et passe auprès du public comme un héros national. Pourtant, il perd cette qualité dans le texte pour devenir un intellectuel à l'agonie dans une prison politique. Waïs passent ainsi de son statut d'athlète⁶⁰² dans l'ordre physique et matériel du champ de course, pour devenir en quelque sorte un athlète des causes intellectuelles. La prison est devenue son lieu d'endurance. Sa réalité corporelle y est affaiblie. Mais sa pensée demeure. Sur le champ d'une lutte devenue intellectuelle, elle sillonne, parcourt ses souvenirs et revisite son pays :

En ce moment, l'esprit de Waïs papillonne au gré des vagues, survole des souvenirs fossiles. Il est loin, très loin le ciel bleu Matisse. Pourtant, il lui faut maintenir en vie le désir ; l'intérêt en toutes choses et la curiosité, ces parts de l'existence qui ne succombent pas à la mort. Bah, il se coltine déjà avec la mort, l'ultime borne après tant d'envols, de chutes et de triomphes !⁶⁰³

Dans ses moments de conscience aiguë où la perception du réel bascule qui le il ne sait trop où, Waïs prend refuge dans sa vie intérieure. Il retourne dans le fœtus natal où il se parle sans même desserrer les dents.⁶⁰⁴

Ici la pensée prend un caractère nomade. Elle sillonne le temps et l'espace.

3.4.2. État des lieux et examen de conscience dans *Passage des larmes* : difficultés d'une pensée religieuse

Dans *Passage des larmes*, le personnage mène une enquête professionnelle. Il est une pensée qui tente objectivement de récolter des informations sur les lieux qu'elle sillonne. Mais cette pensée professionnelle se heurte à la subjectivité des émotions qui l'envahissent et tente de la noyer dans la nostalgie. Le personnage rentre alors dans une sorte de conflit intérieur avec ces émotions. Ces

⁶⁰² Notons que nous comprenons ce mot dans son sens étymologique grec de *athlon*, lutte, combat

⁶⁰³ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., p.16.

⁶⁰⁴ *Idem*, pp. 44 – 45.

passages traduisent cette lutte entre l'objectivité d'une pensée et la subjectivité de l'émotion nostalgique :

Me voici en mission dans le pays qui m'a vu naître et cependant n'a pas su ou n'a pas pu me garder auprès de lui. Je ne suis pas doué pour le chagrin, je le confesse. Je n'aime ni les adieux ni les retours ; j'abhorre toute forme d'effusion. Le passé m'intéresse moins que l'avenir et mon temps est très précieux. Il a la couleur du billet vert.⁶⁰⁵

Et pourtant,

Ma petite voix d'enfance m'amène sur un terrain glissant où l'ailleurs et l'hier restent entremêlés. Je suis indécis et craintif à la fois. J'ai peur de rouvrir de vieilles plaies. Je n'ignore pas que les déboires et des douleurs encore plus déchirants m'attendent au coin de chaque rue de mon enfance.⁶⁰⁶

Le personnage ne peut résister aux souvenirs de son enfance qui irriguent maintenant de nostalgie sa pensée et son professionnalisme, les mettant ainsi en difficulté.

3.5. La figure de l'enfant ou l'esprit scientifique chez Dongala ?

3.5.1. Le statut de l'enfant : le sujet-disciple

Dans le feu des origines, le personnage déchiffre son monde avec le regard candide de l'enfance, mais aussi de jeune apprenti. Tout comme dans le conte philosophique, son regard s'accompagne de la figure du maître qui lui donne les premiers éléments d'une interprétation culturelle du monde. Mais le jeune personnage s'émancipe peu à peu de la vision du monde de son maître :

« Et puis il faut le croire, sinon que deviendrait le clan ? Quel lien commun nous unirait ? Sans respect des anciens, qui se rappellerait de notre passée, de notre histoire ? Saurais-je aujourd'hui que nos arrières grands parents venaient du Kongo dia Ntolila ? Qui s'occuperait de nous, les vieux ? Je serai peut-être en train de mourir seul, dans quelque case mal bâtie, laissant passer la pluie. Tout se tient mon enfant ».

« Les ancêtres ne peuvent pas avoir tout connu. Je me sens à l'étroit, Ta Lukeni, je veux bouger, je veux de l'espace. J'ai envie de tout bousculer, de réinventer le monde afin de trouver une place qui puisse me donner la joie et la paix. Est-il mauvais d'ajouter d'autres connaissances à celle laissées par les aïeux ? Ils ne connaissent pas le rythme solaire des saisons

⁶⁰⁵ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p.14.

⁶⁰⁶ *Idem*, pp. 59-60.

que j'ai découvert ; nous avons des meilleurs récoltes, est-ce mal ? Qu'ils soient notre inspiration, d'accord, mais le monde change tout change !

- Attention, ne soit pas présomptueux ...
- Il nous faut de nouvelle connaissance, dit-il ! Il n'est plus suffisant de n'être que le relais des savoirs transmis par les anciens, de n'être que le dépositaire d'un savoir figé. Il nous faut quitter cette face inerte de la connaissance et rechercher sa face active qui est celle qui consiste à la traquer, à la débusquer où qu'elle se cache !
- La recherche de la connaissance ne veut pas dire rompre avec son héritage, mon enfant, tout doit se suivre ; la Lune rattrape la Lune, le Jour rattrape le jour et les saisons les saisons ; tout se suit, tout s'ordonne⁶⁰⁷.
- (...)

Ce passage oppose deux visions : l'une traditionaliste et conservatrice ici représentée par le vieux Lukeni ; et l'autre beaucoup plus progressiste et moderniste ici défendue par le jeune personnage Mandala Mankunku. En effet, Mankunku prône le dépassement d'une tradition millénaire stationnaire qui a cessé de faire rêver et faire évoluer. Le vieux Lukeni lui oppose une vision conservatrice de la vie, en lui montrant les avantages et la nécessité de la pérennité d'une tradition héritée des aïeux. Le débat dépasse alors le simple cadre d'une discussion entre l'oncle et le neveu pour devenir à l'échelle du texte une véritable confrontation philosophique.

3.5.2. L'enfant comme figure de l'empirisme philosophique

La figure de l'enfant qui apprend et découvre sa réalité par une expérience personnelle du monde illustre l'empirisme philosophique. Le positionnement de la figure de l'enfant promeut en effet un mode de pensée et d'action fondé sur l'observation personnelle de la réalité ambiante. L'enfant s'appréhende ici comme une conscience candide encore exempte de tout préjugé et d'aprioris. C'est une rectification des savoirs aprioris que le texte met en œuvre à travers la figure de l'enfant. Elle permet symboliquement de confronter la pensée culturelle africaine à la réalité du monde moderne. Elle permet au texte d'aboutir sur un relativisme qui permet d'apprécier la réalité

⁶⁰⁷ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., pp. 66-68

africaine selon les époques. Notons ici que le texte n'aboutit pas sur un parti pris. Il s'achève sur un équilibre des visions et des interprétations du monde.

3.6. La figure du prêtre chez Mudimbe

La figure du prêtre chez Mudimbe est celle d'une double (voire triple) angoisse existentielle en raison même d'une triple expérience du monde. La première est celle de la spiritualité et de la foi qui ouvre le monde sur un au-delà supposé être l'origine du monde matériel est le lieu de la régie des lois qui gouvernent celui-ci. La deuxième se rapporte à l'absurdité d'un monde réel confronté à la violence et à la mort. Quant à la troisième, elle se rapporte à la vision nostalgique d'un monde ancestral africain et de ses valeurs qui tendent à disparaître au profit d'une modernité encore incertaine et sans repères. Le personnage est confronté à cette triple contradiction liée à son statut de prêtre. Cette triple contradiction va être le moteur d'inférence d'un questionnement théologico-philosophique.

3.6.1. La fonction du monologue intérieur

Le monologue du personnage qui structure abondamment le texte est le lieu où est théâtralisée cette triple contradiction. La pensée du personnage Pierre Landu est en effet prise dans le piège de l'aporie entre les exigences d'une raison divine à laquelle il faut être dévoué et la raison humaine à laquelle il veut adhérer ; celle du marxisme, de la révolution. D'un côté, il est rappelé à l'ordre dans sa fonction de prêtre : « il ne faut jamais se poser des questions inutiles. Un sacerdoce s'accepte, Pierre. Pour l'éternité. Oui pour l'éternité. Tu le sais ? Prêtre [...] »⁶⁰⁸, lui dit-on. Mais

⁶⁰⁸ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.62

de l'autre, il est happé par le désir de s'impliquer plus amplement dans la vie sociale et politique de son pays en participant à la révolution :

Je suis ici parce que je ne veux plus composer avec un passé pour le Christ et que, malheureusement, nombre des membres de mon Église incarnent encore. Surtout dans notre pays. En restant avec eux dans leurs structures, je trahis. Et puis, comment vivre en paix sans être de ceux qui vèlent, en vérité, en acte, faire triompher la justice ?⁶⁰⁹

Ce cheminement douloureux entre deux idéaux débouche sur la voie d'un monologue intérieur qui structure le récit d'un bout à l'autre :

Ma prêtrise se réduit à cette interrogation qui ouvre tristement mes journées pendant que mon corps sue⁶¹⁰.
Mon état me défendrait d'être de ceux qui créent ou transforment le monde ?⁶¹¹
Aujourd'hui, le doute me ronge, justement parce que j'essaie, par ma vie, de dissocier l'essentiel du mythe⁶¹².

Le récit est alors l'histoire d'un cheminement douloureux, le cheminement d'une conscience qui ne s'inscrit plus dans une dynamique d'action mais dans une autre qui est celle de la pensée ; la pensée unique du personnage qui s'achemine entre des confrontations idéologiques, à la recherche de la vérité, d'un idéal parfait. Et c'est là qu'intervient la notion d'interrogativité. L'interrogativité, c'est la caractéristique même d'une pensée questionnante, qui cherche sa voie dans les lieux de la confrontation idéologique. Et c'est ce cheminement qui s'intègre dans le récit et fait du roman lui-même une structure qui interroge. À travers une telle structure, le récit est essentiellement une dynamique de la confrontation des idées, qui va du dialogue au monologue intérieur.

Mais elle ne laisse pas en marge la conscience du lecteur, qui est entraînée par la force des idées et des convictions qui découlent de cette structure. En effet, la structure conversationnelle en toile

⁶⁰⁹ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.27.

⁶¹⁰ *Idem*, p.7.

⁶¹¹ *Idem*, p.19

⁶¹² *Ibidem*, p.31

de fond de ce texte favorise le cheminement de la pensée des personnages qui entraîne inévitablement aussi celle du lecteur dans un balbutiement entre les confrontations idéologiques à la recherche d'un équilibre. Ainsi « le lecteur est crédité du pouvoir de suspendre volontairement son incrédulité »⁶¹³ pour affilier sa pensée à celle du texte et s'inscrire dans une même dynamique de réflexion et de questionnement.

3.6.2. Tentation du rationalisme ou l'empirisme religieux ?

Le personnage de Mudimbe recherche au-delà de la simple croyance de la Foi une expérience réelle de Dieu qui confirmera celle-ci. Cette expérience qu'il réclame ne se situerait et ne resterait plus exclusivement dans les hauteurs de la spiritualité abstraite, mais aussi dans la réalité concrète. Il revendique ainsi une sorte d'empirisme religieux ou plus exactement une spiritualité par l'expérience matérielle de la justice céleste qui réglerait peut-être les problèmes de la justice terrestre.

Chez Mudimbe en effet, l'interrogativité repose d'abord sur la tentation de la rationalité. L'on voit bien dans le texte que le discours interroge la présence passive d'un catholicisme bourgeois et néocolonialiste. La théologie se trouve mis en procès au bénéfice d'un marxisme actif, plus rationnelle et plus pratique, dans une Afrique malade et qui a besoin de révolution. Serait-ce la passivité de Dieu qui est mise en cause ? Sans doute, puisque notre personnage tente de s'impliquer dans la vie concrète en voulant se démarquer de ce mythe qu'est devenu « Dieu » :

Aujourd'hui, le doute me ronge, justement parce que j'essaie, par ma vie, de dissocier l'essentiel du mythe⁶¹⁴.

⁶¹³ JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, op. cit., p. 73

⁶¹⁴ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.31

L'exercice du ministère de la Foi, trop pacifiste dans ce texte, semble ne pas être utile dans une Afrique qui a besoin de révolution. Le prêtre Pierre Landu en éprouve une tristesse. Il trouve en l'Église le lieu d'une solitude, le lieu d'une mise à l'écart dans un monde qui a besoin de l'action de tous ses fils, y compris les hommes de foi qui doivent servir, les premiers, l'exemple dans la lutte pour les causes justes :

Oui, la tristesse d'être prêtre. Le prêtre que je suis moi, avec cette passion de me sentir concerné personnellement par toutes les absences divines. Travailler à rendre mon pays plus humain (...). Et pour cela l'action de mes camarades [marxistes révolutionnaires] n'est-elle pas un éclaircissement nécessaire ?⁶¹⁵

Notre prêtre semble être pris au piège d'un mouvement fluide ; celui des eaux, entre deux vagues, notamment l'indécision entre la raison divine qui recommande en substance de ne pas prendre part à la querelle des hommes, et une raison humaine qui se veut pratique et révolutionnaire. Le partage entre les deux raisons caractérise tout le discours qui se déploie dans ce texte : d'un côté la foi pacifiste et l'espérance en un Dieu ; de l'autre le marxisme avec ses idées révolutionnaires anti-pacifistes.

Mais cette séparation est difficilement envisageable. Cette rupture semble quasiment impossible puisque l'absence de « Dieu » ne justifie pas pour autant son inexistence. Malgré cette tentation, la divinité garde dans ce texte le dernier mot. Malgré son apparente absence, il faut à l'Afrique garder tout de même un espoir, car les solutions humaines semblent ne pas être opérantes. Que reste-t-il à l'homme quand la raison échoue si ce n'est l'espérance ? C'est pourquoi notre prêtre, même après avoir trahi l'Église en s'engageant dans le mouvement révolutionnaire, garde la Foi :

Je suis ivre de cette peine nouvelle. Plus rien n'existe sinon mon projet et ma peine. Seulement, j'ai douloureusement besoin de Dieu. Cette absence n'est-elle pas une marque d'amour (...) ? Je crois, je continue à croire, justement parce qu'Il n'est plus là pour moi. Son absence est encore sa présence. Sa passion. Sa vertu allégeante pourrait bien devenir un lieu accessible⁶¹⁶.

⁶¹⁵ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 38

⁶¹⁶ *Idem*, p. 41.

Même quand les valeurs téléologiques les plus absolus, telle l'idée de Christ, se trouvent mises en procès, elles gardent leur place de dernier rempart. C'est elles qui nourrissent l'espoir. L'interrogativité dans le roman aboutit donc sur une réponse possible qui est Dieu. Elle intègre l'univers métaphysique quand la réalité n'offre plus les conditions de sa propre compréhension.

Cela est d'autant plus évident qu'à la fin, après la liquidation du mouvement de libération nationale, Pierre Landu tente de se réaliser à nouveau dans la religion en intégrant le monastère cistercien. Il tente de la sorte renouer, sans espoir concret, les liens rompus avec le Christ : « Un cistercien... En principe, voilà un nouveau départ vers le Christ... »⁶¹⁷.

Cette vérité divine qui est mise en procès et rejetée au fil de l'œuvre se trouve, à nouveau, réhabilitée à la fin du récit. Elle représente l'espoir, l'espérance. C'est elle qui fait vivre, ne fut-ce qu'illusoirement. Si elle n'offre la garantie et la preuve de son authenticité, elle n'offre pas non plus les preuves de son inexistence. En un certain sens, si rien ne prouve dans les faits que Dieu existe, rien ne prouve pour autant qu'il n'existe pas. C'est pourquoi le doute se nourrit de l'espoir de la possibilité de son authenticité. Cette réhabilitation prononcée à la fin du texte se justifie par la lettre majuscule D et C quand le texte veut parler du *Christ* ou de *Dieu*. Ces initiales en majuscule permettent de voir que l'autorité divine, si elle est contestée et interrogée, ne l'annihile pas pour autant. Elle reste conservée comme seule réalité décisive en laquelle toute espérance est légitime. Chaque homme a droit à l'espérance, au rêve. C'est la part double de la vie psychique que chacun porte en soi.

⁶¹⁷ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 181.

Chapitre 4

Le questionnement, la psyché et le tempérament

esthétique des œuvres : analyse thymique

Nous venons de voir que la conscience, siège de la pensée questionnante et réfléchissante (par opposition à une pensée qui s'établit et s'énonce comme une certitude), élabore pour le sujet des significations et des concepts qui définissent son entendement et conditionnent sa perception des êtres et des choses. Mais ces concepts s'élaborent avec la participation du corps, c'est-à-dire la participation de l'affect du sujet qui donne au langage une dimension poétique. Ici, l'expérience du corps est indissociable de l'expérience du monde du sujet (voir : Merleau-Ponty, *la phénoménologie de la perception*). Mais l'expérience du corps ne se limite pas à un simple positionnement géométrique par rapport à l'objet perçu. Elle prend en compte son aptitude à éprouver affectivement les choses. En effet, l'objet-monde (l'existence) est vécu par le corps sensible du sujet qui en éprouve des sensations (chagrins, joies, angoisses, inquiétudes, etc.). Le jugement du sujet part de cette expérience sensible du corps. Ses interrogations sur le sens de son être au monde sont intimement liées à cette expérience.

Rappelons l'hypothèse préalablement émise en introduction de ce mémoire : *quand la littérature se saisit d'une interrogation philosophique, elle lui donne la profondeur d'un rêve ; elle lui donne une poésie ; elle lui confère des sentiments ; et elle lui lègue la liberté que ne peut espérer un discours soumis à la matrice d'une méthode inflexible et intransigeante*. Nous nous préparions justement à démontrer que si la pensée philosophique — académique et orthodoxe — a pour monture le rationalisme pur et l'objectivisme, les formes littéraires du questionnement sur le sens de l'existence s'enracinent profondément dans l'affect du sujet qui pose sur le monde un regard inquiet. Le spleen, l'angoisse existentielle et le sentiment de l'absurde en sont la source. Le

questionnement ne saurait se comprendre en dehors du profond sentiment d'inquiétude métaphysique qui lui sert de raison. L'interrogation procède ici d'une profonde et anxieuse réflexion sur la condition humaine. Le spleen est donc son point de départ. Interrogativité et spleen sont des pôles d'une même réalité psychique, ainsi que nous le démontrions dans le premier chapitre de cette grande section de notre étude. Le questionnement est d'abord un état d'esprit, avant d'être un outil (rationnel) de décryptage du réel (selon l'usage qu'en font les pensées philosophiques rigoureuses érigées en écoles). Ici, le questionnement est une façon d'habiter problématiquement le monde. Toute la poésie qui l'exprime émerge de ces états d'âme du sujet.

Cette poésie a une double fonction. On pourrait, dans un premier temps, considérer qu'elle répond à un simple besoin esthétique (expression du beau). Mais loin de relever d'un simple caprice d'auteur, l'expression poétique est ici une manière de percevoir le monde, ou, plus exactement, une manière de se le représenter et de le nommer. Le langage poétique relève de la perception du sujet. C'est un enjeu à la fois d'ordres esthétique et méthodologique. Il est bien entendu que la philosophie académique et orthodoxe établit (rationnellement) entre la pensée et le monde, des concepts unificateurs et des systèmes d'opinions ou des doctrines. Le domaine littéraire, en revanche, établit entre la pensée et le monde, des images symboliques. Ces dernières se conçoivent comme un système de représentation destiné, non à refléter la réalité telle qu'elle se présente, mais telle qu'elle est perçue et interprétée par le sujet. Car ce qui compte dans la pensée littéraire, ce n'est pas le monde tel qu'il est, mais le monde tel qu'il est perçu et vécu par le sujet. Les processus de création littéraire résultent de cet effort de représentation imagée de l'essence réelle des choses. La pensée philosophique (objective) présente au moyen des concepts un monde ou son essence. Mais la pensée littéraire re-présente, au moyen de *concepts-images*, l'essence réelle des êtres et des choses tels que le sujet les perçoit et les vit. Le sujet a des vues sur le monde qui lui viennent, non d'un système de pensée extérieure, mais d'une expérience personnelle interprétée par son esprit dans un langage symbolique destiné à représenter au mieux

les choses telles qu'il les a vécues et ressenties. Une métaphore ne présente ni ne reflète un monde. C'est un concept-image (entendement imagé) par lequel le sujet se représente un monde où une réalité. Elle donne à l'entendre et à la comprendre telle qu'il la perçoit.

Ce chapitre est l'occasion de comprendre pourquoi le questionnement en vient à s'exécuter sur une partition poétique. Il s'agit principalement de voir comment la subjectivité (ancrée dans des processus psychiques) élabore des concepts-images qui structurent son entendement.

4.1. Exposition de la méthode

Ce chapitre met au point une grille d'analyse qui permet d'apprécier la participation de l'esprit et du corps dans les actes de pensée, générant ainsi un langage poétique. Plus exactement, il s'agit d'évaluer le degré de subjectivité qui accompagne les vues d'esprits des sujets et donne aux différents textes un certain tempérament esthétique. Nous appelons tempérament esthétique, l'arrière-plan affectif sur lequel s'établit le questionnement existentiel. Il peut être mélancolique, humoristique (usage constante de l'ironie), ou relevant tout simplement du sentiment tragique ou encore du sentiment de l'absurde.

4.1.1. Le schéma tensif

Pour cela, il faut faire appel aux dispositifs d'analyse thymique et tensive proposés par Louis Hébert qui s'appuie sur les travaux de Greimas, Courtés, Claude Zilberberg et Jacques Fontanille. L'analyse thymique se rapporte entièrement à l'affectivité. Elle « s'intéresse aux évaluations de type euphorique/dysphorique »⁶¹⁸. Nous avons déjà insisté sur le fait que l'expérience littéraire de

⁶¹⁸ HÉBERT (Louis), *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images. Introduction à la sémiotique appliquée*, op. cit., p. 151.

la pensée philosophique (portée par les personnages au fil des œuvres) s'accommode de « l'aporie à la fois comme impact psychologique et comme outil dialectique »⁶¹⁹ dans la mesure où elle maintient le sujet dans un état de quête permanente de la vérité. Elle constitue de ce fait une expérience douloureuse. C'est pourquoi les apories contribuent à faire des textes des psychodrames, ou plus exactement des psycho-récits. La modalité thymique attribuée à l'aporie est donc dysphorique. Elle peut être d'une intensité faible, moyenne ou forte, selon le degré de l'implication affectif du sujet. L'intensité de la modalité thymique permet donc de déterminer le degré de subjectivité du sujet impliqué affectivement dans son questionnement. C'est la grille d'analyse tensive qui permet d'évaluer graphiquement l'intensité de la modalité thymique, c'est-à-dire de degré de subjectivité. Les dispositifs d'analyses thymique et tensive s'envisagent ici dans une application corrélée et simultanée.

L'analyse thymique consistera préalablement à recenser tous les éléments du discours qui se rapportent à l'affect. Partant d'une analyse sémiotique et sémantique, nous établirons entre les éléments du langage une hiérarchie de sens destinée à souligner le degré de l'affect allant de la simple peur ou du simple spleen au niveau le plus élevé de la terreur ou de la douleur corporelle. Quant à l'analyse tensive, elle permettra d'établir schématiquement et graphiquement l'évolution de l'affectivité du sujet au fil de l'œuvre.

Mais il convient de nous arrêter un tant soit peu sur les caractéristiques de ce graphique, avant de commencer l'analyse des œuvres. Partons de la définition et de la présentation qu'en donne Louis Hébert pour voir ensuite la réadaptation que nous en faisons dans le cadre de notre analyse. Louis Hébert présente l'analyse tensive comme suit :

Le schéma tensif, dispositif de la sémiotique poste-greimassienne, a été introduit par Fontanille et Zilberberg. Dans le schéma tensif, une valeur donnée est constituée par la combinaison de deux « valences » (ou dimensions), l'intensité et l'extensité (ou étendue). L'extensité est l'étendue à laquelle

⁶¹⁹MÉTRY-TRESSON (Carolle), *L'aporie ou l'expérience des limites de la pensée dans le Péri Archôn de Damaskios*, op. cit., p. 29.

s'applique l'intensité ; elle correspond à la quantité, à la variété, à l'étendue spatiale ou temporelle des phénomènes. Intensité et extensité connaissent chacune des variations dans leur force, sur une échelle continue allant de la force nulle à la force maximale (voire infinie). Le schéma tensif est généralement représenté légèrement par un plan : on place l'intensité sur l'ordonnée et l'extensité sur l'abscisse. [...].

Soit la connaissance. Si l'intensité s'applique à la profondeur de la connaissance et l'extensité à l'étendue du champ de cette connaissance et que l'on distingue pour les deux valences les forces basse et élevée, on obtient quatre différents types de « connaisseurs » et de connaissances : (1) intensité et extensité basses (savoir peu sur peu), (2) intensité élevée et extensité basse (savoir beaucoup sur peu), (3) intensité basse et extensité élevée (savoir peu sur beaucoup), (4) intensité et extensité élevées (savoir beaucoup sur beaucoup). [...].⁶²⁰

Louis Hébert voit dans le schéma tensif un dispositif applicable à bien des domaines grâce à « son caractère opératoire brut ». Il propose alors de faire une application dans le domaine de l'art et de la littérature, en mettant notamment au point ce qu'il appelle les *courbes d'euphorie esthétique* :

Les courbes d'euphorie esthétique permettent de rendre compte des variations d'intensité esthétique dans tout phénomène esthétique se déployant, ou déployé de force, dans le temps : productions sémiotiques dans la succession des unités à interpréter est fortement (par exemple, dans un texte écrit) ou absolument (par exemple, dans les arts du spectacle) contrainte. [...].

Cependant,

Les mêmes courbes, des parties de leur adjectif « esthétiques » ou imparties d'un autre, s'appliquent également à la description des phénomènes non esthétiques (du moins *a priori*) qui implique (1) l'écoulement du temps, (2) la mesure d'un type d'intensité quelconque et (3) le phénomène processuel pour lequel ils interviennent. On aura ainsi, par exemple, une courbe thymique (non esthétique), une courbe dramatique, une courbe orgasmique, celle d'une série de marteau de l'artisan, etc.⁶²¹

Partant de cette définition, nous constatons que le schéma tensif s'ouvre à autant de domaines associant une intensité quelconque à l'étendue des phénomènes processuels. Il n'est pas mal aisé de considérer que le questionnement — qui est d'abord, lui aussi, un processus mental et psychique (comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent) — est analysable, à bien des égards, au moyen de ce même dispositif. Le questionnement est mesurable en termes tensifs dans la mesure où il suppose une certaine intensité de l'activité de la pensée et une étendue (extensité)

⁶²⁰ HÉBERT (Louis), *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images. Introduction à la sémiotique appliquée*, op. cit., p. 63.

⁶²¹ *Idem*, p. 75.

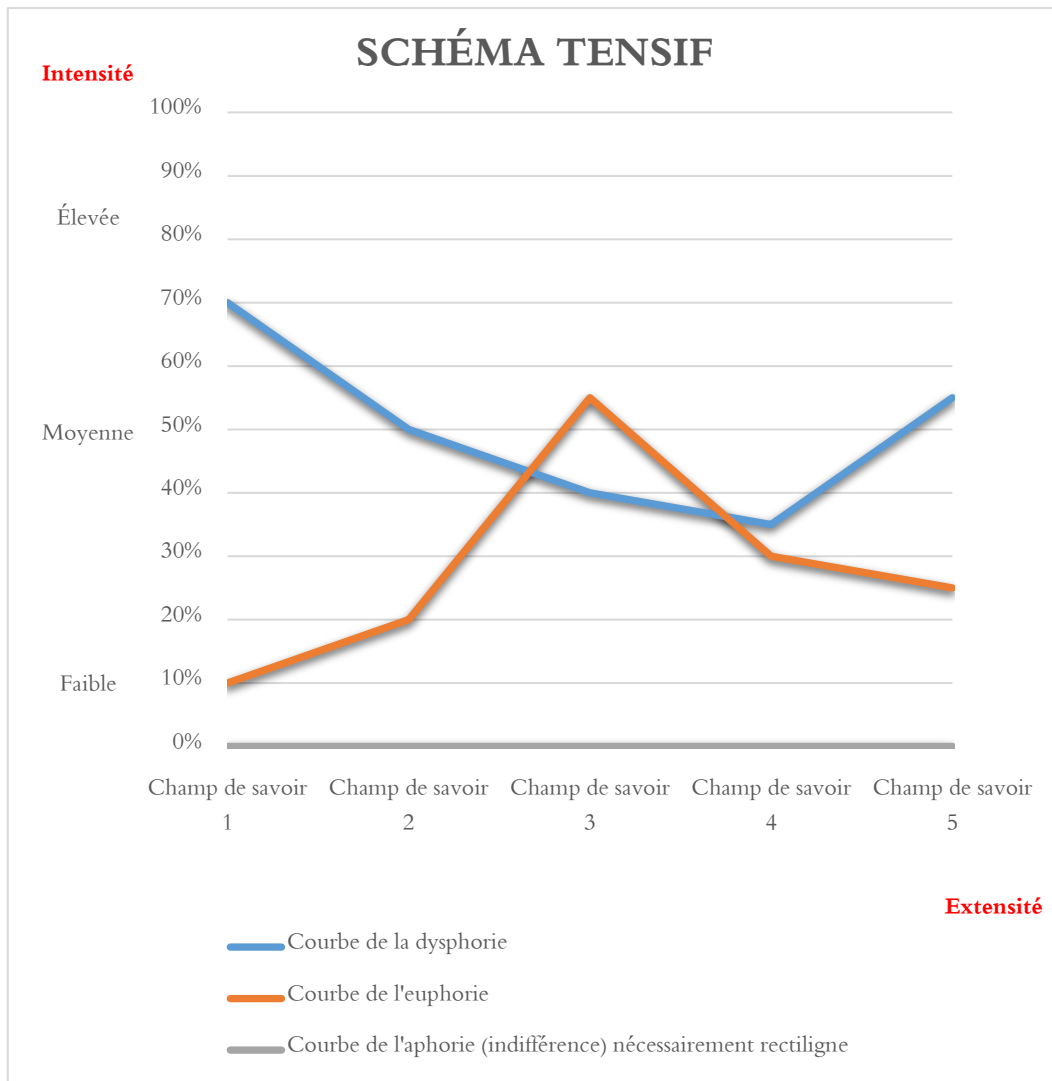
des domaines du savoir auxquels il s'applique dans les textes. À priori, l'intensité se rapportera à la dynamique de la pensée, tandis que l'extensité indexera l'étendue des champs de savoir auxquels s'applique cette pensée.

Mais si le questionnement s'accompagne d'une dimension esthétique, c'est précisément parce qu'il tire sa dynamique des états d'âme du sujet qui peine à habiter intellectuellement et spirituellement son monde. L'intensité renvoie donc manifestement à l'affectivité du sujet, c'est-à-dire, au degré d'implication du corps dans l'activité dynamique de l'esprit. Elle suppose une hiérarchie dans *la psychologie des sentiments*. Selon Théodule Ribot dont la réflexion sur la question nous semble appropriée,

La psychologie des sentiments a son point de départ dans les émotions complexes que la vie journalière met à chaque instant sous nos yeux. Leur complexité est l'œuvre de notre nature intellectuelle, qui associe, dissocie, mélange et combine des perceptions, des images, des idées, dont chacune, en tant qu'elle se rapporte aux conditions d'existence individuelles ou sociales, aux besoins physiologiques, à l'instinct offensif et défensif de la conservation, aux tendances sociales, morales, religieuses, esthétiques, scientifiques, produit dans l'organisme des effets variables qui, traduits dans la conscience, donne aux états intellectuels un ton affectif.⁶²²

Et c'est précisément le ton affectif qui accompagne les états intellectuels des personnages que nous voulons mettre en évidence à travers une schématisation graphique qui, à titre indicatif, se présente comme suit :

⁶²² RIBOT (Théodule), *La psychologie des sentiments*, Paris, Ancienne librairie Germer Baillière et C^{te}, 1896 pour la première édition/ Hachett Livre, coll. « BnF », pour la présente réédition. P. 432 sur 444 pages. Voir aussi la version numérique sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k654204>



4.1.1.1. Nature et évolution des courbes

Les courbes permettent de déterminer la nature des états affectifs que l'on peut classer suivant les modalités de l'agréable et du désagréable, de l'euphorique et du dysphorique. Elles permettent, par leur nature, de distinguer deux pôles opposés qui regroupent d'un côté les émotions qui relèvent de l'euphorie, et de l'autre, celles qui relèvent de la dysphorie. Ainsi, la courbe des émotions euphoriques s'oppose à la courbe des émotions dysphoriques. L'indifférence (l'absence d'émotion) du sujet est représentée par une troisième courbe : la courbe de l'*aphorie*.

La courbe de l'euphorie indexera tous les moments où le sujet est porté sur des considérations intellectuelles satisfaisantes, comme nous le verrons avec le personnage de Musil qui apparaît quelquefois euphorique au fil de ses réflexions. Elle symbolisera les états psychiques de bien-être

du sujet qui évalue positivement l'objet dont il tirera périodiquement satisfaction. Mais dans la plupart des cas, l'euphorie traduit une perception ironique de la réalité examinée par la conscience du sujet. L'euphorie devient alors une manière d'aborder la réalité avec humour et dérision. Ce type d'euphorie, dont la motivation secrète et profonde est une émotion trouble, est en soi une forme de pleurer-rire.

La courbe de la dysphorie représente le pôle inversé des émotions euphoriques. Elle caractérise l'évolution des émotions négatives liées à l'expérience douloureuse des apories. Nous avons préalablement souligné le rôle des apories qui apparaissent dans l'expérience littéraire de la pensée comme autant d'impasses destinées à souligner la difficulté du sujet à habiter intellectuellement et spirituellement son monde. Elles constituent de ce fait une expérience douloureuse et contribuent à faire des textes des psychodrames, ou plus exactement des psycho-récits. L'état intellectuel du sujet s'accompagne donc d'un état affectif empreint d'émotions négatives. L'expérience des apories apparaît dans les textes avant tout comme « impact psychologique et comme outil dialectique »⁶²³. Elle permet de déterminer, par ce dispositif d'analyse concis, la courbe évolutive des émotions dysphoriques qui accompagnent l'exercice des opérations de la pensée du sujet.

La *courbe de l'aphorie* permet de caractériser toute indifférence émotionnelle du sujet face à certaines considérations intellectuelles. La présence du sujet peut en effet être marquée par une indifférence sur le plan des émotions au moment où il émet des vues d'esprit sur une question donnée. Cet état d'esprit des personnages est bien connu du roman de l'absurde. Les personnages apparaissent comme *étrangers* à eux-mêmes et au monde dans lequel ils sont pourtant physiquement identifiables. Le sujet ne s'implique guère émotionnellement dans son discours car il est dépourvu de sentiments vis-à-vis du monde, des êtres et des choses qu'il interroge tout en

⁶²³MÉTRY-TRESSON (Carolle), *L'aporie ou l'expérience des limites de la pensée dans le Péri Archôn de Damaskios*, op. cit., p. 29.

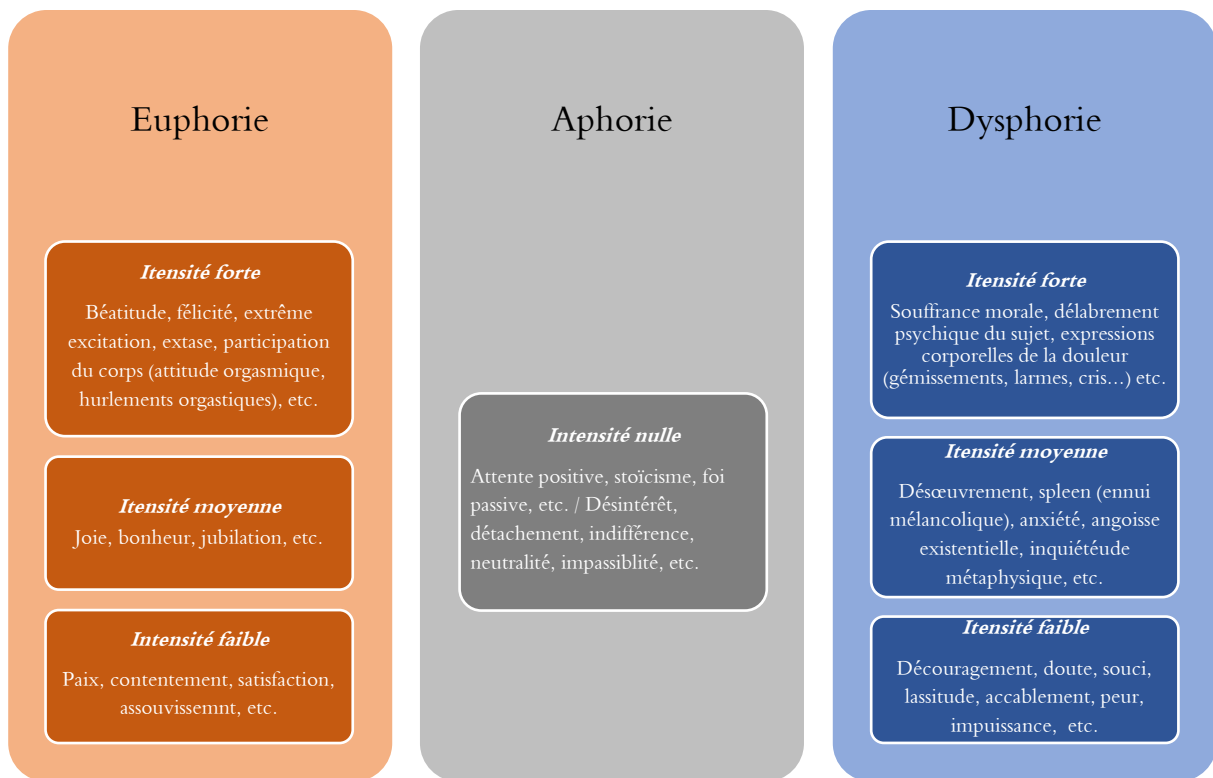
s'y détachant. L'œuvre de Musil que nous analysons s'inscrit dans cet ordre de l'aphorie comme expression de la dimension de l'absurde.

4.1.1.2. L'axe de l'intensité et le tempérament esthétique des œuvres

Nous venons de voir que les courbes permettent de classer les états affectifs agréables (euphoriques), désagréables (dysphoriques) ou mixtes, qui accompagnent l'exercice des opérations de l'intelligence⁶²⁴. L'axe de l'intensité, quant à lui, expose de manière graduelle le degré d'implication affective du sujet à l'origine des effets poétiques du langage (car il ne faut pas perdre de vue le rôle des sentiments comme cause des associations d'idées dans un langage poétique). Il suppose un rapport hiérarchique entre divers sentiments éprouvés par le sujet au moment où il émet des interrogations. Cette hiérarchie s'exprime en termes de degré ou d'intensité faible, moyenne et forte. Il s'agit de déterminer le degré de subjectivité du sujet dont le corps, les états psychiques et mentaux participent au jeu de questionnement à l'œuvre. Ici, les sentiments éprouvés par le sujet varient en fonction de l'objet interrogé et du rapport qu'il entretient avec lui. Son intensité (forte, faible, moyenne) dépendra du degré d'attachement (ou de détachement) du sujet à l'objet évalué. Mais elle dépendra aussi du contenu (poétique, religieux, philosophique) des représentations et du cours des représentations, c'est-à-dire de la vivacité ou du flux des pensées qui viennent à l'esprit du sujet⁶²⁵.

⁶²⁴ RIBOT(Théodule), *La psychologie des sentiments*, op. cit., p. 359.

⁶²⁵ *Idem*, p. 138.



« Les émotions, au moins les plus simples et les plus déterminées, se [présentant] comme des états psychiques ayant leurs caractères propres, spécifiques », la différence (*faible*, *forte* ou *moyenne*) de l'intensité s'exprimera à travers le langage par l'exagération de leurs mouvements. Ainsi, l'intensité faible de l'euphorie ou de la dysphorie s'observera, à travers la description des états psychiques des personnages, par « une insuffisance de mouvements » pouvant impliquer l'activité motrice des centres nerveux. L'émotion est ainsi « vide de représentation communicante »⁶²⁶.

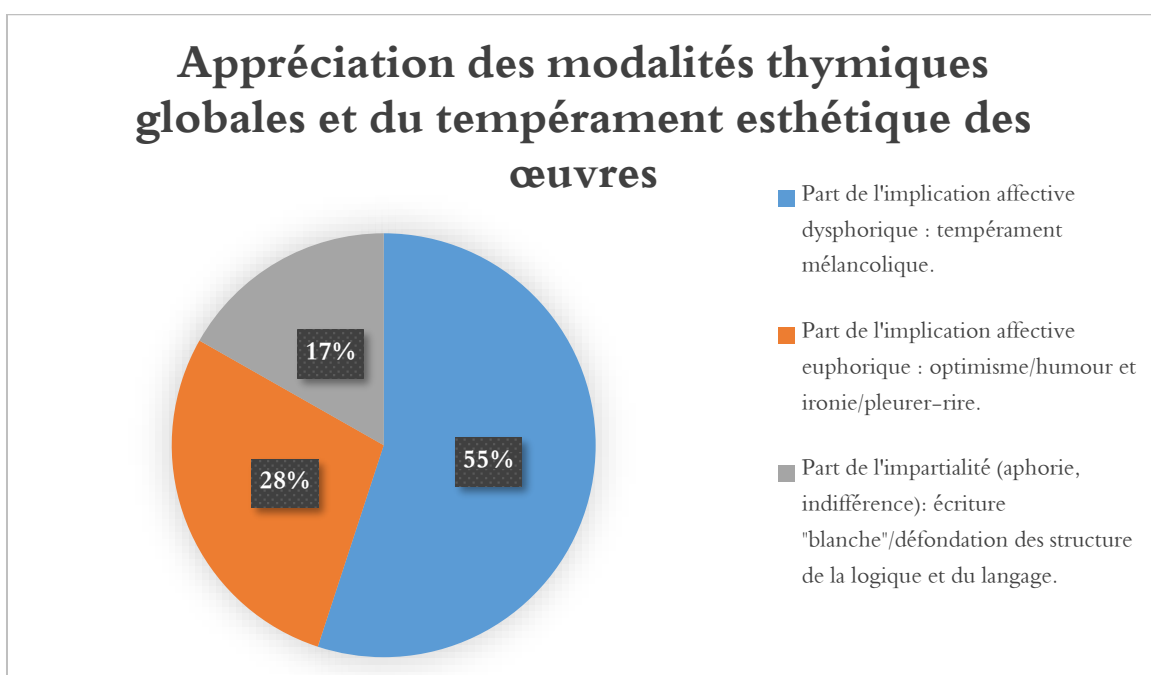
Quant à l'intensité forte, elle impliquera par exemple une forte activité motrice du personnage dont la description des états psychiques laissera transparaître une forte participation du corps dans la dynamique abstraite de la pensée. Chez Mudimbe par exemple on observera, dès le début du texte, une activité chimique et hormonale du corps du sujet qui se plaint d'un goût nauséabond au niveau de la gorge quand il se représente certaines considérations intellectuelles liées à la vie

⁶²⁶RIBOT(Théodule), *La psychologie des sentiments*, op. cit., pp. 131-139.

religieuse pervertie par ses « maîtres de Rome ». Les effets hallucinatoires qui caractérisent le délabrement psychique des personnages de Waberi ne dérogent pas à cette règle.

Si l'intensité moyenne de l'euphorie et de la dysphorie suppose une activité nerveuse motrice moyenne, il faut noter que dans le cas de l'aphorie, l'intensité est tout à fait nulle, car l'absence d'émotions (même dans sa forme manifeste) ne peut être exprimée en termes de degré. L'indifférence, même manifestée par des gestes, ne peut être exprimée en termes d'intensité forte, faible ou moyenne, puisque toute indifférence à forte intensité supposée est nécessairement une prise de position, donc une implication émotive. Or l'indifférence ne tranche pas. Elle peut simplement correspondre à une attente, une foi passive sans émotion, ou encore à un simple détachement, une neutralité, une impassibilité du sujet. L'indifférence est une insensibilité qui fait d'elle une émotion nulle.

Mais précisément parce qu'elle ne peut être mesurée en termes d'intensité, c'est vers un autre type de graphique qu'il faut se tourner pour mesurer l'étendue ou la part de l'indifférence du sujet dans l'œuvre par rapport aux états affectifs euphorique et dysphorique :



Une telle schématisation nous permet non seulement d'apprécier plus clairement les états affectifs dans leur ordre d'importance, mais aussi le tempérament esthétique qu'ils donnent aux œuvres. Ainsi, une dominante tonale portée sur la dysphorie donnera généralement à l'œuvre un tempérament mélancolique. C'est le cas de le dire pour les œuvres de Mudimbe et Waberi dont le tempérament mélancolique renvoie aussi au contexte historique tragique ou pathétique africain. En revanche, une dominante tonale majoritairement portée sur l'euphorie se rapportera à l'optimisme candide du sujet (comme c'est le cas dans *Le feu des origines* d'Emanuel Dongale), à l'humour, à l'ironie (notamment dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil) ou au pleurer-rire. Quant à l'indifférence ou à l'impartialité du sujet, il donnera généralement un style neutre à l'écriture (l'écriture « blanche », selon Albert Camus). Comme tel, le tempérament esthétique de l'œuvre se rapportera globalement au sentiment de l'absurde comme nous le verrons plus explicitement dans l'œuvre de Le Clézio ou l'écriture semble défaire les structures de la conscience du sujet, de la logique et du langage.

Il faut d'emblée préciser ici que les pourcentages utilisés dans les graphiques n'ont qu'une valeur indicative. Ils permettent en effet de déterminer approximativement l'étendue et l'ampleur des états affectifs au fil des œuvres, et d'évaluer comparativement l'ampleur des dominantes tonales. Ils n'ont donc aucune valeur absolue. Pour parvenir à déterminer de façon plus ou moins quantitative et précise l'évolution des états affectifs des personnages (et donc aussi le tempérament esthétique des œuvres), nous mettons en œuvre une méthode simple qui consiste d'abord à recenser au fil des œuvres des fragments ou des échantillons des textes desquels nous extrayons tous les éléments du langage (vocabulaire, champs lexicaux, etc.) qui se rapportent à l'émotivité. Il s'agit ensuite de les classer selon qu'ils renvoient à un sentiment euphorique ou dysphorique. Cette deuxième phase nous permet déjà d'évaluer leur ordre d'importance en comparant notamment le nombre de références ou le nombre d'occurrences qui apparaissent dans chaque

catégorie (euphorique ou dysphorique). Enfin, il s'agit de hiérarchiser dans une même catégorie thymique (euphorique ou dysphorique) les références ou les occurrences qui expriment des degrés différents d'une même émotion. Ainsi, nous constaterons par exemple que certains éléments lexicaux renvoient à une intensité faible des émotions relevant d'une même catégorie thymique, tandis que d'autres en expriment des degrés plus élevés (voir : le point précédent sur *l'axe de l'intensité*). L'ensemble de ces données seront enfin traduits en pourcentage en vue de donner une représentation graphique des modalités thymiques des œuvres. Mais de telles statistiques étant trop longues à réaliser, nous n'exposerons ici que les résultats graphiques que nous analyserons ensuite relativement à l'hypothèse de notre étude.

4.1.1.4 L'axe de l'extensité

L'axe de l'extensité correspond à l'étendue de l'objet évalué, ou plus exactement à l'étendue des aspects de l'objet sur lequel porte le questionnaire. Dans notre cas d'étude, elle correspond aux différents domaines du savoir (relatif à la réalité questionnée) que mobilise la pensée questionnante. Ainsi, l'on ne sera pas surpris de voir des questions d'ordre anthropologique se mêler intimement aux questions d'ordre métaphysique ou philosophique. Le questionnaire s'étend ainsi sur plusieurs aspects (domaines de savoirs) de l'existence pour en donner un aperçu plus large et plus global du problème interrogé. L'axe de l'extensité est son étendue, tandis que l'axe de l'intensité souligne sa profondeur. Elle révèle surtout la capacité du questionnaire littéraire à synthétiser tous les domaines du savoir se rapportant à l'homme et à son être au monde. On peut alors aisément parler de synthèse intellectuelle.

Le dispositif d'analyse thymique nous permet donc de rendre globalement compte de la complexité du questionnaire littéraire. Il associe à la fois les plans cognitif et esthétique, puisque, d'une manière ou d'une autre, l'aspect poétique des considérations intellectuelles émerge de l'arrière-plan émotif qui accompagne la pensée questionnante. Il permet de souligner le rôle des

états affectifs dans l'association poétique des idées intellectuelles et leur importance comme facteur caché dans l'élaboration d'un langage lyrique, sensible et littéraire.

4.2. Indifférence, humour et autodérision dans *L'homme sans qualités*

Même si l'œuvre de Musil s'entend d'abord comme une réflexion sur le mode d'être qui caractérise l'époque, elle semble néanmoins associer à la tonalité critique du discours une légère teinte humoristique. Mais au-delà des élans comiques qu'on peut observer çà et là au fil de la réflexion, la pensée semble globalement marquée sur le plan des émotions par l'indifférence du sujet qui fait de l'œuvre une pensée de l'essai, désincarnée et neutre à bien des égards.

4.2.1. Les fondements socio-anthropologique, politique, psychologique et philosophique du discours dans l'œuvre : autopsie d'une époque à partir de la réalité ontique

Il est important de rappeler que la pensée qui se déploie dans l'œuvre de Musil examine l'être, l'homme, et la réalité qui caractérise l'époque, dans ses multiples variations, c'est-à-dire plus exactement dans ses aspects ontiques multiples qui sont à la fois sociologiques, politiques, psychologiques, anthropologiques, etc. Comme telle, ce sont les grandes formes de l'existence et l'esprit de l'époque qu'elle cherche à déterminer à travers l'observation et l'interprétation des manifestations extérieures et complexes de la vie dans l'ère du temps. C'est pourquoi l'œuvre de Musil se présente comme une autopsie de l'époque qui envisage les catégories constitutives de l'existence du moment dans un ordre graduel allant des manifestations les plus visibles aux manifestations les plus abstraites et profondes. Les manifestations les plus visibles sont d'ordre

sociologique, politique, et anthropologique, tandis que les manifestations les plus abstraites et immatérielles sont d'ordre psychologique.

Les manifestations les plus visibles se posent comme des phénomènes analysables par la conscience du sujet. Ils tiennent lieu de ce que l'être et la conscience du sujet sont d'emblée jetés dans une réalité urbaine concrète. Le sujet fait l'expérience intellectuelle d'un monde qu'il apprécie et définit d'abord dans sa facticité, c'est-à-dire dans ses manifestations sociales, culturelles et politiques visibles. Dès lors, l'*être-jeté* dans le monde du sujet induit une démarche analytique phénoménologique qui fonde ses plans d'analyse et ses réflexions sur l'observation, l'expérience et la connaissance empirique des phénomènes existentiels. La conscience du sujet est manifestement *théorique* : elle cherche à déterminer à travers les modes d'être qui caractérisent le *Dasein* urbain, la vérité d'être de l'époque. La recherche des significations stables et fondamentales du *dasein* propre de l'époque est clairement ontologique, puisqu'elle aboutit inévitablement sur des conclusions philosophiques.

4.2.1.1. *Considérations sociologiques*

Examinons quelques extraits de conversations ou de réflexions du sujet construits autour de notions sociologiques fondamentales comme le *cadre de vie social*, le *comportement social*, l'*anomie*, l'*aliénation*, ou encore la *civilisation*.

4.2.1.1.1. Le milieu urbain

Extrait 1 :

À l'âge où l'on aime encore à se regarder dans la glace et où l'on accorde encore de l'importance aux problèmes du tailleur et du coiffeur, il arrive aussi que l'on se décrive un lieu où l'on aimerait passer sa vie,

ou du moins un lieu où il serait « chic » de séjourner quand bien même on pressentirait qu'on ne s'y plairait guère personnellement.

Parmi ces idées fixes sociales 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, aériens et souterrains, les déplacements humains par pneumatique, les files d'automobiles foncent dans l'horizontal tandis que dans la verticale des ascenseurs ultra-rapides pompent les 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 vitesses 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.⁶²⁷

Dans cet extrait, on retrouve les notions fondamentales « cadre de vie sociale ». Elles s'entendent dans ce passage : « un lieu où l'on aimerait passer sa vie, ou du moins un lieu où il serait "chic" de séjourner ». Ce cadre est le milieu urbain auquel renvoie l'adjectif « chic ». Ainsi, le rapport à la ville serait à priori un rapport au luxe, au bon goût et au raffinement de l'esprit.

L'extrait permet aussi d'aborder les notions de *convention* ou de *normes sociales* qui sont, de fait, des facteurs extérieurs aux individus, mais qui pourtant déterminent la dynamique inconsciente de la communauté d'individus : ce sont « ces idées fixes sociales » qui déterminent, comme d'instinct, le comportement collectif.

Enfin, l'extrait porte sur l'esprit géométrique ou la rectitude de la vie bien connue de ces espèces de ville hyper-américaine. Le développement de l'énergie et de l'industrie influence directement les comportements sociaux qui prennent eux aussi un air nouveau avec, par exemple, ces déplacements mécaniques et rectilignes qui s'exécutent aussi bien dans le sens vertical (les ascenseurs défiant la gravité) que dans le sens horizontal (rappelant la rigueur des déplacements des colonnes de fourmis).

Extrait 2 :

Comme toutes les grandes villes, elle était faite d'irrégularité et de changement, de choses et d'affaires glissant l'une devant l'autre, refusant de marcher au pas, s'entrechoquant ; intervalles de silence, voies de passage et ample pulsation rythmique, éternelle dissonance, éternel déséquilibre des rythmes ; en gros, une

⁶²⁷ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.38.

sorte de liquide en ébullition dans quelque récipient fait de la substance durable des maisons, des lois, des prescriptions et des traditions historiques.⁶²⁸

Cet extrait donne une vision singulière des milieux urbains qui prennent un air de confusion et de chaos que sous-tend et maintient pourtant une constellation de facteurs abstraits extérieurs aux individus : il s'agit des lois, des prescriptions, des traditions, etc. C'est donc la part des déterminations conscientes et rationnelles qui est recherchée dans cette observation du sujet évaluateur. Il semble désormais en effet que seules les déterminations extérieures et inconscientes orientent les comportements communautaires.

4.2.1.1.2. De la socialité des individus

Extrait 3 :

On échange hâtivement quelques mots. Les questions et les réponses s'emboîtent les unes dans les autres comme les pièces d'une machine, chacune n'a devant soi que des tâches bien définies, les professions sont groupées par quartiers, on mange tout en se déplaçant, les plaisirs sont concentrés dans d'autres secteurs, et ailleurs encore se dressent les tours où l'on retrouve son épouse, sa famille, son gramophone et son âme. La tension et la détente, l'activité et l'amour ont tous leurs moments distincts, calculé sur la base de minutieuses expériences de laboratoire. [...] Dans une communauté constamment irriguée par l'énergie, tous les chemins mènent à un but estimable, pourvu que l'on hésite ni ne réfléchisse bien longtemps. Les buts sont à courtes distance ; mais la vie aussi est courte ; on lui prend ainsi le maximum des résultats, et il n'en faut pas plus à l'homme pour être heureux, car l'âme est formée par ce qu'elle atteint, alors que ce qu'elle poursuit sans y atteindre la déforme ; pour le bonheur, ce qui compte n'est pas ce que l'on veut ; mais d'atteindre ce que l'on veut.⁶²⁹

Cet extrait qui se rapporte à la socialité des individus met davantage l'accent sur la notion d'*aliénation* et d'*anomie*. C'est l'aspect mécanique de la vie qui est indexé dans ce passage. L'humanité même de l'homme semble être mise en mal par la rectitude et l'esprit géométrique des villes.

⁶²⁸ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.12.

⁶²⁹ *Idem*, p.39.

4.2.1.1.3. L'ère des machines

Il n'est pas du tout sûr que les choses doivent évoluer ainsi, mais ses imaginations font partie des rêves de voyage dans lesquels se reflète l'impression du mouvement incessant qui nous entraîne. Ils sont superficiels, brefs et agités. Dieu sait ce qui se produira. On serait tenté de croire que nous avons à chaque minute le commencement en main, et que nous devrions faire tirer des plans pour l'humanité. Si la chimère de la vitesse nous déplaît, créons en une autre, par exemple très lente, un bonheur mystérieux comme le serpent de mer, flottant comme des voiles, et ce profond regard de vache dont les Grecs déjà s'engouèrent ! Mais il n'en va nullement ainsi. C'est la chose qui nous a en main. Jour et nuit, on voyage en elle, et l'on en fait bien d'autres : on s'y rase, on y mange, on y aime, on y lit des livres, on y exerce sa profession comme si les quatre murs étaient immobiles, mais l'inquiétant, c'est que les murs bougent sans qu'on ne s'en aperçoive et qu'ils projettent leurs rails en avant d'eux-mêmes comme de longs fils qui se recourbent en tâtonnant, sans qu'on sache jamais où ils vont. Et par-dessus le marché, on voudrait être encore, si possible, l'une des forces qui déterminent le train du temps ! Voilà un rôle bien équivoque, et il arrive que le paysage, si l'on regarde au-dehors après un intervalle suffisant, ait changé ; ce qui file devant nos yeux file parce qu'il n'en peut être autrement ; mais si résigné que l'on soit, on ne peut faire qu'un sentiment désagréable ne prennent de plus en plus de force, comme si l'on avait dépassé le but et qu'on ne se fut trompé de voix. Un beau jour, en tempête, un besoin vous envahit : descendre ! Sauter du train ! Nostalgie d'être arrêté, de ne pas se développer, de rester immobile ou de revenir au point qui précédait le mauvais embranchement !⁶³⁰

Cet extrait index la technoscience de l'époque qui envahit la vie sociale et tend à accélérer la pulsation même de la vie, l'entraînant dans un mouvement vertigineux que l'homme peine bientôt à contrôler. C'est la dépendance (inquiétante ?) à la technique qui est mise au jour. Si elle est le fondement du progrès, elle comporte néanmoins le risque de la réification de l'homme.

4.2.1.2. Anthropologie et psychologie générale : de la morale et des qualités

La dimension anthropologique de l'œuvre tient lieu de ce que le discours explore des domaines variés qui se rapportent à l'homme, à ces croyances et à la culture. La dimension psychologique

⁶³⁰ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp.39-40.

s'attache à l'explication des comportements individuels ou collectifs dans la société moderne. Elle expose et analyse les déterminations par lesquelles le Moi individuel ou collectif est souvent conduit à adopter tel ou tel comportement ou agissement.

4.2.1.2.1. Sur les qualités

Extrait :

De nos jours, au contraire, le centre de gravité de la responsabilité n'est plus en l'homme, mais dans les rapports des choses entre elles. N'a-t-on pas remarqué que les expériences vécues se sont détachées de l'homme ? Elles sont passées sur la scène, dans les livres, dans les rapports des laboratoires et des expéditions scientifiques [...]. Dans la mesure où les expériences vécues ne se trouvent pas, précisément, dans le travail, elles sont, tout simplement, dans l'air. Qui oserait encore prétendre, aujourd'hui, que sa colère soit vraiment la sienne, quand tant de gens se mêlent de lui en parler et de s'y retrouver mieux que lui-même ? Il s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre ; on viendrait presque à penser que l'homme, dans le cas idéal, finira par ne plus pouvoir disposer d'une expérience privée et que le doux fardeau de la responsabilité personnelle se dissoudra dans l'algèbre des significations possibles. Il est probable que la désagrégation de la conception anthropomorphe qui, pendant si longtemps, fit de l'homme le centre de l'univers, mais est en passe de disparaître depuis plusieurs siècles déjà, atteint enfin le Moi lui-même [...].⁶³¹

Le présent extrait pose le problème des qualités et des attitudes de vie qui ne sont plus le fait des individus ou de l'homme, mais qui sont devenues des normes abstraites qui, de l'extérieur, déterminent la manière dont tel ou tel individu doit se comporter. Il semble que les qualités et les expériences de vie soient désormais détachées de l'homme pour être consignées dans les théâtres, les livres, les laboratoires scientifiques, etc. C'est de l'extérieur qu'elles semblent dorénavant déterminer les comportements individuels ou collectifs.

4.2.1.2.2. Sur la morale

Extrait :

Tous les événements moraux avaient lieu à l'intérieur d'un champ de forces dont la constellation les chargeait de sens, et contenaient le bien et le mal comme un atome contient ses possibilités de

⁶³¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome I, op. cit., p. 188.

combinaisons chimiques. [...] De la sorte naissait un système infini du rapport dans lequel on eût plus trouvé une seule de ses significations indépendantes telles que la vie ordinaire en accorde, dans une première et grossière approximation, aux actions et aux qualités ; dans ce système, ce qui avait l'apparence de la stabilité devenait le prétexte poreux de mille autres significations, ce qui se passait devenait le symbole de ce qui peut-être ne se passait pas, mais était deviné au travers, et l'homme conçu comme le résumé de ces possibilités, l'homme potentiel, le poème non écrit de la vie s'opposait à l'homme copie, à l'homme réalité, à l'homme caractère.

[...] La morale au sens ordinaire du mot n'était pour Ulrich que la forme sénile d'un système de forces que l'on ne saurait, sans une réelle perte de force éthique, confondre avec la véritable morale.⁶³²

Ulrich avait affirmé : « la seule caractéristique essentielle de notre morale est que ses commandements se contredisent. La plus morale de toutes les propositions est celle-ci : l'exception confirme la règle ! » Probablement cette phrase lui avait-elle été inspirée simplement par son aversion pour une méthode morale qui se prétend inflexible et se voit obligée, dans son application pratique, de céder à toutes les pressions, s'opposant rigoureusement ainsi au procédé exact qui veut que l'on s'attache d'abord à l'expérience, et qu'on tire les lois de son observation.⁶³³

Le présent extrait indexe le monde abstrait des valeurs et des convenances sociales à l'intérieur duquel s'élaborent la psychologie générale, le sens commun et plus généralement la conscience collective. Elle s'établit en système. À l'intérieur s'équilibre les tempéraments (joie, frustration, etc.) et les comportements sociaux. L'homme y apparaît comme « le résumé des possibilités » qu'offre ce champ. Comme tel, il est réduit à n'être plus qu'une copie, un caractère convenu.

4.2.1.2.3. Sur la psychologie générale

Extraits :

Les psychiatres appellent la grande gaieté « euphorie » ou, en allemand, « dépression gaie », comme s'il s'agissait d'un gai malaise, et ils ont montré que tous les paroxysmes, ceux de la chasteté comme ceux de la sensualité, ceux du scrupule comme ceux de la frivolité, ceux de la cruauté comme ceux de la compassion, débouchent dans la pathologie. L'idée de la vie saine aurait dès lors bien peu de sens, si elle n'avait pour but qu'un compromis entre des excès ! [...] De telles constatations nous conduisent donc à ne plus voir dans la norme morale l'immobilité figée d'un règlement, mais un mouvant équilibre qui exige à tout instant que l'on travaille à le renouveler. [...] On apprend à reconnaître quels échanges se font entre le dedans et le dehors, et c'est précisément par la compréhension de ce qu'il y a d'impersonnel dans l'homme qu'on a fait de nouvelles découvertes sur la personnalité, sur certains types de comportements

⁶³²MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 316.

⁶³³ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, II, op. cit., pp. 99-100.

fondamentaux, sur l'instinct de la construction du Moi qui, comme l'instinct de la construction du nid chez les oiseaux, bâtit son Moi de toute espèce de matériaux, selon une ou deux méthodes toujours identiques.⁶³⁴

Le texte ci-dessus montre l'absurdité d'un système de santé mentale qui préconise, pour être agréé socialement, un certain équilibre entre l'extrémité de deux émotions. Le Moi social est censé se construire et s'épanouir dans cet équilibre « qui exige à tout instant que l'on travaille à le renouveler » comme d'instinct. La santé mentale et sociale se définirait donc comme un mouvant équilibre entre des émotions extrêmes opposées. La modération dans les affections et les passions serait la condition nécessaire à l'équilibre mental et social. La psychologie individuelle et collective est en fin de compte une construction qui s'opère de l'extérieur.

4.2.1.2.4. L'animisme : réflexion sur la nature de l'âme religieuse

Extrait :

« Si tu pouvais parcourir en entier les descriptions que ces hommes et ces femmes des siècles passés ont laissées de leur naufrage en Dieu, tu découvrirais vérité et réalité entre toutes les lignes, et pourtant les affirmations constituées par ces mêmes lignes contrediraient volontiers ta volonté d'actualité. » Il poursuivit : « Ils parlent d'un éclat surabondant. D'une étendue infinie, d'un infini royaume de lumière. D'une unité flottante du monde et des pouvoirs de lames. D'un élan merveilleux indescriptible du cœur. De cognitions si rapides que tout y est instantané, et pareil à des gouttes de feu tombant dans le monde. D'autre part, ils parlent d'un oubli absolu, d'une non-intelligence, même d'une abolition des choses. Ils parlent d'un repos immense, dérobé à toutes les passions. D'un mutisme soudain. D'un effacement des pensées et des intentions. D'un aveuglement dans lequel ils voient clair, d'une clarté dans laquelle ils sont morts et surnaturellement vivants. Ils appellent cet état une agonie et affirment pourtant vivre plus pleinement que jamais : ne sont-ce pas là, encore qu'enveloppées dans l'obscurité flamboyante de l'expression, les sensations mêmes que l'on éprouve aujourd'hui quand par hasard le cœur (avide et rassasié, comme ils disent !) pénètre dans ces régions utopiques qui s'étendent quelque part et nulle part entre une tendresse infinie et une infinie solitude ? »

[...] Mais ce que ces âmes pieuses racontent des aventures de leur âme, poursuivit-il tandis qu'à l'amertume de ses paroles se mêlaient l'objectivité et aussi l'admiration, est écrit parfois avec la vigueur et la brutale conviction d'une analyse stendhalienne. Mais cela, il est vrai (précisa-t-il en guise de restriction), ne dure qu'aussi longtemps qu'ils ne s'en tiennent strictement aux phénomènes et que ne s'y mêle pas leur jugement : celui-ci étend altéré par la flatteuse conviction d'avoir été élu par Dieu pour Le connaître sans

⁶³⁴ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome I, op. cit., pp 317-318.

intermédiaire. Dès cet instant, bien sûr, cessant d'évoquer ces perceptions difficiles à décrire dans lesquels il n'y a ni substantifs ni transitifs, ils retrouvent les phrases avec sujet et objet, parce qu'ils voient en leur âme et en leur Dieu les deux montants de portes entre lesquels va surgir la merveille. Ainsi en arrivent-ils à prétendre que l'âme leur a été tirée du corps et plongée dans le Seigneur, ou que le Seigneur pénètre en eux comme un amant ; ils sont saisis, engloutis, aveuglés, violentés par Dieu, ou bien leur âmes grandit jusqu'à Lui, pénètre en Lui, goûte de Lui, L'enlace et L'entend parler. Il est impossible de ne pas connaître ici le modèle terrestre ; ces descriptions n'ont plus rien de découvertes inouïes, elles ressemblent aux images un peu monotones dont un poète de l'amour orne son thème, thème sur lequel il ne peut exister qu'une seule et unique opinion. Pour moi du moins, formé à la réserve, ces relations me mettent à la torture : au moment où les élus assurent que Dieu leur a parlé ou qu'ils ont compris le langage des arbres et des bêtes, ils omettent de me dire ce qui leur a été communiqué ; s'ils le font, c'est pour produire de banales histoires personnelles ou de vieilles rengaines pieuses. On ne regrettera jamais assez que les maîtres des sciences exactes n'aient pas de vision ! dit-il pour conclure sa longue réplique.⁶³⁵

Dans cet extrait, l'animisme est examiné par le sujet évaluateur qui expose la nature des expériences vécues par ceux qui prétendent avoir été en contact spirituel avec le divin. En les comparant à d'autres expériences psychiques pourtant non religieuses et profanes, il n'y voit jamais qu'une étrange ressemblance. Dès lors, l'expérience religieuse pourrait trouver une explication plus rationnelle dans le domaine de la psychanalyse.

4.2.1.3. L'Histoire et la politique

L'Histoire est évoquée dans le texte en lien direct avec le monde de la politique. Le lien de connivence tient lieu de ce que les décisions politiques ont souvent eu une influence directe sur l'Histoire, au regard de ses grandes périodes. C'est le cas de le dire pour les festivités politiques (« action parallèle ») qui ont cours dans l'œuvre : « l'action parallèle » aura par exemple une influence directe sur l'histoire et marquera un grand tournant au XX^e siècle.

Musil examine donc, par le biais de son personnage, l'influence des choix politiques sur le cours des événements historiques. Mais c'est aussi, à l'inverse, l'influence de l'histoire sur la vie

⁶³⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, II, op. cit., pp.106-108.

individuelle et collective que l'auteur examine, interrogeant le rapport que les communautés et les individus entretiennent avec celle-ci. C'est une sorte de philosophie de l'histoire — peut-être au même titre que la philosophie des sciences — ou plus explicitement une tentative d'interprétation ou d'explication de la nature intrinsèque de l'homme moderne par le détour de l'histoire.

4.2.1.3.1. L'éternel retour du même ou la part indifférenciée de l'histoire ?

Extrait 1 :

On pouvait aussi bien se demander pourquoi l'Action patriotique de Diotime était absurde.

Réponse numéro un : Parce que l'Histoire universelle, indubitablement, ne naît pas autrement que les autres histoires. Les auteurs, incapables d'inventer du nouveau, se copient les uns les autres. C'est la raison pour laquelle tous les hommes politiques étudient l'histoire, et non la biologie ou toute autre science de ce genre. Voilà pour les auteurs.⁶³⁶

Extrait 2 :

Ainsi comprise, l'histoire naît de la routine des idées, de ce qu'il y a de plus indifférent en elles ; quant à la réalité, elle naît principalement de ce que l'on ne fait rien pour les idées.

Toutes ces considérations, affirmait Ulrich, pouvaient se résumer ainsi : nous nous soucions trop peu de ce qui arrive, et beaucoup trop de savoir quand, où et à qui c'est arrivé, de telle sorte que nous donnons de l'importance non pas à l'esprit des événements, mais à leur fable, non pas à l'accession à une nouvelle vie, mais à la répétition de l'ancienne, reproduisant ainsi trait pour trait la différence qui existe entre les bonnes pièces et celle qui ont simplement réussi.⁶³⁷

Extrait 3 :

Ce n'était pas par hasard qu'on parlait du « théâtre du monde », car on retrouve toujours dans la vie les mêmes rôles, les mêmes fables et les mêmes péripéties.⁶³⁸

Au regard des extraits choisis à dessein (et en l'occurrence les extraits 1, 2 et 3), l'idée force qui se dégage des considérations sur l'histoire et la politique se résume succinctement comme suit :

⁶³⁶ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome I, op. cit., p. 453.

⁶³⁷ *Idem*, p.458.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 457.

l'immutabilité des comportements, c'est-à-dire la part non changeante des manifestations de la vie communautaire (et, dans une certaine mesure, individuelle) est tout entière liée au fait que l'homme envisage son être au monde ou son existence dans un désir mimétique constant avec les idées et les comportements fondamentaux issus d'une expérience de vie antérieure. Dès lors, les générations d'hommes se succèdent non en **se** différenciant les unes des autres dans leur mode d'être, mais en relayant un certain nombre de valeurs et des convenus souvent considérés comme universels et intemporels. Les générations se succèdent souvent donc comme des répliques : ce sont en quelque sorte des hommes-copies.

Cet état de fait, sans qu'on puisse présumer de son caractère intrinsèque, conduit souvent l'histoire à se reproduire, conduisant par ailleurs à l'autoreproduction des périodes de crise. Cela est tout au plus lié au fait que la gestion de la vie communautaire (la politique) à court d'idées novatrices, et par peur de l'inconnu et du devenir, recourt souvent aux expériences de la vie antérieure pour concevoir la sienne.

4.2.1.3.2. Sur la part contingente de l'Histoire

Extrait 4 :

Numéro deux : Toutefois, pour la plus grande part, l'Histoire naît sans auteurs. Elle ne vient pas d'un centre, mais de la périphérie, suscitée par des causes mineures. Il n'en faut probablement pas tant qu'on le croit pour faire de l'homme médiéval ou du Grec classique l'homme civilisé du XXe siècle. L'être humain, en effet, peut aussi aisément manger de l'homme qu'écrire la *Critique de la Raison pure* ; avec les mêmes convictions et les mêmes qualités, si les circonstances le permettent, il pourra faire l'un et l'autre et de grandes différences extérieures recouvrent de très minimes à l'intérieur.

Réponse numéro trois : Si donc l'on transplantait une génération d'Européens actuels, encore en bas âge, dans l'Égypte du sixième millénaire et qu'on l'y laissât, l'Histoire universelle recommencerait à l'an 5000, se répéterait d'abord pendant un certain temps, puis, pour des raisons insoupçonnées de tous, commencerait peu à peu à dévier.⁶³⁹

Extrait 5 :

⁶³⁹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome I, op. cit., p. 453.

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 à se rendre. La voie de l'Histoire est assez souvent fourvoisement. Le présent figure toujours la dernière maison d'une ville, celle qui d'une manière ou d'une autre ne fait déjà plus partie de l'agglomération. Chaque génération nouvelle, étonnée, se demande : qui suis-je ? qui étaient mes prédécesseurs ? Elle ferait mieux de se demander : ou suis-je ? et de supposer que ses prédécesseurs n'étaient pas autres qu'elle, mais simplement ailleurs, ce serait déjà un pas de fait... songeait-t-il.⁶⁴⁰

Les extraits 4 et 5 consentent toutefois qu'il y a un fond de contingence dans l'histoire qui, en dehors de la volonté des hommes, garantit à la vie communautaire ou individuelle des impulsions nouvelles et une prédisposition naturelle à se régénérer en de facettes nouvelles. Musil est favorable à cet état de choses auquel il invite à accorder plus d'importance, au lieu de se complaire dans la répétition indéfinie de ce qui a déjà été pensé et convenu. C'est une invitation à s'adapter à l'innocence du devenir qui prend chez lui une valeur poétique, c'est-à-dire « le poème non encore écrit de la vie » qu'il oppose aux formes de vie toutes faites. Et c'est précisément la part contingente et surprenante de l'Histoire que Musil invite à observer. Il recommande de s'y intéresser et interpréter les signes du présent qui permettent d'adapter et de préparer au mieux l'actualité à d'éventuels changements.

4.2.1.4. Philosophie et science

L'œuvre de Musil s'établit aussi, à sa manière, comme un traité d'épistémologie ou pour être plus explicite, une philosophie des sciences. Le discours du sujet porte, dans la plus grande part des réflexions, sur les formes et l'état actuel des savoirs ou des domaines de connaissance. Sont tour à tour mises en examen les mathématiques, les sciences naturelles, l'Histoire, l'anthropologie, la psychologie, la philosophie, la littérature, etc. Nous n'explorons ici que les opinions du sujet sur

⁶⁴⁰ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome I, op. cit., p. 454.

la philosophie et les sciences objectives, dont les mathématiques qui se présentent comme leur fondement.

4.2.1.4.1. Sur la philosophie

Extrait :

Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système. Probablement est-ce aussi la raison pour laquelle les époques de tyrannie ont vu naître de grandes figures philosophiques, alors que les époques de démocratie et des civilisations avancées ne réussissent pas à produire une seule philosophie convaincante [...].⁶⁴¹

Ulrich repartit : « les têtes particulièrement belles sont d'ordinaire vides ; les philosophes particulièrement profonds sont d'ordinaire de plats penseurs ; dans la littérature, ce sont d'ordinaire des talents moyens que leurs contemporains jugent supérieurs. »⁶⁴²

Dans l'extrait ci-dessus, la philosophie fait l'objet du désamour du personnage qui ne perçoit jamais cette discipline que comme la fabrique de l'idéalisme et des systèmes de pensées toutes faites. Elle est perçue et décrite comme un piège, le lieu secret de la mise en berne de la pensée générale et individuelle. Les philosophes n'y sont jamais que des manipulateurs à la lisière du sophisme qui ont l'apparence de piété intellectuelle et savante, mais qui pourtant se révèlent être au fond des tyrans qui conditionnent la conscience collective et l'astreignent à penser d'une manière uniforme et dirigée.

4.1.2.4.2. Sur les sciences naturelles et les mathématiques

Extrait :

D'Ulrich, en revanche, on pouvait dire au moins ceci en toute certitude, qu'il aimait les mathématiques à cause de ceux qui ne pouvaient les souffrir. Il était moins scientifique qu'humainement amoureux de la

⁶⁴¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 319.

⁶⁴² MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, II, op. cit., p.147.

science. Il voyait que, sur toutes les questions où elle se jugeait compétente, elle pensait autrement que les hommes ordinaires.⁶⁴³

Dans cet extrait, les sciences naturelles et les mathématiques ont la prérogative de ne pas être restrictives, dogmatiques et dirigistes. Elles ouvrent sur la réalité concrète et permettent de penser « autrement que les hommes ordinaires ». Contrairement à la philosophie spéculative trop portée de sur le champ de l'abstraction, la science trouve son fondement dans l'empirisme et la réalité concrète. Comme telle, elle se situe en dehors du domaine de l'idéalisme pur et par conséquent de l'affabulation. L'esprit scientifique est ce qui semble rompre le lien carcéral de la pensée dogmatique et convenue.

4.2.2. Modalités thymiques du discours : du sentiment de l'absurde à l'interrogation comique

4.2.2.1. Modalités thymiques autour des considérations d'ordre sociologique

Il y a dans les échantillons du discours précédemment cités une modélisation du discours qui montre que le locuteur est affectivement impliqué. Nous les classifions dans ce tableau comme suit :

Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Association poétique d'idées
	« L'homme sans qualités fut enchanté par cette idée ». (tome I, p. 16.)			« L'air et la terre ne sont plus qu'une immense fourmilière sillonnée d'artères en étages ». (extrait 1)

⁶⁴³ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, tome I, op. cit., pp. 51.

<p>Modalité de l'agréable (euphorie)</p> <p>58/450 mots, soit 12, 88% du texte extrait</p>				<p>« [...] tandis que dans la verticale des ascenseurs ultra-rapides pompent les masses humaines d'un palier de circulation à l'autre ». (extrait 1)</p> <p>« [...] une sorte de liquide en ébullition dans quelque récipient fait de la substance durable des maisons, des lois, des prescriptions et des traditions historiques ». (extrait2)</p>
<p>Absence d'implication affective</p> <p>358/450 mots, soit 79,55% du texte extrait</p>	<p>Intensité nulle (Modalité thymique essentielle de l'œuvre)</p>			<p>Absence de modalisation du discours</p>
	<p>« À l'âge où l'on aime encore à se regarder dans la glace et où l'on accorde encore de l'importance aux problèmes du tailleur et du coiffeur, il arrive aussi que l'on se décrive un lieu où l'on aimerait passer sa vie, ou du moins un lieu où il serait « chic » de séjourner [...]. Parmi ces idées fixes sociales est apparue, depuis longtemps déjà, une espèce de ville hyper-américaine, où tout marche et s'arrête au chronomètre. [...] Les transports, de surface, aériens et souterrains, les déplacements humains par pneumatique, les files d'automobiles foncent dans l'horizontal ; [...] aux points de jonction, l'on saute d'un transport dans l'autre ; leur rythme qui, entre deux vitesses 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 ». (Extrait 1)</p> <p>« On échange hâtivement quelques mots, [...] Chacune n'a devant soi que des tâches bien définies, les professions sont groupées par quartiers, on mange tout en se déplaçant, les plaisirs sont concentrés dans d'autres secteurs, et ailleurs encore se dressent les tours où l'on retrouve son épouse, sa famille, son gramophone et son âme. La tension et la détente, l'activité et l'amour ont tous leurs moments distincts, calculé sur la base de minutieuses expériences de laboratoire. [...] Dans une communauté constamment irriguée par l'énergie, tous les chemins mènent à un but estimable, pourvu que l'on hésite ni ne réfléchisse bien longtemps. Les buts sont à courtes distances ; mais la vie aussi est courte ; on lui prend ainsi le maximum des résultats, et n'en faut pas plus à l'homme pour être heureux, car l'âme est formée par ce qu'elle atteint, alors que ce qu'elle poursuit sans y atteindre la déforme ; pour le bonheur, ce qui compte n'est pas ce que l'on veut ; mais d'atteindre ce que l'on veut ». (Extrait 3)</p> <p>« Comme toutes les grandes villes, elle était faite d'irrégularité et de changement, de choses et d'affaires glissant l'une devant l'autre, refusant de marcher au pas, s'entrechoquant ; intervalles de silence, voies de passage et ample pulsation rythmique ». (Extrait 2)</p>			<p>Énoncés techniques ; discours explicatif ; genre de l'essai.</p>
<p>Modalité du désagréable (dysphorie)</p>	<p>Intensité faible</p>	<p>Évolution vers une intensité moyenne</p>	<p>Élévation vers une intensité forte</p>	<p>Association poétique d'idées</p>
	<p>« [...] quand bien même on pressentirait qu'on ne s'y plairait guère personnellement. (extrait 1)</p> <p>« Éternelle dissonance, éternel déséquilibre des rythmes ». (extrait 2)</p>			<p>« Les questions et les réponses s'emboîtent les unes dans les autres comme les pièces d'une machine. (extrait 2)</p>

34/450 mots, soit 7,55% du texte extrait				
--	--	--	--	--

Dans ces extraits, le sujet évaluateur s'implique affectivement dans son discours qui prend la forme d'un constat désolant. L'évocation de la « dissonance » et de « l'éternel déséquilibre » des villes marque le jugement négatif du sujet. Ce passage révèle une certaine contrariété du sujet qui porte un regard inquiet sur cet état de choses. Ce sentiment est de l'ordre du découragement, du souci, de lassitude, et parfois d'impuissance. Il est donc d'une intensité faible.

Mais les marques d'implication affective les plus caractéristiques sont les procédés stylistiques de la métaphore et de la comparaison. La première est la métaphore de la fourmilière par laquelle le narrateur tente de dégager une certaine vérité de la réalité urbaine : « l'air et la terre ne sont plus qu'une immense fourmilière », fait-il en effet observer. Cette figure souligne l'aspect mécanique de l'existence paramétrée et chronométrée où chaque individu est engagé dans un but précis et déterminé. C'est en quelque sorte une variation imaginaire qui cherche à mettre en évidence le caractère propre du modèle urbain. Mais au-delà de l'idée du système qu'elles visent à représenter, la métaphore de la fourmilière procède surtout d'une intention comique du sujet qui porte à la fois un regard critique et railleur sur la curieuse et évidente analogie avec le monde des insectes. Le parallélisme entre l'homme et la fourmi est en soi comique en raison de ce que la grandeur supposée des modes d'être proprement urbains rappelle paradoxalement le mode d'être du monde infiniment petit de la fourmilière. C'est un coup de théâtre ou plus spécifiquement un comique de situation qui ramène la grandeur à la petitesse. La grandeur célébrée du modèle urbain est finalement absurde et ridicule puisqu'il trouve sa forme aboutie dans une structure similaire à l'organisation structurelle du mode d'être des insectes. La description des phénomènes sociétaux

est conduite par cette teinte comique qui canalise la réflexion du sujet, et par la même occasion le lecteur.

Cependant, au final, le texte extrait relève majoritairement du genre de l'essai puisque 79, 55% de sa composante correspond au discours explicatif.

4.2.2.2. Modalités thymiques autour de l'anthropologie et la psychologie générale

Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Association poétiques d'idées
<p>Modalité de l'agréable (euphorie) 65/1245 mots, soit 5, 22% du texte extrait</p>				<p>« [...] qu'on a fait de nouvelles découvertes sur la personnalité, sur certains types de comportements fondamentaux, sur l'instinct de la construction du Moi qui, comme l'instinct de la construction du nid chez les oiseaux, bâtit son Moi de toute espèce de matériaux, selon une ou deux méthodes toujours identiques ». (Extrait sur la psychologie générale)</p> <p>« [...] le poème non écrit de la vie s'opposait à l'homme copie, à l'homme réalité, à l'homme caractère ». (Extrait sur la morale)</p>
	<p>Intensité nulle (Modalité thymique essentielle de l'œuvre)</p>			<p>Absence de modalisation du discours</p>

<p style="text-align: center;">Absence d'implication affective</p> <p style="text-align: center;">1919/1245 mots, soit 73,81% du texte extrait</p>	<p>« De nos jours, au contraire, le centre de gravité de la responsabilité n'est plus en l'homme, mais dans les rapports des choses entre elles. [...] Elles sont passées sur la scène, dans les livres, dans les rapports des laboratoires et des expéditions scientifiques [...]. Dans la mesure où les expériences vécues ne se trouvent pas, précisément, dans le travail, elles sont, tout simplement, dans l'air. [...] Il s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre ; on viendrait presque à penser que l'homme, dans le cas idéal, finira par ne plus pouvoir disposer d'une expérience privée et que le doux fardeau de la responsabilité personnelle se dissoudra dans l'algèbre des significations possibles. Il est probable que la désagrégation de la conception anthropomorphique qui, pendant si longtemps, fit de l'homme le centre de l'univers, mais est en passe de disparaître depuis plusieurs siècles déjà, a-t-elle enfin le moins lui-même [...] ». (Intégralité de l'extrait sur les qualités)</p> <p>« Tous les événements moraux avaient lieu à l'intérieur d'un champ de forces dont la constellation les chargeait de sens, et contenaient le bien et le mal comme un atome contient ses possibilités de combinaisons chimiques. [...] De la sorte naissait un système infini du rapport dans lequel on eût plus trouvé une seule de ses significations indépendantes telles que la vie ordinaire en accorde, dans une première et grossière approximation, aux actions et aux qualités ; dans ce système, ce qui avait l'apparence de la stabilité devenait le prétexte poreux de mille autres significations, ce qui se passait devenait le symbole de ce qui peut-être ne se passait pas, mais était deviné au travers, et l'homme conçu comme le résumé de ces possibilités, l'homme potentiel [...].</p> <p>« Ulrich avait affirmé : "la seule caractéristique essentielle de notre morale est que ses commandements se contredisent. La plus morale de toutes les propositions est celle-ci : l'exception confirme la règle !" Probablement cette phrase lui avait-elle été inspirée simplement par son aversion pour une méthode morale qui se prétend inflexible et se voit obligée, dans son application pratique, de céder à toutes les pressions, s'opposant rigoureusement ainsi au procédé exact qui veut que l'on s'attache d'abord à l'expérience, et qu'on tire les lois de son observation [...] ». (Extraits sur la morale)</p> <p>« Les psychiatres appellent la grande gaieté "euphorie" ou, en allemand, "dépression gaie", comme s'il s'agissait d'un gai malaise, et ils ont montré que tous les paroxysmes, ceux de la chasteté comme ceux de la sensualité, ceux du scrupule comme ceux de la frivolité, ceux de la cruauté comme ceux de la compassion, débouchent dans la pathologie. L'idée de la vie saine aurait dès lors bien peu de sens, si elle avait pour but qu'un compromis entre des excès ! [...] De telles constatations nous conduisent donc à ne plus voir dans la norme morale l'immobilité figée d'un règlement, mais un mouvant équilibre qui exige à tout instant que l'on travaille à le renouveler. [...] On apprend à reconnaître quels échanges se font entre le dedans et le dehors, et c'est précisément par la compréhension de ce qu'il y a d'impersonnel dans l'homme [...] ». (Extrait sur la psychologie générale)</p> <p>« "Si tu pouvais parcourir en entier les descriptions que ces hommes et ces femmes des siècles passés ont laissées de leur naufrage en Dieu, tu découvrirais vérité et réalité entre toutes les lignes, et pourtant les affirmations constituées par ces mêmes lignes contrediraient volontiers ta volonté d'actualité." Il poursuivit : "Ils parlent d'un éclat surabondant. D'une étendue infinie, d'un infini royaume de lumière. D'une unité flottante du monde et des pouvoirs de lames. D'un élan merveilleux indescriptible du cœur. De cognitions si rapides que tout y est instantané, et pareil à des gouttes de feu tombant dans le monde. D'autre part, ils parlent d'un oubli absolu, d'une non-intelligence, même d'une abolition des choses. Ils parlent d'un repos immense, dérobé à toutes les passions. D'un mutisme soudain. D'un effacement des pensées et des intentions. D'un aveuglement dans lequel ils voient clair, d'une clarté dans laquelle ils sont morts et surmaturellement vivants. Ils appellent cet état une agonie et affirment pourtant vivre plus pleinement que jamais : ne sont-ce pas là, encore qu'enveloppées dans l'obscurité flamboyante de l'expression, les sensations mêmes que l'on éprouve aujourd'hui quand par hasard le cœur (avide et rassasié, comme ils disent !) pénètre dans ces régions utopiques qui s'étendent quelque part et nulle part entre une tendresse infinie et une infinie solitude ?" »</p> <p>« [...] Mais ce que ces âmes pieuses racontent des aventures de leur âme [...] est écrit parfois avec la vigueur et la brutale conviction d'une analyse stendhalienne. Mais cela, il est vrai (précisa-t-il en guise de restriction), ne dure qu'aussi longtemps qu'ils ne s'en tiennent strictement aux phénomènes et que ne s'y mêle pas leur jugement : celui-ci étend altéré par la flatteuse conviction d'avoir été élu par Dieu pour Le connaître sans intermédiaire. Dès cet instant, bien sûr, cessant d'évoquer ces perceptions difficiles à décrire dans lesquels il n'y a ni substantifs ni transitifs, ils retrouvent les phrases avec sujet et objet, parce qu'ils voient en leur âme et en leur Dieu les deux montants de portes entre lesquels va surgir la merveille. [...] Au moment où les élus assurent que Dieu leur a parlé ou qu'ils ont compris le langage des arbres et des bêtes, ils omettent de me dire ce qui leur a été communiqué ; s'ils le font, c'est pour produire</p>	<p><i>Énoncés techniques ; discours explicatif ; genre de l'essai.</i></p>
---	---	--

	de banales histoires personnelles ou de vieilles rengaines pieuses. On ne regrettera jamais assez que les maîtres des sciences exactes n'aient pas de vision ! dit-il pour conclure sa longue réplique" ». (Extrait sur l'animisme)			
<p>Modalité du désagréable (dysphorie) 261/1245 mots, soit 20,91% du texte extrait</p>	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Association poétique d'idées
	<p>« N'a-t-on pas remarqué que les expériences vécues se sont détachées de l'homme ? » (Extrait sur les qualités)</p> <p>« Qui oserait encore prétendre, aujourd'hui, que sa colère soit vraiment la sienne, quand tant de gens se mêlent de lui en parler et de s'y retrouver mieux que lui-même ? » (Extrait sur les qualités)</p> <p>« La morale au sens ordinaire du mot n'était pour Ulrich que la forme sénile d'un système de forces que l'on ne saurait, sans une réelle perte de force éthique, confondre avec la véritable morale ». (Extrait sur la morale)</p> <p>« Il est impossible de ne pas connaître ici le modèle terrestre ; ces descriptions n'ont plus rien de découvertes inouïes, elles ressemblent aux images un peu monotones dont un poète de l'amour orne son thème, thème sur lequel il ne peut exister qu'une seule et unique opinion ». (Extrait sur l'animisme)</p>	<p>« Probablement cette phrase lui avait-elle été inspirée simplement par son aversion pour une méthode morale qui se prétend inflexible et se voit obligée, dans son application pratique, de céder à toutes les pressions, s'opposant rigoureusement ainsi au procédé exact qui veut que l'on s'attache d'abord à l'expérience, et qu'on tire les lois de son observation ». (Extrait sur la morale)</p> <p>« [...] poursuivait-il tandis qu'à l'amertume de ses paroles se mêlaient l'objectivité et aussi l'admiration » (Extrait sur l'animisme)</p> <p>« Pour moi du moins, formé à la réserve, ces relations me mettent à la torture : [...] » (Extrait sur l'animisme)</p>		<p>« Ainsi en arrivent-ils à prétendre que l'âme leur a été tirée du corps et plongée dans le Seigneur, ou que le Seigneur pénètre en eux comme un amant ; ils sont saisis, engloutis, aveuglés, violents par Dieu, ou bien leur âmes grandit jusqu'à Lui, pénètre en Lui, goûte de Lui, L'enlace et L'entend parler ». (Extrait sur l'animisme)</p>

D'emblée, les interrogations oratoires des extraits marquent la présence subjective du locuteur. Elles portent une très faible charge affective négative du sujet qui pose un regard critique et inquiet sur le phénomène observé. Il en va de même pour « la forme sénile » du sens moral évoquée par le locuteur. Ce fragment dépréciatif révèle une teinte de lassitude dans le regard du personnage. En revanche, l'aversion explicite du sujet marque une certaine élévation du rapport dysphorique vers une intensité moyenne. Son « aversion » pour ce système abstrait qui conditionne la vie intellectuelle et communautaire montre combien ils le désavouent. Quant aux « relations » qui

« mettent à la torture » le personnage, elles paraissent vouloir porter au plus haut degré le sentiment dysphorique, car le sentiment de torture se rapporte à une souffrance physique et morale exacerbée. Mais ce sentiment n'est pas réel ; il est employé symboliquement par le personnage pour exprimer un mal être qui reste relativement moyen. L'usage du mot « torture » a une fonction rhétorique.

À l'inverse, la comparaison de « l'instinct de la construction du Moi, comme l'instinct de la construction du nid chez les oiseaux », a ici un caractère comique. Elle révèle la situation hilarante par laquelle l'existence humaine tend à assoir une certaine ressemblance avec le règne animal. Elle rejoint la métaphore de la fourmilière évoquée plus haut. La force du comique réside dans la force des images qui portent le rire vers une intensité plus importante. L'évocation de « poèmes non encore écrits de la vie » est une vision onirique de la vie comme ouverture sur d'innombrables possibilités. Elle manifeste inévitablement une implication affective du sujet dont les vœux et les souhaits sont vivement portés sur la nécessité commune d'inscrire la vie dans l'innocence d'un devenir riche de possibilités nouvelles, loin des habitudes sclérosées.

Le reste majoritaire du texte relève du domaine de l'essai, c'est-à-dire de l'argumentation objective.

4.2.2.3. Modalités thymiques autour des considérations sur l'Histoire et la politique

Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Association poétique d'idées
Modalité de l'agréable (euphorie)	« Réponse numéro trois : Si donc l'on transplantait une génération d'Européens actuels, encore en bas âge, dans l'Égypte du sixième millénaire et qu'on l'y	« L'être humain, en effet, peut aussi aisément manger de l'homme qu'écrire la <i>Critique de la Raison pure</i> ; avec les mêmes convictions et les mêmes qualités, si les		« 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,

<p>191/513 mots, soit 37,23% du texte extrait</p>	<p>laissât, l'Histoire universelle recommencerait à l'an 5000, se répéterait d'abord pendant un certain temps, puis, pour des raisons insoupçonnées de tous, commencerait peu à peu à dévier ». (Extrait sur la contingence de l'histoire)</p>	<p>circonstances le permettent, il pourra faire l'un et l'autre et de grandes différences extérieures recouvrent de très minimes à l'intérieur ». (Extrait sur la contingence de l'histoire)</p>		<p>au trajet d'un homme errant par les rues, dérouteré 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 à se rendre ». (Extrait sur la contingence de l'histoire)</p> <p>« Le présent figure toujours la dernière maison d'une ville, celle qui d'une manière ou d'une autre ne fait déjà plus partie de l'agglomération ». (Extrait sur la contingence de l'histoire)</p>
<p>Absence d'implication affective 227/513 mots, soit 44,42% du texte extrait</p>	<p>Intensité nulle (Modalité thymique essentielle de l'œuvre)</p>			<p>Absence de modalisation du discours</p>
	<p>« Réponse numéro un : Parce que l'Histoire universelle, indubitablement, ne naît pas autrement que les autres histoires. Les auteurs, incapable d'inventer du nouveau, se copient les uns les autres. C'est la raison pour laquelle tous les hommes politiques étudient l'histoire, et non la biologie ou toute autre science de ce genre. Voilà pour les auteurs. « Ainsi comprise, l'histoire naît de la routine des idées, de ce qu'il y a de plus indifférent en elles ; quant à la réalité, elle n'est principalement de ce que l'on ne fait rien pour les idées. « Ce n'était pas par hasard qu'on parlait du « théâtre du monde », car on retrouve toujours dans la vie les mêmes rôles, les mêmes fables et les mêmes péripéties ». (Extraits sur l'éternel retour du même)</p> <p>« Numéro deux : Toutefois, pour la plus grande part, l'Histoire naît sans auteurs. Elle ne vient pas d'un centre, mais de la périphérie, suscitée par des causes mineures. Il n'en faut probablement pas tant qu'on le croit pour faire de l'homme médiéval ou du Grec classique l'homme civilisé du XXe siècle ».</p> <p>« La voie de l'Histoire est assez souvent fourvoiem. Chaque génération nouvelle, étonnée, se demande : qui suis-je ? qui étaient mes prédécesseurs ? Elle ferait mieux de se demander : ou suis-je ? et de supposer que ses prédécesseurs n'étaient pas autres qu'elle, mais simplement ailleurs, ce serait déjà un pas de fait... songeait-t-il ». (Extraits sur la contingence de l'histoire)</p>			<p><i>Énoncés techniques ; discours explicatif ; genre de l'essai.</i></p>
<p>Modalité du désagréable (dysphorie) 95/513 mots, soit 18,51% du texte extrait</p>	<p>Intensité faible</p>	<p>Évolution vers une intensité moyenne</p>	<p>Élévation vers une intensité forte</p>	<p>Association poétique d'idées</p>
	<p>« On pouvait aussi bien se demander pourquoi l'Action patriotique de Diotime était absurde ».</p> <p>« Toutes ces considérations, affirmait Ulrich, pouvaient se résumer ainsi : nous nous soucions trop peu de ce qui arrive, et beaucoup trop de savoir quand, où et à qui c'est arrivé, de telle sorte que nous donnons de l'importance non pas à l'esprit des événements, mais à leurs fables, non pas à</p>			

	l'accession à une nouvelle vie, mais à la répétition de l'ancienne, reproduisant ainsi trait pour trait la différence qui existe entre les bonnes pièces et celle qui ont simplement réussi ».			
--	--	--	--	--

Quand Ulrich affirme que « nous nous soucions trop de ce qui arrive », il s'implique affectivement dans son discours. En effet, ce passage exprime une certaine lassitude du sujet qui voudrait rompre avec cette habitude de vie. Celle-ci est corrélée au sentiment de l'absurde évoqué par le personnage quand il parle de l'action patriotique organisée par Diotime. Ce sentiment de lassitude est vécu à très basse intensité.

En revanche, le passage qui se rapporte à l'homme qui pourrait « aussi aisément manger de l'homme qu'écrire la *Critique de la Raison pure* » est une image rhétorique très hilarante. Le rire est porté vers une intensité moyenne avec cette figure. De même, « la génération d'européen » qu'on transporterait dans « l'Égypte du sixième millénaire » porte au rire les considérations du personnage. Ces figures soulignent le caractère absurde de la situation.

Quant à la vision poétique de la trajectoire de l'Histoire qui ressemble aux mouvements des nuages, elle porte au fond le sentiment tragique, mais aussi exaltant, de l'indétermination de la vie et du hasard du destin à laquelle est soumise l'humanité.

4.2.2.4. Modalités thymiques autour des considérations sur la philosophie et les sciences naturelles

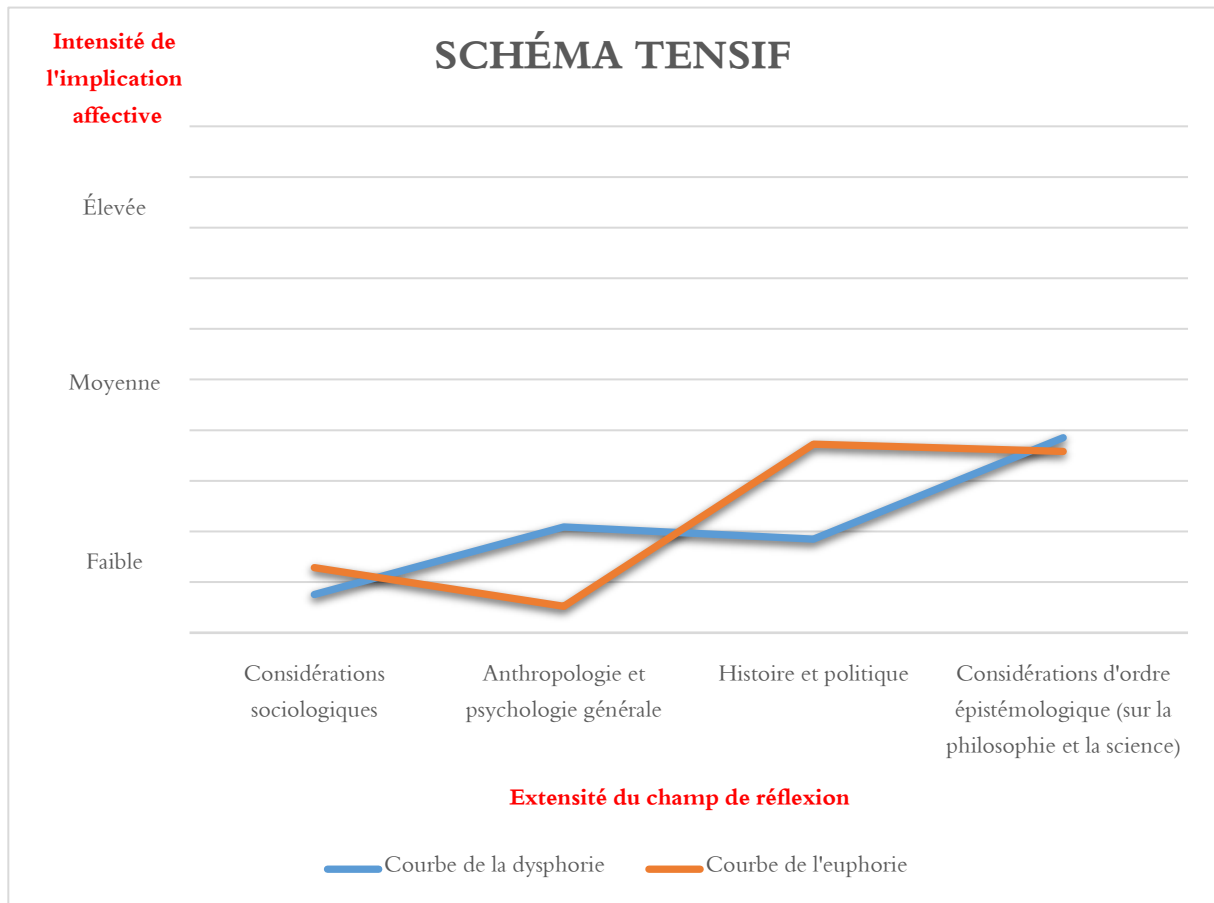
Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Association poétique d'idées
		« D'Ulrich, en revanche, on pouvait dire au moins ceci en toute certitude, qu'il aimait les mathématiques		

<p>Modalité de l'agréable (euphorie) 53/148 mots, soit 35,81% du texte extrait</p>		<p>à cause de ceux qui ne pouvaient les souffrir. Il était moins scientifique qu'humainement amoureux de la science. Il voyait que, sur toutes les questions ou elle se jugeait compétente, elle pensait autrement que les hommes ordinaires ». (Extrait sur les sciences naturelles)</p>		
<p>Absence d'implication affective 38/148 mots, soit 25,67% du texte extrait</p>	<p>Intensité nulle (Modalité thymique essentielle de l'œuvre)</p>		<p>Absence de modalisation du discours</p>	
	<p>« Probablement est-ce aussi la raison pour laquelle les époques de tyrannie ont vu naître de grandes figures philosophiques, alors que les époques de démocratie et des civilisations avancées ne réussissent pas à produire une seule philosophie convaincante [...] ». (Extrait sur la philosophie)</p>		<p><i>Énoncés techniques ; discours explicatif ; genre de l'essai.</i></p>	
	<p>Intensité faible</p>	<p>Évolution vers une intensité moyenne</p>	<p>Élévation vers une Intensité forte</p>	<p>Association poétique d'idées</p>
<p>Modalité du désagréable (dysphorie) 57/148 mots, soit 38,51% du texte extrait</p>	<p>« Ulrich répartit : " les têtes particulièrement belles sont d'ordinaire vides ; les philosophes particulièrement profonds sont d'ordinaire de plats penseurs ; dans la littérature, ce sont d'ordinaire des talents moyens que leurs contemporains jugent supérieure" ». (Extrait sur la philosophie)</p>	<p>« Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système ». (Extrait sur la philosophie)</p>		

Le rapport du sujet à la philosophie n'est manifestement pas un rapport d'euphorie, si l'on en juge au regard du vocabulaire nettement péjoratif par lequel le locuteur s'implique dans son discours. Les philosophes apparaissent en effet comme des « violents », des tyrans et des « plats penseurs ». Le lien affectif avec la philosophie, et plus largement les idéalistes qui enferment et figent le monde avec leurs préceptes, est un lien de dysphorie. Le vocabulaire dépréciatif manifeste la lassitude et le dédain du sujet pour cette forme de savoir. La part d'implication affective dysphorique du sujet est plus importante par la force des termes qu'il emploie.

En revanche, vis-à-vis des sciences de la nature et des mathématiques, le sujet éprouve une certaine forme de consentement et d'affection. Le vocabulaire y est plus clément, voire apaisé : «il aimait les mathématiques » et était « humainement amoureux de la science ».

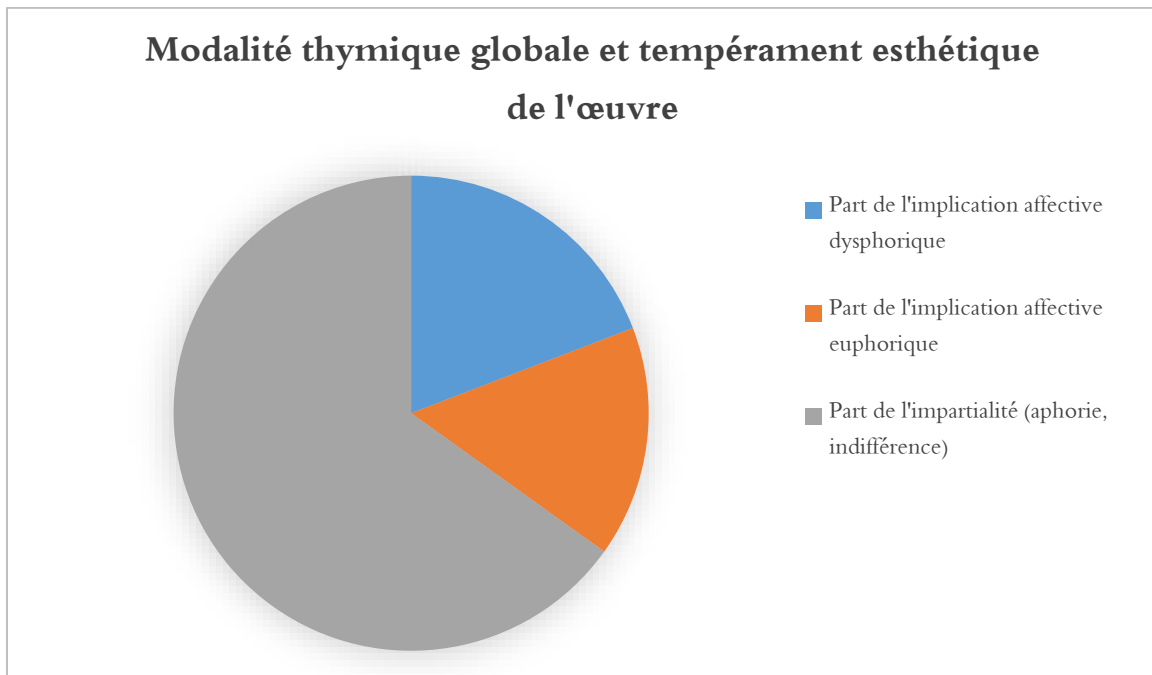
4.2.2.6. Synthèse des variations des implications affectives euphorique et dysphorique



Graphique 2 : Humour, dérision et dégoût

L'implication affective du sujet oscille entre euphorie et dysphorie, entre humour et sentiment d'ennui et de nausée.

4.2.2.7. Dominante tonale et tempérament esthétique de l'œuvre : un essai philosophique ?



Graphique 3 : Transfert des genres : du roman à l'essai

Ce graphique — qui reconvertit, pour une appréciation plus claire du tempérament esthétique de l'œuvre, les données du graphique précédent — montre que la modalité thymique globale du discours oscille majoritairement entre l'indifférence du sujet et un sentiment euphorique caractérisé par l'humour et la raillerie. Il permet de déduire que la dimension esthétique de l'œuvre repose à la fois sur le grotesque, le sentiment de l'absurde et de la nausée.

4.2.2.7.1. Du sentiment de l'absurde à l'indifférence du sujet

Au fil de l'œuvre, Ulrich mène une vie marquée par l'absence de passion. Mais il a des réflexions lucides. C'est surtout avec détachement et indifférence qu'il formule ses considérations sur l'esprit de l'époque ; qu'il s'agisse de la psychologie générale du moment ou de la vie politique. L'indifférence du personnage est inscrite dans son ironique surnom : l'homme sans qualités. Il ne s'implique pas dans les événements qui marquent la vie politique de son temps qu'il examine avec

détachement, donnant à l'œuvre le tempérament d'un essai philosophique. C'est pourquoi les considérations sur l'esprit de son époque prennent un ton impartial. Le personnage analyse ainsi la réalité du moment avec objectivité et solennité philosophique. Le discours semble désincarné et distancé du sujet. Il apparaît donc très peu enclin à l'émotivité, comme l'indique les courbes de l'euphorie et de la dysphorie qui évoluent à très faible intensité dans le schéma précédent. Celles-ci évoluent en effet avec une intensité faible (c'est-à-dire, vers une intensité nulle) qui montre que le personnage est affectivement moins impliqué dans les phénomènes ou les événements de son temps.

Ce détachement du sujet part du sentiment d'un monde ou d'une époque absurde dont les actions et les attitudes semblent, en tout point de vue, grotesques et caractérisés par l'absence de logique. C'est pourquoi le style de l'auteur — au contraire de Camus qui emploiera, lui, un style fluide et lapidaire — use volontiers de l'humour, du burlesque et de la dérision qui restent tout de même liées aux états d'âme du sujet. Les sauts euphoriques de l'humeur du personnage musilien — qui, il faut bien le noter, sont d'une intensité faible par rapport à la part manifeste de la différence du sujet — se comprennent d'abord, certes, comme des moments de satisfaction qu'il éprouve au fil des réflexions et des conclusions qu'il en tire. Mais ils reposent surtout sur le sentiment de l'absurde et sur le constat pessimiste d'une réalité irrationnelle et déliquescence ancrée dans une époque marquée par le foisonnement confus d'un idéalisme exacerbé. Ils correspondent aux élans d'ironie et d'autodérision qui permettent à l'auteur d'aborder la réalité avec légèreté. C'est donc le sentiment de l'absurde et de l'irrationnel qui donne au style de l'auteur une tonalité comique encline au burlesque et à l'ironie.

4.2.2.7.2. Le grotesque et l'ironie dans l'œuvre : pour quel enjeu rhétorique ?

La part de l'euphorie dans l'œuvre doit être interprétée comme une bouffée d'humour qui permet de survivre à l'absurdité du monde. Elle fonde la réflexion du sujet évaluateur qui pose sur le monde non plus un regard inquiet, angoissés anxieux, mais un regard empreint d'humour et de raillerie. Loin d'être une simple fantaisie d'auteur, le burlesque ou le comique qui caractérise l'œuvre a une valeur pragmatique et fonctionnelle, puisqu'il se rapporte directement à la manière dont le sujet évaluateur perçoit la réalité. Cette tonalité s'intègre en effet dans la psychologie perceptuelle du sujet comme un filtre qui lui permet de ne retenir et de ne mettre en évidence que les aspects comiques et irrationnels de la réalité qui justifient la mise en œuvre de la réflexion au fil du texte. Le burlesque est plus spécifiquement la manière dont le sujet traduit les données ou les phénomènes qui caractérisent son environnement.

Le tempérament esthétique de l'œuvre a une valeur rhétorique, voire méthodologique. Il oriente le lecteur et lui donne une certaine perception des êtres et des choses qu'il invite à considérer avec humour et dérision. Le lecteur est ainsi plongé dans la réalité de l'époque avec la perception subjective de l'auteur qui livre une réflexion sur une réalité qui apparaît alors non telle qu'elle est, mais telle qu'il la perçoit et la vit. C'est vers sa propre vision du monde que l'auteur oriente le lecteur. En effet, toute vision du monde est en soi une perception des êtres et des choses indissociable des états thymiques du sujet observateur. Le tempérament esthétique des œuvres révèle cette perception singulière des êtres et des choses qui caractérisent l'environnement du sujet. Dans notre cas d'étude, si le tempérament esthétique de l'œuvre s'appuie sur le burlesque, c'est précisément parce que la psychologie perceptuelle du sujet repose sur le sentiment de l'absurde et de l'irrationnel vis-à-vis des phénomènes perçus. Le burlesque ne répond donc pas un simple besoin esthétique, mais à une exigence méthodologique qui vise à représenter le monde, les êtres et les choses dans ce qu'ils ont de plus absurde et de plus irrationnel. Il permet

d'apprécier les contradictions de l'existence avec humour et, ainsi, de survivre à l'expérience douloureuse des apories.

4.3. Écart et dépersonnalisation chez Le Clézio

Nous avons établi que le texte de Le Clézio se construit sur le motif de l'itinérance, et par conséquent de l'errance du personnage. Mais cette errance est à la fois physique (le voyage et la fuite constante vers d'autres mondes), intellectuelle et spirituelle. La part intellectuelle de l'errance est la structure même du questionnement à l'œuvre. La fuite permanente du personnage est l'occasion d'une radiographie des mondes que sa conscience explore, coupe et recoupe dans un élan de quête philosophique. La quête philosophique est liée à la réflexion que la conscience du sujet conduit au fil de l'œuvre sur l'essence, le sens et l'utilité réelle des choses. Quels seraient le sens et les fondements des modes d'être des lieux qu'elle radiographie ? La quête spirituelle est quant à elle liée au besoin constant qu'a le sujet d'être en cessation de conflit psychologique permanent avec le monde qu'il parcourt. La quête spirituelle se ramène ici à la recherche de l'ataraxie par laquelle il cesse d'habiter problématiquement le monde. L'errance ou la fuite du personnage a pour motivation cette exigence spirituelle.

4.3.1. Errance et radiographie des mondes : des apories de la ville aux grâces de la nature

4.3.1.1. Le mythe moderne des villes

« Du Cambodge au Japon, de New York à Montréal et Toronto en passant la Californie et le Mexique » le jeune personnage examine avec détachement l'âme des villes. Le parcours du sujet

commence à LangSon (au Vietnam) où, encore très jeune, il observe le monde et le mode d'être de notre temps. Il met à jour les modes d'être de ces nouvelles villes autrefois coloniales qui se conçoivent sur le modèle des métropoles occidentales comme pour s'inscrire dans une identification à ce modèle devenue général. LangSon est l'une de ces nouvelles villes rompues à leurs traditions. Ces nouveaux paysages urbains vécus et perçus par un sujet itinérant deviennent des espaces symboliques qui servent de prétexte pour parler du caractère d'être du Dasein (l'existence) contemporain. Le sujet évaluateur les examine au plus près de leur quotidienneté pour en dégager ce qui en constituent l'essence et les fondements.

La ville exerce un attrait sur le monde paysan. Elle est souvent pour le campagnard un symbole, un rêve. C'est pourquoi les villes apparaissent comme des mythes. Elles représentent la beauté du monde moderne et donnent la promesse d'une vie épanouie. Mais la beauté supposée du monde moderne et la promesse d'un monde affranchi et demeure souvent des chimères. La réalité en est souvent autre, comme tente de le mettre ici en évidence le regard du personnage.

4.3.1.2. Sentiment de nausée et détachement affectif du sujet

Dans le premier mouvement du texte, le personnage semble affectivement détaché de la réalité qui l'environne. Il déambule, indifférent, dans un aéroport tumultueux. La réalité est perçue et décrite dans un style froid qui dépouille les objets de leur signification pour ne nous les faire observer que dans leur apparence sensible. Avançant progressivement au cœur de la ville, la perception de cette réalité d'apparence confuse s'accompagne d'une implication affective nauséuse du sujet observateur. Elle commence avec cette immersion de la conscience dans le trop plein de présence optique et sonore qui, de façon confuse et harassante, tient en éveil tous les sens :

Bruit, bruit partout ! Où aller ? Où plonger, dans quel vide, où enfouir sa tête entre les oreillers de pierre ?
Qu'écrire sur la feuille de papier blanc, noir déjà de toutes les écritures possibles ? Choisir, pourquoi

choisir ? Laisser tous les bruits courir, laisser les mouvements rouler leurs trains fous vers des destinations inconnues. Les innombrables, secondes démesurées, noms qui n'en finissent plus :

hommes !
méduses !
eucalyptus !
femmes aux yeux verts !
chats du Bengale !
pylônes !
villes !
sources !
herbes vertes, herbes jaunes !

Est-ce que cela veut dire quelque chose, vraiment ?⁶⁴⁴

Son regard d'enfant lui permet de regarder les objets avec distance, les interrogeant objectivement.

Tout au long du texte, la traversée des milieux urbains se fait avec ce mode d'expression qui témoigne à la fois du désintéret du personnage, et de la souffrance qu'il éprouve au contact de cette réalité qu'il est pourtant forcé de subir. À l'instar des bruits assourdissants, la ville exerce sur le sujet des effets nocifs qui vont de la simple impression nauséuse d'être plongé dans un monde confus, jusqu'à la violence exercée sur les sens corporels :

Hogan circulait dans les rues d'une ville engloutie, au milieu des ruines des portiques et des cathédrales. Il croisait des hommes et des femmes, quelquefois des enfants, et c'était d'étranges créatures marines, aux nageoires en mouvement, aux bouches rétractiles. Les magasins et les garages étaient des grottes ouvertes, où vivaient des poulpes avides. La lumière circulait lentement, pareille à une fine pluie de poussière de mica. On pouvait flotter longtemps parmi ces décombres.⁶⁴⁵

Sa vue n'en peut plus de subir la présence matérielle et mécanique qui emplit ces lieux qu'il énumère avec hantise et qu'il métamorphose en en faisant des monstres. La métamorphose de la réalité objective en monstres procède d'un sentiment de peur face à ce tohu-bohu.

Plus loin, on trouve cette réflexion angoissée du personnage :

J'entends tout. J'aperçois tout. Mais je suis là, légèrement en retrait, en retard peut être, ou en avance d'un dixième de seconde, et plus rien n'est vrai. TOUT EST JOUÉ. Dans mon corps, règne un désert qui n'a son pareil nulle part sur terre. Dans le centre de ma tête, il y a un océan sans limites. Qu'est-ce que cela ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Je suis au milieu des événements, quasiment invisible. Est-ce que, par hasard, je

⁶⁴⁴ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 12.

⁶⁴⁵ *Idem*, p. 16.

n'existerais pas ? Est-ce que je ne serais qu'un nœud, le point d'interférence des ondes sonores ? Ou alors, est-ce moi qui rêve tout ?

Le monde surgit en permanence de ma tête, comme des rayons, comme un doux bruit mécanique, plein de fourmillements de ressorts et de carambolages de rouages, d'une montre-bracelet. Je suis fou, j'ai raison, je suis seul, j'entends, mais je suis sourd, je vois, mais loin, toujours, alors que moi, sans moi.

Et le bruit de mes pas au fondement crâne gonfle, gonfle, emplis tout ce que j'ai d'inépuisablement, de douloureusement EN CREUX.⁶⁴⁶

Dans ce dernier passage, le sujet évoque sa dépersonnalisation au milieu de cette masse informe. Il est englouti dans un océan sans limite de présence matérielle et d'événements. Ses interrogations oratoires traduisent son angoisse de n'être peut-être qu'un gland ou une simple pensée au milieu de toute cette présence extérieure annihilant sa propre présence dont il commence même à douter. Il est conscience de tout cela à la fois, et pourtant il n'est peut-être que néant ou une simple imagination qui traverse toute cette réalité. Seuls les sens lui font prendre conscience d'être aussi un corps. La conscience de soi ou la sensation de posséder un corps se résumerait-elle aux cinq sens auxquels est suspendue cette conscience ?

L'interrogation est ici hautement ontologique ; elle est réflexion ontologique sur la présence de soi comme matérialité ou comme corps, et comme pensée au milieu des étants et des événements. Elle porte un sentiment tragique jusqu'à prendre la forme démente d'une angoisse malade à la lisière de la folie. Le sentiment dysphorique d'angoisse est ici porté à son plus haut degré, puisqu'il dépasse le simple cadre du spleen pour devenir souffrance morale, physique, et folie.

⁶⁴⁶ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 66.

Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
Modalité de l'agréable (euphorie) 00/322 mots, soit 00% du texte extrait	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Associations poétiques d'idées
Indifférence du sujet à la signification immédiate de toute chose 25/322 mots, soit 7,76% du texte extrait	Intensité nulle			Absence de modalisation du discours
	« hommes ! méduses ! eucalyptus ! femmes aux yeux verts ! chats du Bengale ! pylônes ! villes ! sources ! herbes vertes, herbes jaunes ! »			<i>Énoncés mécaniques.</i>
Modalité du désagréable (dysphorie) 297/322 mots, soit 92,23% du texte extrait	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Associations poétique d'idées
	« Qu'écrire sur la feuille de papier blanc, noir déjà de toutes les écritures possibles ? » « Choisir, pourquoi choisir ? Laisser tous les bruits courir, laisser les mouvements rouler leurs trains fous vers des destinations inconnues. Les innombrables, secondes démesurées, noms qui n'en finissent plus ».	« J'entends tout. J'aperçois tout. Mais je suis là, légèrement en retrait, en retard peut être, ou en avance d'un dixième de seconde, et plus rien n'est vrai. TOUT EST JOUÉ. Dans mon corps, règne un désert qui n'a son pareil nulle part sur terre. Dans le centre de ma tête, il y a un océan sans limites. Qu'est-ce que cela ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Je suis au milieu des événements, quasiment invisible. Est-ce que, par hasard, je n'existerais pas ? Est-ce que je ne serais qu'un nœud, le point d'interférence des ondes sonores ? Ou alors, est-ce moi qui rêve tout ? »	« Bruit, bruit partout ! Où aller ? Où plonger, dans quel vide, où enfouir sa tête entre les oreillers de pierre ? » « Le monde surgit en permanence de ma tête, comme des rayons, comme un doux bruit mécanique, plein de fourmillements de ressorts et de carambolages de rouages, d'une montre-bracelet. Je suis fou , j'ai raison, je suis seul, j'entends, mais je suis sourd, je vois, mais loin, toujours, alors que moi, sans moi. Et le bruit de mes pas au fondement crâne gonfle, gonfle, emplit tout ce que j'ai d'inépuisablement, de douloureusement EN CREUX ».	« c'était d'étranges créatures marines, aux nageoires en mouvement, aux bouches rétractiles. Les magasins et les garages étaient des grottes ouvertes, où vivaient des poulpes avides. La lumière circulait lentement, pareille à une fine pluie de poussière de mica. On pouvait flotter longtemps parmi ces décombres ».

4.3.1.3. *L'univers symbolique des milieux ruraux*

Le milieu paysan apparaît dans l'œuvre comme l'opposé de ville. Il apparaît symboliquement comme l'antithèse du monde de la ville. On comprend alors que le texte est un processus dialectique qui fait du monde rural la négation même du monde urbain. Au contraire des villes en effet, le monde paysan semble ici vouloir réconcilier le sujet avec la fraîcheur et la candeur des premiers matins du monde.

4.3.1.4. *La quiétude des milieux paysans*

Le contact avec le milieu paysan et les paysages « sauvages » procure au personnage un sentiment d'apaisement et une relative satisfaction :

J. H. Hogan était assis, ce jour-là, au centre du village où régnait la paix. [...] Le temps avait arrêté sa course maudite, peut-être, et les années s'étaient repliées. Ou bien l'espace était entré en lui-même, raccourcissant brusquement ces milliers de kilomètres. Les maisons reposaient sur leurs socles de boue, les nuages de poussière palpitaient dans le vent, le soleil était haut, suspendu dans le ciel comme un globe électrique.

Hogan n'était pas en retard, ni en avance. Il était exactement là, vêtu de son pantalon de toile et de sa chemise blanche, pieds nus dans les sandales de lanière couleur de boue.⁶⁴⁷

[...]

Ça, c'est le point où il faut choisir de descendre, pour un jour, comme un dieu qui viendrait visiter ses hommes. Il faut regarder un long moment la tache verte de cette île, examiner chaque dessin qui la ferme au centre de son fleuve, essayer de posséder le paysage de ce lieu, l'acheter, s'y laisser prendre. Alors, après, il n'y a plus à hésiter. Le mouvement du fleuve vous porte paisiblement jusqu'au rivage, le treuil invisible vous hale doucement.⁶⁴⁸

La description, apaisée cette fois, révèle un monde paisible déjà bien loin du tumulte de la ville. L'inquiétude fait place à la quiétude qui donne au langage décrivant le lieu un style sobre et poétique.

⁶⁴⁷LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 274.

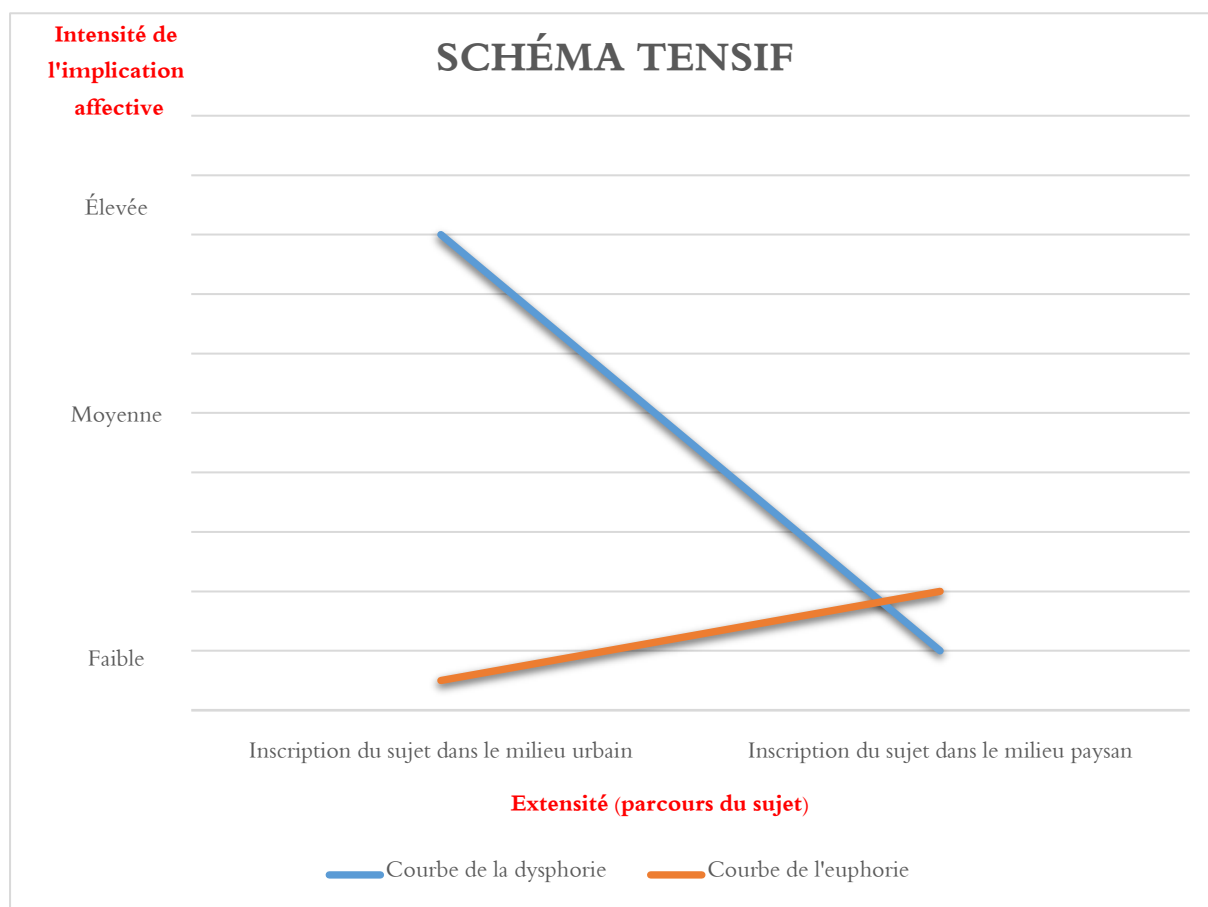
⁶⁴⁸*Idem*, pp. 130-131.

Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
Modalité de l'agréable (euphorie) 149/149 mots, soit 100% du texte extrait	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Associations poétiques d'idées
	<p>« J. H. Hogan était assis, ce jour-là, au centre du village où régnait la paix. [...] Le temps avait arrêté sa course maudite, peut-être, et les années s'étaient repliées ».</p> <p>« Ça, c'est le point où il faut choisir de descendre, pour un jour, comme un dieu qui viendrait visiter ses hommes.</p> <p>Il faut regarder un long moment la tache verte de cette île, examiner chaque dessin qui la ferme au centre de son fleuve, essayer de posséder le paysage de ce lieu, l'acheter, s'y laisser prendre. Alors, après, il n'y a plus à hésiter. Le mouvement du fleuve vous porte paisiblement jusqu'au rivage, le treuil invisible vous hale doucement ».</p>			<p>Ou bien l'espace était entré en lui-même, raccourcissant brusquement ces milliers de kilomètres. Les maisons reposaient sur leurs socles de boue, les nuages de poussière palpitaient dans le vent, le soleil était haut, suspendu dans le ciel comme un globe électrique.</p>
Indifférence du sujet à la signification immédiate de toute chose 00/322 mots, soit 00% du texte extrait	Intensité nulle			Absence de modalisation du discours
				<i>Énoncés mécaniques.</i>
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Associations poétique d'idées

Modalité du désagréable (dysphorie) 00/322 mots, soit 00% du texte extrait				
--	--	--	--	--

Il convient de préciser ici qu'à l'échelle globale du texte, la légère teinte euphorique que porte le discours du personnage sur le monde paysan n'apparaît qu'à la fin de l'œuvre. Par conséquent elle ne représente pas une part plus importante, comparée au sentiment dysphorique qui écume quasiment toute texte. Le pourcentage indiqué ne se rapporte qu'aux extraits sélectionnés qui, eux-mêmes, se rapportent à un contenu sémantique qui ne concerne que la situation finale du récit, réduisant de la sorte la portion du sentiment euphorique par rapport à l'ensemble du texte.

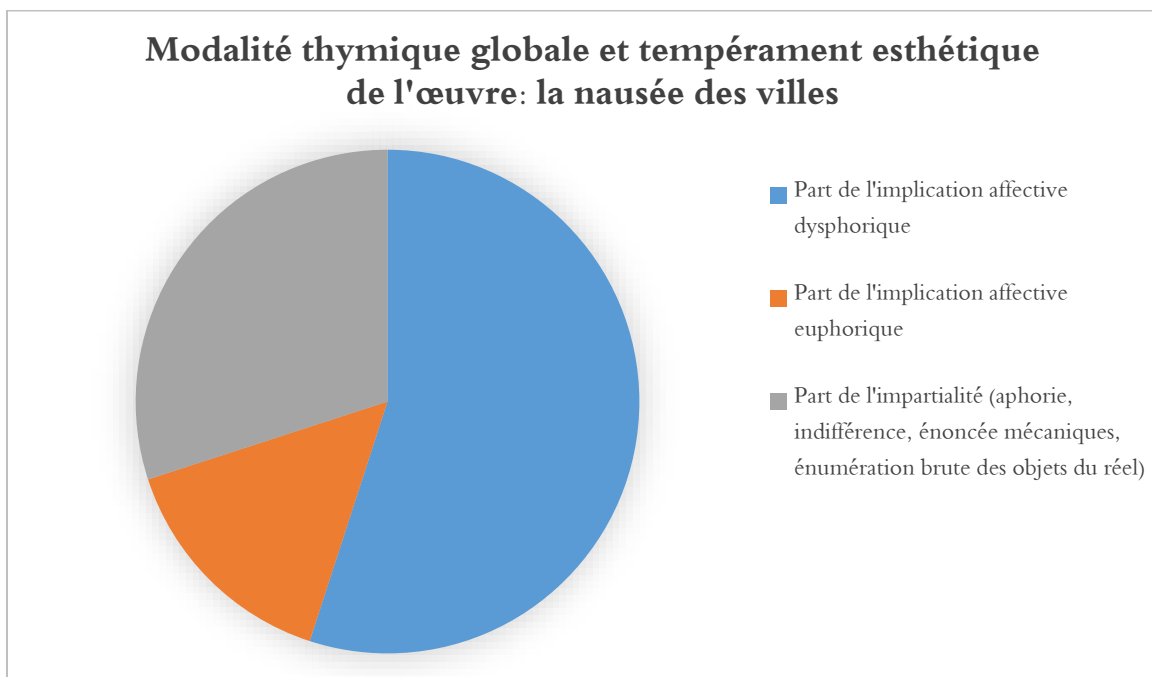
4.3.1.5. Synthèse des variations de l'implication affective



Graphique 4 : La nausée des villes

Il est à portée de vue que les sentiments se croisent lors du passage de la ville à la campagne. Mais le sentiment euphorique ne s'élève pas plus haut que la moyenne, car le récit du passage du sujet à la campagne s'achève très vite. Il ne nous est donc pas permis d'apprécier dans la durée l'évolution du sentiment euphorique.

4.3.2. Modalités thymiques globale de l'œuvre



Graphique 5 : La nausée

Le tempérament global de l'œuvre est clairement celui de la nausée. C'est la nausée des villes, des machines ou du trop-plein d'énergie mécanique.

4.4. Monologue et plainte chez Mudimbe

4.4.1. Dilemme et conflit intérieur : entre Foi et apostasie

Entre les eaux est surtout l'histoire d'un drame qui se déroule dans l'univers psychique du personnage en proie à ses propres contradictions. L'interrogativité qui caractérise l'œuvre d'un

bout à l'autre prend appui sur un dilemme intérieur qui a toute la saveur d'un conflit tragique. Le conflit oppose en effet deux désirs contradictoires dont l'une se rapporte au monde de Dieu (l'Église et les monastères), et l'autre au monde des hommes (milieu mondain avec ses désirs charnels et celle de la lutte pour la défense d'intérêts personnels ou collectifs).

Le prêtre est d'abord confronté à l'absence de Dieu auquel il doit pourtant croire. C'est l'aporie majeure à laquelle est confrontée sa raison. Il cherche derrière les symboles la marque de cette présence qu'il veut tant éprouver :

Chaque fois que mes yeux s'arrêtent sur le mur en terre battue du dortoir et qu'ils rencontrent mon crucifix de fortune, caché dans les branchages, j'ai envie de faire une grimace. Une nouvelle habitude ? Ou est-ce un nouveau sentiment qui me possède ? Mais l'envie est automatique ; régulièrement suivie par cette montée pénible de l'immonde qui m'habite à présent la gorge : l'horreur de la déchéance physique. Et puis ce dégoût inavoué, sans cause et sans objet, qu'accompagne l'image de mes Maîtres de Rome. L'Agelicum envahi par le soleil et la chaleur. La moiteur étalée de l'été qui nous accueillait au retour des vacances. La voie exaltée de Monseigneur Sanguinetti étouffant pieusement : Dieu est en vous, et vous êtes des dieux. Songeait à saint Paul. En effet... Vous êtes le Christ. Regardez les modèles de Foi. Louis de Gonzague passait des heures entières, les yeux rivés sur son crucifix. Dominique Savio s'était à ce point identifié au Seigneur... — Cette mouche matinale, ce qu'elle apporte une odeur de liberté troublante, de joie, dans ce dortoir en sommeil ! La joie. Non ; Sanguinetti, ma croix. [...] Mon Dieu, ce que je me sens de plus en plus loin d'eux. Comment faisaient-ils, ces heureux saints, pour ne plus être eux-mêmes ? Pour s'identifier si parfaitement à l'amour ? Est-ce mon époque ou mon espace qui me tue ? Je me sens si seul.⁶⁴⁹

L'on voit bien dans ce passage que si le conflit relève de la raison, il est aussi celui du corps qui se sent concerné par cette absence. Il y a une activité chimique et hormonale qui accompagne les états d'âme du sujet. Le prêtre se plaint en effet d'un goût nauséabond quand il se représente l'image de ses maîtres de Rome. Le mal être de l'âme est donc aussi celui du corps. Ce qui porte au plus haut point le sentiment mélancolique du personnage. Il vit sur le plan moral et corporel cette contradiction qui est vouée à opposer sa Foi à sa chair. Le corps est en effet le lieu charnel des désirs mondains. Mais la conscience sacerdotale du personnage s'y oppose, l'astreignant à une solitude intérieure :

Oui la tristesse d'être prêtre, le prêtre que je suis, moi, avec cette passion de me sentir personnellement concerné par toutes les absences divines (...)⁶⁵⁰

Dieu s'est envolé⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., pp. 5-6.

⁶⁵⁰ *Idem*, pp. 38.

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 40.

Un des traits inconditionnels de l'interrogativité chez Mudimbe est la récurrence des phrases interrogatives aux accents tragiques. D'un bout à l'autre du récit, la syntaxe interrogative est une structure dominante. La pensée du personnage s'achemine au moyen d'une interrogation permanente qui se caractérise, dans le texte, par la prédominance des phrases interrogatives :

Voilà je me demande à présent si ma Fois et ma vie passée n'ont pas été trop faciles, si je n'ai pas servi une énorme tromperie comme l'affirmait mes nouveaux camarades. (...) **Alors, toutes ces personnes si convaincues, que font-elles pour avoir des certitudes ?** (...)

L'éveil du monde auquel j'essaie de m'habituer : celui d'un rêve presque obscène, mais plein de charité. **Incongru ? Tout ce qui est vrai ne le serait-il pas ?**⁶⁵²

Comme nous le montrent ces deux exemples, chaque fois qu'une réflexion s'amorce, elle s'achève tout de suite sur une interrogation qui la suspend. Le personnage s'abstient d'y répondre. Nous sommes manifestement toujours dans une dynamique de la suspension de la pensée qui ne s'achève pas. Compte tenu que ce personnage est en situation permanente de quête, il est incapable de dire avec clarté ce qu'il ressent. C'est un sentiment confus qui le caractérise ; d'où les différents balbutiements d'une pensée que l'on trouve tout au long du texte.

Mieux, il s'agit d'une modalité érotétique qui s'inscrit dans une dynamique de communication avec le narrataire qui est alors appelé à participer, lui aussi, à la réflexion. Examinons l'exemple suivant :

Est-ce une exigence de la vérité ? La tolérance, la délicatesse ne seraient-elles que des faiblesses lorsqu'on défend le vrai ?⁶⁵³

Il est de toute évidence que ces interrogations appellent à la réflexion du narrataire qui est indirectement impliqué dans ce discours.

Cependant, ces interrogations vont laisser place à une vie plus ou moins satisfaite quand le personnage va faire le choix de l'apostasie en quittant l'Église pour répondre au rappel charnel de

⁶⁵² MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., pp. 3-7

⁶⁵³ *Idem*, p. 35.

la nécessité du mariage et rejoindre la belligérance révolutionnaire. Là-bas, Pierre Landu est persuadé d'avoir trouvé une nouvelle forme sacerdotale active :

Je ne suis même plus dégouté. J'accepte ces nouveaux modes susceptibles de susciter des charismes d'une autre dimension. La culpabilité des structures politiques et sociales de mon pays justifie ce nouvel art (...).
*De l'assassinat comme un des beaux-arts. [...].*⁶⁵⁴

Mais le personnage est rattrapé par une nouvelle forme de méditation qui consiste à interroger le sens de ce nouveau sacerdoce marxiste :

Je tourne dans la même fièvre, la même méditation, creusant, fouillant, reprenant les signes. Mon sacerdoce s'affirmerait-il enfin ? Non, mon Dieu, cette forme de beauté concrète n'est pas le fruit d'une dégénérescence, même pas d'une démoralisation. Elle voudrait annoncer une vie nouvelle pour les hommes de bonne volonté. Je suis pour cette nouvelle vie.⁶⁵⁵

Mais les révolutions vont être réprimées et dissoutes par les forces gouvernementales. Pierre Landu va alors s'essayer dans le mariage qui sera malheureusement un échec. Il médite alors sur la courbe de sa vie faite de revirements :

Tout semblait consommé. La folie de la croix. Une insanité. Je suis des gentils. Ma vocation, c'était, je le savais, ce goût de trahison, une odeur de trahison que tout prêtre traîne avec lui ?⁶⁵⁶
Ma grand-mère me répétait, enfant : « *Kajaladikila beena, bilowa, byende bishala bisendama.* » (Les calebasses des autres, il s'acharne à les redresser tandis que les siennes restent penchées.) Ce proverbe, surgi de mon enfance, m'avait forcé à me revoir un instant. N'avais-je pas été trop sensible à la servilité d'autrui pour comprendre la déchirure de ma route ?⁶⁵⁷

L'œuvre s'achève sur un retour du personnage dans les ordres religieux avec ce passage :

Mes misérables suppléances continuent. Exaltantes dans l'attente d'un Messie qui ne reviendra peut-être jamais plus. Ma seule grâce, c'est encore dans mon cœur cette duplicité, air d'amour pour m'inviter à me fondre totalement dans la gloire et la débauche des symboles vides. Quelle chevauchée ! Mais par contre, l'humilité de ma bassesse, quelle gloire pour l'homme !⁶⁵⁸

Il se résigne à sa propre contradiction.

⁶⁵⁴MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.150.

⁶⁵⁵ *Idem*, p.150.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 161.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 175.

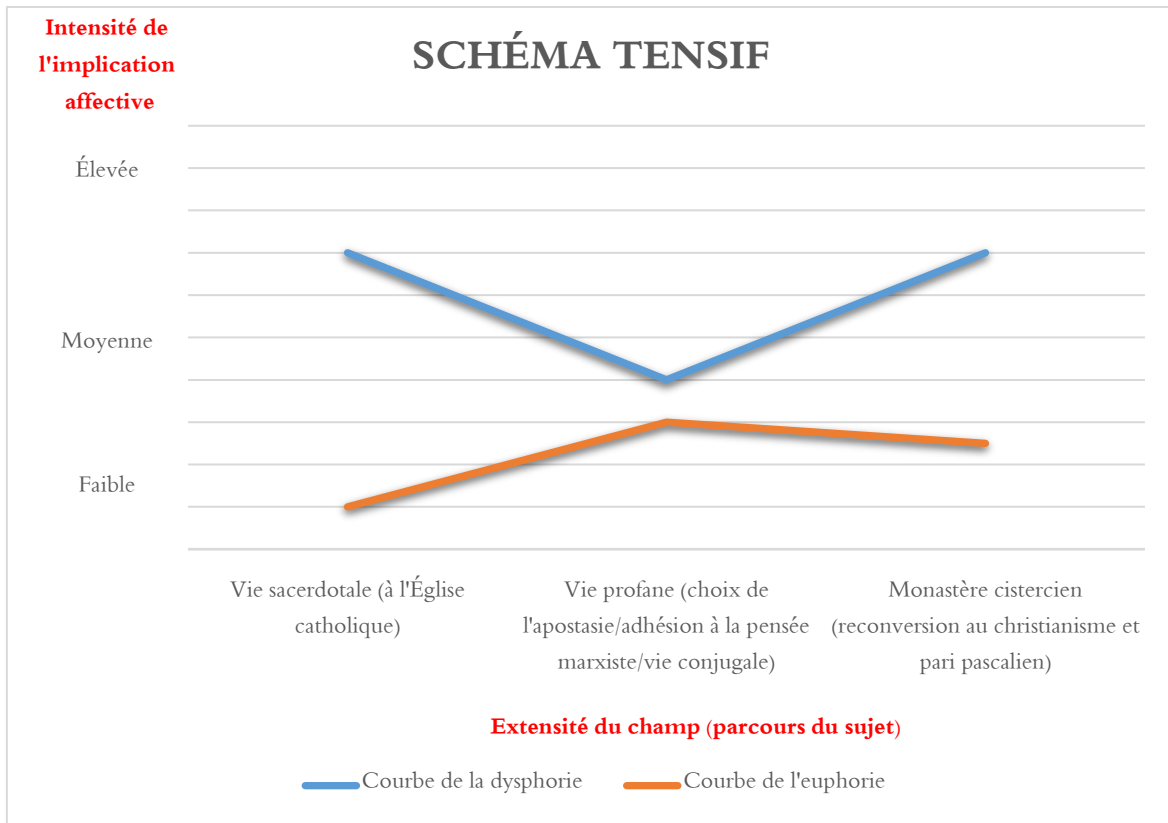
⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 189.

4.4.2. Modalités thymiques du discours

Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
Modalité de l'agréable (euphorie) 84/570 mots, soit 14,73% du texte extrait	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Association poétique d'idées
	<p>Je ne suis même plus dégoûté. J'accepte ces nouveaux modes susceptibles de susciter des charismes d'une autre dimension. La culpabilité des structures politiques et sociales de mon pays justifie ce nouvel art (...). <i>De l'assassinat comme un des beaux-arts.</i> [...].</p> <p>« Ma seule grâce, c'est encore dans mon cœur cette duplicité, air d'amour pour m'inviter à me fondre totalement dans la gloire et la débauche des symboles vides. Quelle chevauchée ! Mais par contre, l'humilité de ma bassesse, quelle gloire pour l'homme ! »</p>			
Indifférence du sujet/effort d'objectivité 29/570 mots, soit 5,08% du texte extrait	Intensité nulle			Absence de modalisation du discours
	<p>« Ma grand-mère me répétait, enfant : "<i>Kajaladikila beena, bilowa, byende bishala bisendama.</i>" (Les calabasses des autres, il s'acharne à les redresser tandis que les siennes restent penchées.) ».</p>			<i>Énoncés narratifs et descriptifs.</i>
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Association poétique d'idées
	<p>« Dieu s'est envolé ». « Voilà je me demande à présent si ma Foi et ma vie passée n'ont pas été trop faciles, si je n'ai pas servi une énorme tromperie comme</p>	<p>« Oui la tristesse d'être prêtre, le prêtre que je suis, moi, avec cette passion de me sentir personnellement concerné par toutes les absences divines (...) ».</p>	<p>« Chaque fois que mes yeux s'arrêtent sur le mur en terre battue du dortoir et qu'ils rencontrent mon crucifix de fortune, caché dans les</p>	<p>« Cette mouche matinale, ce qu'elle apporte une odeur de liberté troublante, de joie, dans ce dortoir en sommeil ! »</p>

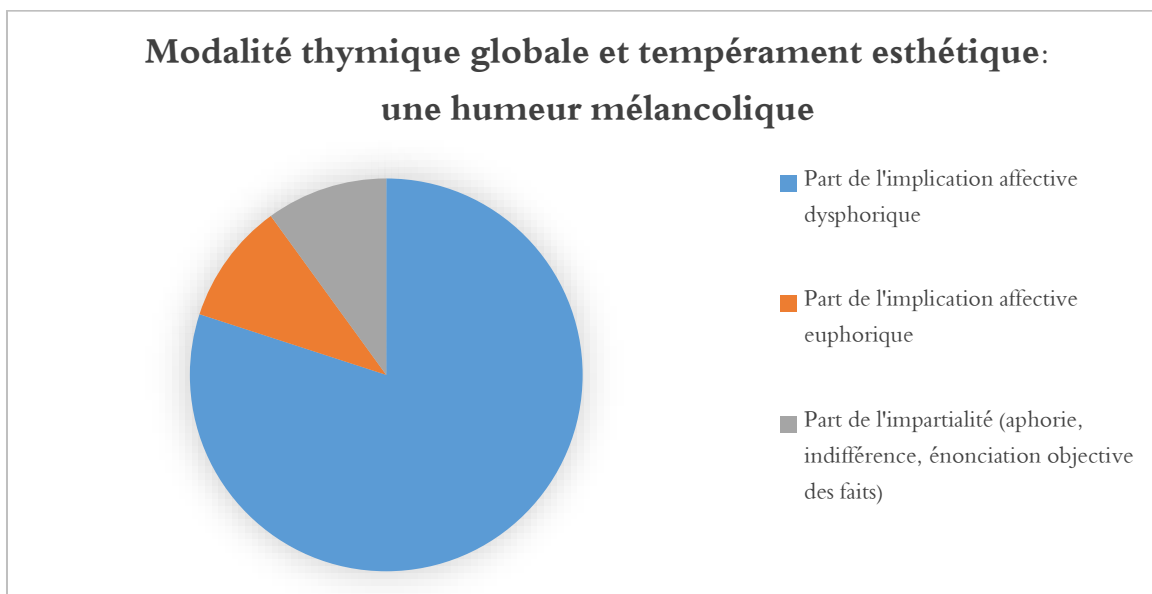
<p>Modalité du désagréable (dysphorie) 457/570 mots, soit 80,17% du texte extrait</p>	<p>l'affirmait mes nouveaux camarades. (...) Alors, toutes ces personnes si convaincues, que font-elles pour avoir des certitudes ? (...)</p> <p>L'éveil du monde auquel j'essaie de m'habituer : celui d'un rêve presque obscène, mais plein de charité.</p> <p>Incongru ? Tout ce qui est vrai ne le serait-il pas ? »</p> <p>« Est-ce une exigence de la vérité ? La tolérance, la délicatesse ne seraient-elles que des faiblesses lorsqu'on défend le vrai ? »</p> <p>« Tout semblait consommé. La folie de la croix. Une insanité. Je suis des gentils. Ma vocation, c'était, je le savais, ce goût de trahison, une odeur de trahison que tout prêtre traîne avec lui ? [...]Ce proverbe, surgi de mon enfance, m'avait forcé à me revoir un instant. N'avais-je pas été trop sensible à la servilité d'autrui pour comprendre la déchirure de ma route ? »</p> <p>« Mes misérables suppléances continuent. Exaltantes dans l'attente d'un Messie qui ne reviendra peut-être jamais plus ».</p>		<p>branchages, j'ai envie de faire une grimace. Une nouvelle habitude ? Ou est-ce un nouveau sentiment qui me possède ? Mais l'envie est automatique ; régulièrement suivie par cette montée pénible de l'immonde qui m'habite à présent la gorge : l'horreur de la déchéance physique. Et puis ce dégoût inavoué, sans cause et sans objet, qu'accompagne l'image de mes Maîtres de Rome. L'Agelicum envahi par le soleil et la chaleur. La moiteur étalée de l'été qui nous accueillait au retour des vacances. La voie exaltée de Monseigneur Sanguinetti étouffant pieusement : Dieu est en vous, et vous êtes des dieux. Songeait à saint Paul. En effet... Vous êtes le Christ. Regardez les modèles de Foi. Louis de Gonzague passait des heures entières, les yeux rivés sur son crucifix. Dominique Savio s'était à ce point identifié au Seigneur... — [...]. La joie. Non ; Sanguinetti, ma croix. [...] Mon Dieu, ce que je me sens de plus en plus loin d'eux. Comment faisaient-ils, ces heureux saints, pour ne plus être eux-mêmes ? Pour s'identifier si parfaitement à l'amour ? Est-ce mon époque ou mon espace qui me tue ? Je me sens si seul ».</p>	
--	--	--	---	--

4.4.3. Synthèse des variations de l'implication affective



Graphique 6 : Une mélancolie religieuse

4.4.4. Modalités thymiques globale de l'œuvre



Graphique 7 : Un tempérament esthétique mélancolique chez Mudimbe

Chez Mudimbe l'interrogativité est surtout cette « mélancolie essentiellement chrétienne ; celle des interrogations abstraites négligeant la vie journalière »⁶⁵⁹. Mais c'est aussi la mélancolie que porte l'histoire africaine, celle qui niche dans ses fractures.

4.5. Nostalgie et amertume chez Waberi

Les œuvres de waberi sont le lieu du dépérissement à la fois d'une pensée nostalgique et d'une pensée qui parcourt avec amertume et espérance les lieux symboliques du drame africain, en l'occurrence ici la Corne de l'Afrique. La pensée s'inscrit dans des processus psychiques qui donnent au langage une certaine profondeur, et aux œuvres un tempérament.

4.5.1. « Amertumes contemporaines » dans *Balabala*

4.5.1.1. *Solitude et agonie d'un héros national*

Dans la solitude d'une prison politique, le personnage de Waïs fait l'expérience douloureuse de la réalité africaine. Il semble dans un état physique et psychique déplorable duquel tente tout de même de subsister quelques souvenirs et idées vagues qui lui restent :

À présent, Waïs se laisse emporter par des considérations linguistiques — la prison invite à la rêverie. Icare immobile sur la houle des mots. La mer n'est pas distante, il la désire de loin. Vertiges lourds, confortée par l'ennui et le silence. Sueur sur tous les fronts. L'esprit court encore et toujours. Fait un petit pas dans l'estuaire de la mer Rouge. Dévale le *Bab-el-Manded* (porte des Larmes) et dérive dans le golfe d'Aden. Le bruit du vent, qu'il imagine sur les vagues, est semblable aux pleurs de l'enfant. Un vers d'Apollinaire trotte dans sa tête : « *Les cadavres de mes jours marquent ma route et je les pleure* ». Il s'obstine à trouver un exemple similaire dans la langue somalie si riche en poètes et poétesses. Peine perdue, son esprit papillonne, confond les langues et les époques.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 17.

⁶⁶⁰ WABERI (Abdourahman Ali), *Balabala*, op. cit., p. 15.

Le personnage apparaît clairement ici dans un état de délabrement psychique général. La description de l'état psychique du personnage fait ressortir une nette participation du corps à la dynamique abstraite de la pensée. L'intensité du sentiment dysphorique est donc ici portée à son plus haut degré, puisqu'elle mêle souffrance moral et souffrance physique.

Mais les souvenirs du personnage suscitent souvent des sauts euphoriques qui résistent et lui permettent de survivre à sa propre douleur :

Pourquoi tout se dit, s'écrit ou se murmure sur le thème de la triste mélodie et du lamento dans cette partie du monde ? Le *guux*, le blues traditionnel, y est pour quelque chose mais cela n'explique pas tout. Le coupable ? C'est l'aspect déshérité du paysage et le soleil assassin, me confiera Dilleyta à court d'arguments

Le calme revient peu à peu. Des instants de quiétude réconfortants et, cependant plus brefs qu'échappées de soleil. Une petite brise souffle dans la cour du dispensaire, mes pulsions cardiaques baissent dans le même temps. Dehors, une suite d'ombre et de lumière, un paysage en camaïeu.⁶⁶¹

Mais la légère teinte euphorique procède aussi du caractère comique des considérations que le personnage porte sur son monde dans un élan critique et révolutionnaire. C'est le cas par exemple dans ce passage :

Saisons nomades, saisons drapées dans les lambeaux du silence. Saisons de migration. Saisons de migraines et de caravane. Des ancêtres, souffrant d'insolation mentale, pataugent dans la boue de l'incurie. On appelle ça le bon sens, paraît-il. Les paysages du doute, les plus partagés ces temps-ci, sont sans éclat des reliefs.⁶⁶²

Le personnage décrit ici une réalité saisonnière implacable. La description prête au rire, mais le ton n'en reste pas moins grave. Les aspects comiques du discours relèvent plus d'une euphorie malade où se mêlent sentiment tragique, drôlerie de la vie et désir révolté de renverser cet ordre implacable. Le texte semble donc prendre globalement un tempérament tragi-comique.

Mais le passage qui achève d'en faire une tragédie est le suivant :

Le quatuor est décapité. Waïs agonise à Moulhoulé, Dilleyta est donné pour mort, et le docteur Yonis ne serait pas mieux loti.

⁶⁶¹ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., p. 38.

⁶⁶² *Idem*, p. 35.

Anab est la source d'où partent et aboutissent toutes les alluvions cette histoire de larmes et de sang.⁶⁶³

Le coup fatal est porté aux trois héros révolutionnaires masculins. Seule Anab (*la femme-fruit*) poursuivra son chemin comme un germe d'espoir. L'évocation de sa beauté à la fin de l'œuvre apparaît comme un jet de lumière destiné à atténuer un tant soit peu cette fin tragique.

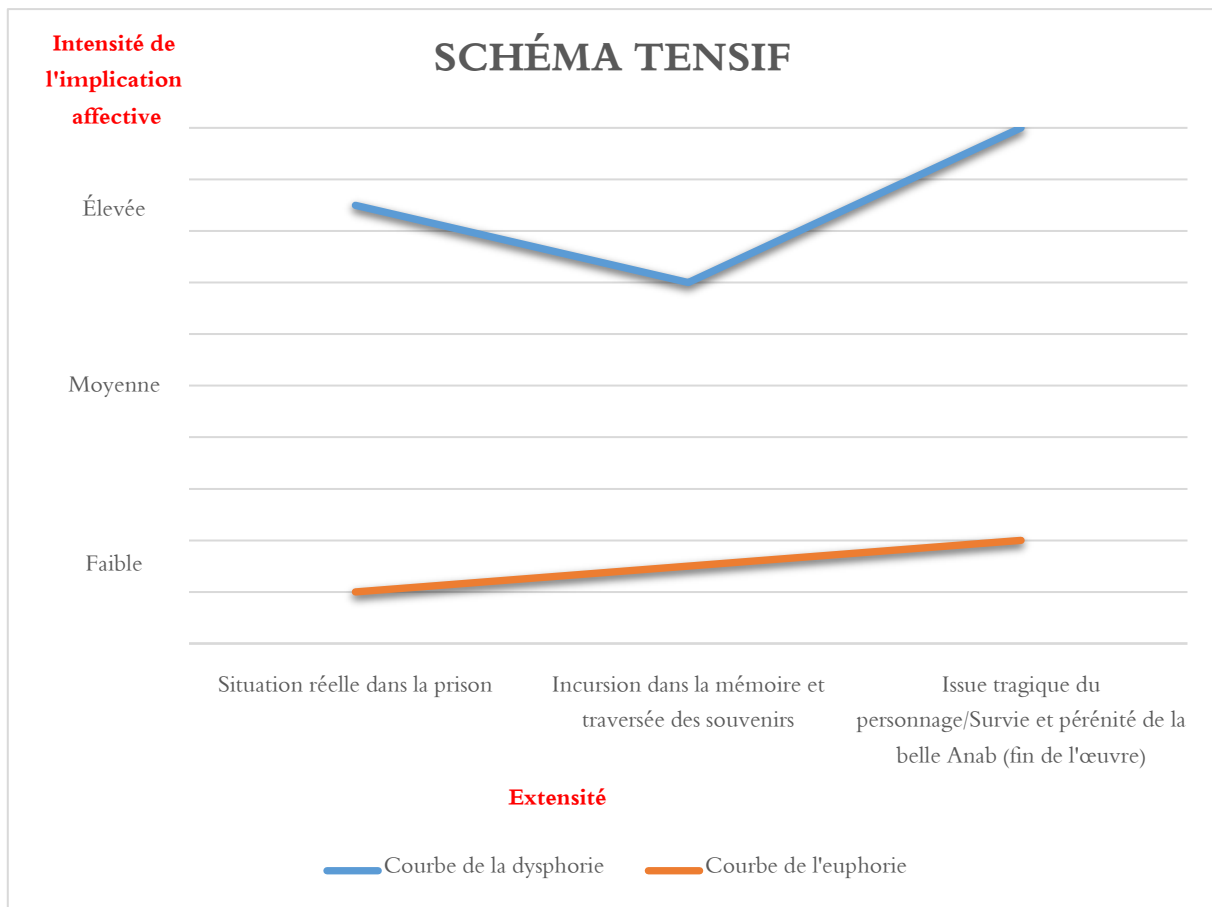
4.5.1.2. Modalités thymiques du discours

Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
Modalité de l'agréable (euphorie) 85/386 mots, soit 22,02% du texte extrait	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Associations poétique d'idées
	« Le calme revient peu à peu. Des instants de quiétude réconfortant et, cependant plus brefs qu'échappées de soleil. Une petite brise souffle dans la cour du dispensaire, mes pulsions cardiaques baissent dans le même temps ».			
Indifférence 29/386 mots, soit 7,56% du texte extrait	Intensité nulle			Absence de modalisation du discours
	« À présent, Waïs se laisse emporter par des considérations linguistiques — la prison invite à la rêverie ». « Dehors, une suite d'ombre et de lumière, un paysage en camaïeu ».			<i>Énoncés narratifs et descriptifs.</i>
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Associations poétique d'idées
	« Pourquoi tout se dit, s'écrie ou se murmure sur le thème de la triste mélodie et du lamento dans cette partie du monde ? Le <i>guux</i> , le		« Icare immobile sur la houle des mots. La mer n'est pas distante, il la désire de loin. Vertiges lourds, confortée par l'ennui et le	« Saisons nomades, saisons drapées dans les lambeaux du silence. Saisons de

⁶⁶³ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., p.178.

<p>Modalité du désagréable (dysphorie) 272/386 mots, soit 70,46% du texte extrait</p>	<p>blues traditionnel, y est pour quelque chose mais cela n'explique pas tout. Le coupable ? C'est l'aspect déshérité du paysage et le soleil assassin, me confiera Dilleyta à court d'arguments ».</p>		<p>silence. Sueur sur tous les fronts. L'esprit court encore et toujours. Fait un petit pas dans l'estuaire de la mer Rouge. Dévale le <i>Bab-el-Manded</i> (porte des Larmes) et dérive dans le golfe d'Aden. Le bruit du vent, qu'il imagine sur les vagues, est semblable aux pleurs de l'enfant. Un vers d'Apollinaire trotte dans sa tête. : « <i>Les cadavres de mes jours marquent ma route et je les pleure</i> ». Il s'obstine à trouver un exemple similaire dans la langue somalie si riche en poètes et poétesses. Peine perdue, son esprit papillonne, confond les langues et les époques »</p> <p>« Le quatuor est décapité. Waïs agonise à Moulhoulé, Dilleyta est donné pour mort, et le docteur Yonis ne serait pas mieux loti. Anab est la source d'où partent et aboutissent toutes les alluvions cette histoire de larmes et de sang ».</p>	<p>migration. Saisons de migraines et de caravane. Des ancêtres, souffrant d'insolation mentale, pataugent dans la boue de l'incurie. On appelle ça le bon sens, paraît-il. Les paysages du doute, les plus partagées ces temps-ci, sont sans éclat des reliefs ».</p>
--	---	--	---	--

4.5.1.3. Synthèse des variations de l'implication affective du sujet



Graphique 8 : Psychose carcérale

4.5.2. La nostalgie dans *Passage des larmes*

4.5.2.1. Tristesse et regrets

Passage des larmes est une œuvre traversée par un sentiment nostalgique et de tristesse lié aux souvenirs de l'enfance. Quand le personnage revient sur les lieux de ses origines, il est d'abord persuadé qu'il sera exempté de ce type d'émotions :

Me voici en mission dans le pays qui m'a vu naître et cependant n'a pas su ou n'a pas pu me garder auprès de lui. Je ne suis pas doué pour le chagrin, je le confesse. Je n'aime ni les adieux ni les retours ; j'abhore toute forme d'effusion. Le passé m'intéresse moins que l'avenir et mon temps est très précieux. Il a la couleur du billet vert. Dans le monde d'où je viens, le temps n'est pas un étirement nébuleux. Le temps c'est de l'argent. Et l'argent, c'est ce qui fait tourner le monde. C'est la bourse avec ses flux de pixels, d'algorithme, de chiffres, de denrées, de produits manufacturés, d'indices signalétiques, d'idées, de sons,

d'images ou des simulacres qui tombent dans les écrans du monde. C'est l'élan vital de l'univers, la mise à mort du concurrent et le gain du marché convoité.⁶⁶⁴

Ici, il fait preuve d'objectivité et de retenue. La modalité thymique est alors d'une intensité nulle quand elle mène objectivement son enquête.

Mais au fil de l'enquête, il est rattrapé par la réalité qui lui évoque des souvenirs douloureux :

Hier j'ai quitté à l'aube le plus grand hôtel du pays où j'ai pris la direction du golfe de Tadjourah, berceau de tous les trafics maritimes. J'opérais avec un chapeau de paille, acheté place Ménélik, pour seul déguisement. Dans le boutre plus sécurisé, malmené par la houle du petit matin, j'avais tout l'air du touriste tisonné par la nostalgie, retrouvant, les larmes aux yeux, les charmes de son pays qui ne fréquente plus à travers Internet explorer et Google Maps.⁶⁶⁵

Inutile de se voiler la face, j'éprouve de la peur à tout instant. J'en ai le feu au front, la sueur aux tempes. Je suffoque. Mes jambes, mes mains, tout tremble. Je la vois, cette peur, migrer dans les regards fuyants des gens ou dans les silences qui tombent avant le début du couvre-feu avancé, depuis hier, à dix-huit heures. Certes ce n'est pas la première fois qu'elle m'accoste mais depuis deux jours je dois convenir qu'elle ne le quitte plus. J'ai beau vomir le contenu de mes entrailles, elle me colle à la peau comme une chemise mouillée. Je refuse de prévenir Denise, du moins pour l'instant. De quel secours serait-elle depuis Montréal ?⁶⁶⁶

L'œuvre entière va être fondée sur le leitmotiv de ce regret. Son retour de Montréal sur la terre africaine est marqué par ce psychodrame intérieur. Il est fait de réminiscences douloureuses et de regrets. Sa psyché revit les drames familiaux qui l'ont obligé à partir. Les passages suivants en sont fort poignants :

Dans mes souvenirs rien de consistant qui puisse me relier à ma mère. Pas une anecdote, une caresse, une gifle ou une étreinte. Je porte au creux de ma poitrine un vide dévorant que seul comblerai la chaleur du corps maternel contre le mien.⁶⁶⁷

C'est que la mort n'est toujours pas une équation à trois inconnues. Elle avait plutôt le visage d'un animal familier en ces temps-là. Rien que dans le nid familial, sur les cinq enfants au nombril cicatrisé, trois étaient repartis sitôt leur arrivée. Des petites sœurs que nous ne connaîtrions jamais. La mort devait passer chez nous tous les trois ans et c'est tout. Sans parler d'un père maladif pour lequel tout le quartier nourrissait de réels motifs d'inquiétude, d'une mère distante et taciturne et des membres de notre plan chassés de leur

⁶⁶⁴ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p.14.

⁶⁶⁵ *Idem*, p.29.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, pp. 235-236.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p.69.

brousse nourricière par la sécheresse, l'épidémie ovine ou la guerre, et qui rendaient leurs viscères et leurs glaires dans la cour. La mort entre-temps, avait fort à faire dans les parages.⁶⁶⁸

Mais en amont de ces souvenirs douloureux, s'éveillent aussi dans la psyché du personnage des images et des vues heureuses qui se balancent en contrepoids des premières. Elles sont liées à la vision de l'autre monde dans lequel le personnage a trouvé refuge. Il s'agit de Montréal où réside Denise, sa femme :

J'ai étudié tout cela à Montréal. C'est cette ville qui m'a sauvé la vie sinon je serais parti à la dérive, au hasard, à Dieu vat. Frayant avec des gens louches, faisant n'importe quoi pour tromper une vie sans nerf. Montréal a donné un sens à mon destin et, plus prosaïquement, un doctorat en science de l'information. Montréal avait un visage lorsque je le rencontrais pour la première fois. Un visage ovale, des yeux azur. Une peau de nacre. Un pull au col roulé. C'était Denise assise sur un banc, dans le jardin de la Cité internationale, boulevard Jourdain, à Paris.⁶⁶⁹

Avouons-le, c'est à Montréal que je me sens le mieux.⁶⁷⁰

Il me reste moins de deux jours. Mon enquête piétine, ce qui me met dans des états épouvantables. Heureusement, je ne suis pas toujours d'humeur maussade. Il m'arrive d'éclater de rire au fil de ma documentation. Comme lorsque je tombai par hasard sur un tract appelant à la conquête de l'Éthiopie par les troupes mussoliniennes.⁶⁷¹

Dès lors, il est entendu que les souvenirs liés à Montréal, et à l'Occident en général, sont en contrepoids des émotions tragiques liées à sa terre d'origine. Mais la part de ces émotions positives est moins importante et ne suffisent pas à extirper le sujet de sa tristesse grandissante qui le plonge un peu plus chaque jour dans une angoisse plus profonde. Elle va croissante, jusqu'à une intensité chaque jour un peu plus forte qui lui fait sentir son malheur à venir :

À présent que je dois partir je ressens un fort malaise. Une douleur dans le bas ventre, une étreinte animale. Serait-ce un dernier signal de mes ancêtres ?⁶⁷²

⁶⁶⁸ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 134.

⁶⁶⁹ *Idem*, p. 73.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 146.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 215.

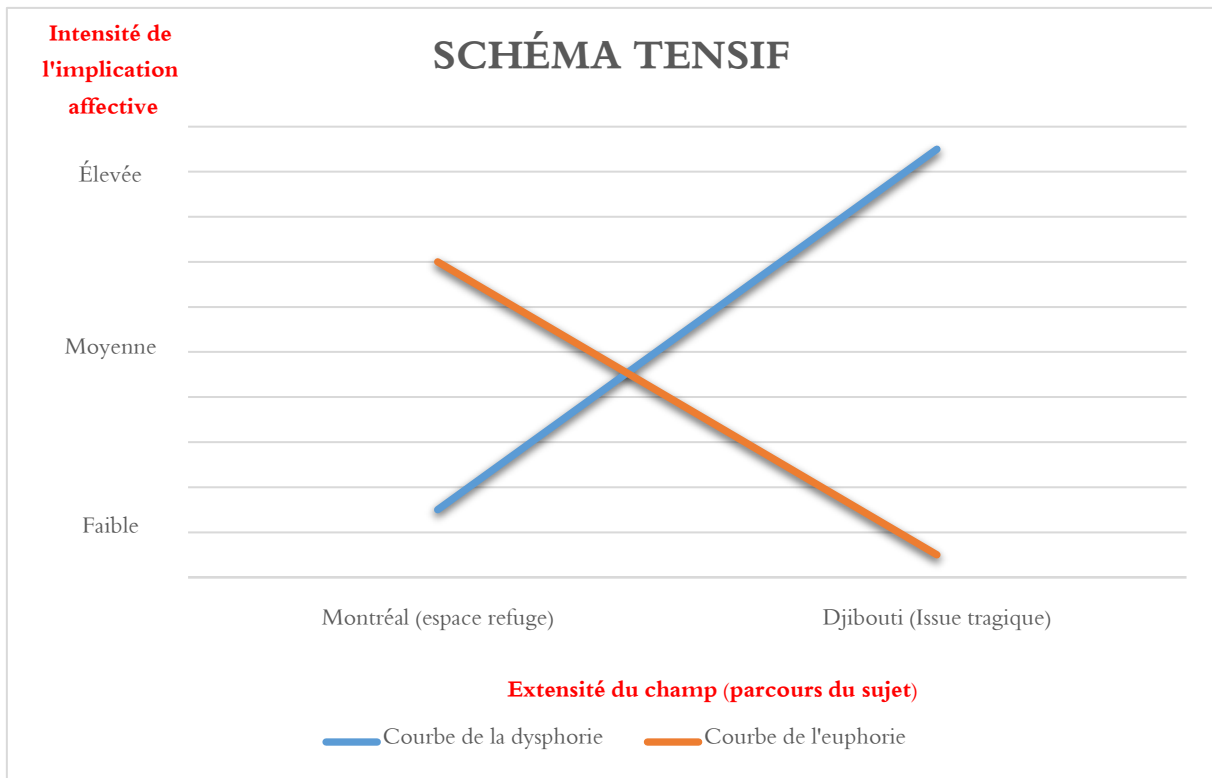
Cette dernière émotion du personnage aura été d'un caractère prémonitoire car à la fin de l'œuvre, il va mourir dans un attentat orchestré à son encontre par une belligérance islamique qui l'a dès son arrivée accusé de trahison.

4.5.2.2. Modalité thymique du discours

Classement des informations ou des éléments du langage se rapportant aux émotions qui accompagnent les considérations intellectuelles du sujet				
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Associations poétiques d'idées
<p>Modalité de l'agréable (euphorie) 164/634 mots, soit 25,86% du texte extrait</p>	<p>« J'ai étudié tout cela à Montréal. C'est cette ville qui m'a sauvé la vie sinon je serais parti à la dérive, au hasard, à Dieu vat. Frayant avec des gens louches, faisant n'importe quoi pour tromper une vie sans nerf. Montréal a donné un sens à mon destin et, plus prosaïquement, un doctorat en science de l'information. Montréal avait un visage lorsque je le rencontrais pour la première fois. Un visage ovale, des yeux azur. Une peau de nacre. Un pull au col roulé. C'était Denise assise sur un banc, dans le jardin de la Cité internationale, boulevard Jourdain, à Paris ». « Avouons-le, c'est à Montréal que je me sens le mieux ».</p>	<p>« Mon enquête piétine, ce qui est dans les états épouvantables. Heureusement, je ne suis pas toujours d'humeur maussade. Il m'arrive d'éclater de rire au fil de ma documentation. Comme lorsque je tombai par hasard sur un tract appelant à la conquête de l'Éthiopie par les troupes mussoliniennes ».</p>		
<p>Indifférence du sujet/effort d'objectivité 178/634 mots, soit 28,07% du texte extrait</p>	Intensité nulle			Absence de modalisation du discours
	<p>« Me voici en mission dans le pays qui m'a vu naître et cependant n'a pas su ou n'a pas pu me garder auprès de lui. Je ne suis pas doué pour le chagrin, je le confesse. Je n'aime ni les adieux ni les retours ; j'abhorre toute forme d'effusion. Le passé m'intéresse moins que l'avenir et mon temps est très précieux. Il a la couleur du billet vert. Dans le monde d'où je viens, le temps n'est pas un étirement nébuleux. Le temps c'est de l'argent. Et l'argent, c'est ce qui fait tourner le monde. C'est la bourse avec ses flux de pixels, d'algorithme, de chiffres, de denrées, de produits manufacturés, d'indices signalétiques, d'idées, de sons, d'images ou des simulacres qui tombent dans les écrans du monde ». « Hier j'ai quitté à l'aube le plus grand hôtel du pays où j'ai pris la direction du golfe de Tadjourah, berceau de tous les trafics maritimes. J'opérais avec un chapeau de paille, acheté place Ménéliq, pour seul déguisement ». « Il me reste moins de deux jours ».</p>			<p><i>Énoncés narratifs et descriptifs.</i></p>

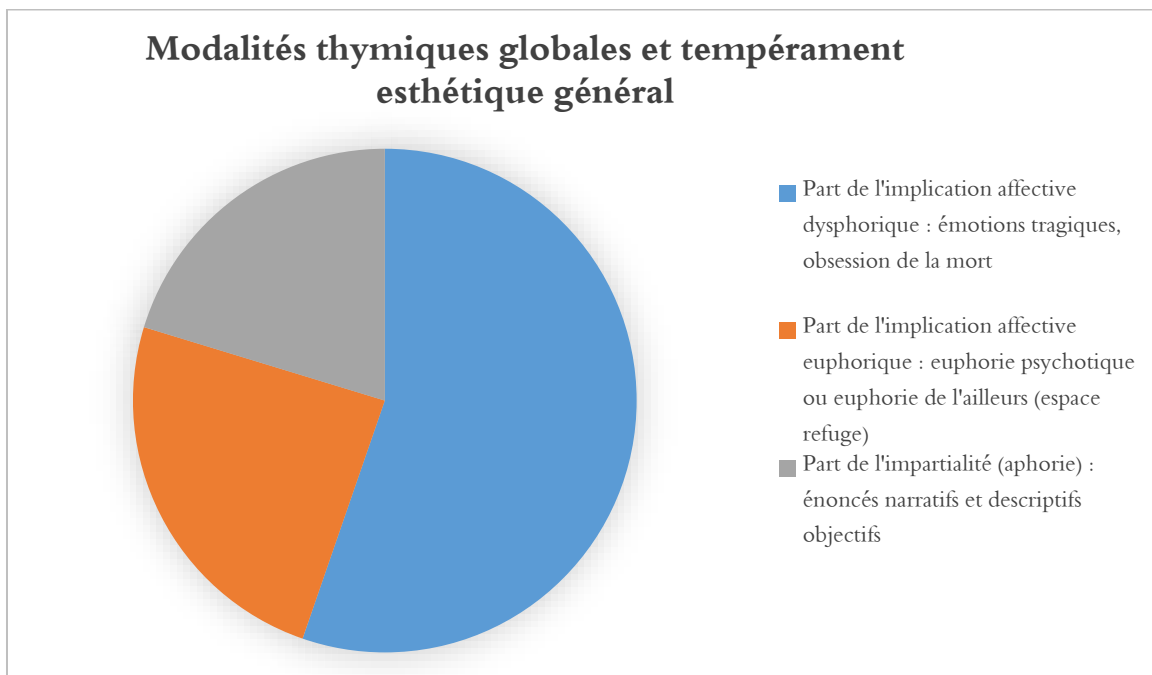
	Intensité faible	Évolution vers une intensité moyenne	Élévation vers une intensité forte	Associations poétique d'idées
<p>Modalité du désagréable (dysphorie) 292/634 mots, soit 46,05% du texte extrait</p>	<p>« C'est l'élan vital de l'univers, la mise à mort du concurrent et le gain du marché convoité ».</p> <p>« Dans mes souvenirs rien de consistant qui puisse me relier à ma mère. Pas une anecdote, une caresse, une gifle ou une étreinte ».</p> <p>« C'est que la mort n'est toujours pas une équation à trois inconnues. [...] Rien que dans le nid familial, sur les cinq enfants au nombril cicatrisé, trois étaient repartis sitôt leur arrivée. Des petites sœurs que nous ne connaîtrions jamais. [...] Sans parler d'un père maladif pour lequel tout le quartier nourrissait de réels motifs d'inquiétude, d'une mère distante et taciturne et des membres de notre plan chassés de leur brousse nourricière par la sécheresse, l'épidémie ovine ou la guerre, et qui rendaient leurs viscères et leurs glaires dans la cour ».</p>	<p>« Dans le boutre plus sécurisé, malmené par la houle du petit matin, j'avais tout l'air du touriste tisonné par la nostalgie, retrouvant, les larmes aux yeux, les charmes de son pays qui ne fréquente plus à travers Internet explorer et Google Maps ».</p>	<p>« Inutile de se voiler la face, j'éprouve de la peur à tout instant. J'en ai le feu au front, la sueur aux tempes. Je suffoque. Mais jambes, mes mains, tout tremble. [...] J'ai beau vomir le contenu de mes entrailles, elle me colle à la peau comme une chemise mouillée. Je refuse de prévenir Denise, du moins pour l'instant. De quel secours serait-elle depuis Montréal ? »</p> <p>« À présent que je dois partir je ressens un fort malaise. Une douleur dans le bas ventre, une étreinte animale. Serait-ce un dernier signal de mes ancêtres ? »</p>	<p>« Je la vois, cette peur, migrer dans les regards fuyants des gens ou dans les silences qui tombent avant le début du couvre-feu avancé, depuis hier, à dix-huit heures. Certes ce n'est pas la première fois qu'elle m'accoste mais depuis deux jours je dois convenir qu'elle ne le quitte plus ».</p> <p>« Je porte au creux de ma poitrine un vide dévorant que seul comblerai la chaleur du corps maternel contre le mien ».</p> <p>« Elle [(la mort)] avait plutôt le visage d'un animal familier en ces temps-là. [...] La mort devait passer chez nous tous les trois ans et c'est tout. [...] La mort entre-temps, avait fort à faire dans les parages ».</p>

4.5.2.3. Synthèse des variations de l'implication affective du sujet



Graphique 9 : Migration des émotions

4.5.3. Dominante tonale et tempérament esthétique des œuvres : entre souffrance morale et émotions tragiques



Graphique 10 : Amertumes contemporaines et euphorie psychotique

L'œuvre de Waberi est globalement portée par une tonalité dysphorique. Le questionnement dans le texte prend en effet appui sur des situations tragiques qui donnent au discours un tempérament mélancolique où se mêle aussi une euphorie psychotique des personnages. Cette euphorie est tout au plus liée au bonheur retrouvé à l'étranger (espace refuge). Les œuvres commencent dans un vague à la main qui achemine progressivement le lecteur vers une issue tragique concrète. L'obstination de la mort dans les œuvres se rapporte sans aucun doute à la situation géographique et historique réelle dont s'inspire l'auteur.

Chapitre 5

Le questionnement et la structuration de l'espace

L'organisation de l'espace-temps dans chaque texte participe au renforcement d'une activité cognitive en structure profonde du texte qui permet de déduire de l'interrogativité comme fonction essentielle du roman. En effet, dans chaque texte, l'organisation de l'espace correspond de moins en moins à une espace de grande envergure, où se déploieraient des actions héroïques importantes, comme c'est le cas dans le roman classique. Chez Musil se profile une prédilection pour les salons, tandis que chez Dongala il y a une préférence pour la nature. Chez Mudimbe, il y a une appétence pour les milieux clos.

5.1 Musil et la culture des salons

Chez Musil, le phénomène textuel de l'interrogativité est d'abord observable à partir de l'organisation du cadre spatial du « récit » qui est davantage celui des salons, lieux où se réunissent les personnages pour y discuter des questions de littérature, de science, de politique, de morale (...). Le narrateur les présente très souvent comme des lieux où s'exprime, avec une nette évidence, l'esprit aristocratique. Ils sont par conséquent des lieux propices à l'intellectualisme, c'est-à-dire à l'échange des vues d'esprit qui est la caractéristique d'une pensée qui s'interroge :

Lorsqu'il fut annoncé, on lui fit gravir les escaliers, suivre le corridor, traverser des petites pièces et de grandes salles. Quoiqu'il fût fort bien vêtu, il sentit que tous les regards qu'il croisait le jugeaient avec la plus grande exactitude (...). « On comprend très bien, pensa-t-il, que tout ce luxe ait effarouché les gens de l'époque Biedermeier, mais aujourd'hui, il ne peut même pas soutenir la comparaison avec l'élégance et le confort d'un grand hôtel ; c'est pourquoi cela se donne, fort adroitement, pour de la réserve, de la raideur aristocratique ». Mais, lorsqu'il fut introduit en présence du comte Stallburg. Son Excellence le

reçut dans un grand prisme creux de proportions parfaites, au centre duquel cet homme chauve, sans apparence, se tenait largement incliné.⁶⁷³

Ce passage décrit une rencontre entre les intellectuelles venus discuter sur des questions politiques, et échanger les points de vue. Il s'agit d'un hôtel de luxe décrit ici à partir du regard d'Ulrich, le personnage principal, présent dans la salle. C'est le lieu de la conversation, des débats, du questionnement, donc de l'interrogation permanente entre des interlocuteurs. Mais le lieu de prédilection de la rencontre des personnages phares du texte constitue le domicile de Diotime, cousine d'Ulrich et femme Tuzzi, à qui a été confiée la mission d'organiser l' « *Action parallèle* ». Son domicile a été choisi comme le lieu où s'organisent les réunions, les rencontres de tous les aristocrates conviés à trouver des idées pour les grandes *Actions patriotiques*.

Par sa composition, le salon de Diotime répondait parfaitement à ses convictions. Les soirées de Mme Tuzzi étaient célèbres du fait qu'on y rencontrait, dans les grands jours des hommes avec lesquels il était impossible d'échanger un mot : ils étaient si illustres, chacun dans son domaine, qu'on aurait jamais osé parler devant eux des découvertes qui s'y étaient faites, d'autant plus qu'on ignorait fréquemment jusqu'au nom de la spécialité dans laquelle ils avaient acquis une réputation internationale ». Ce qui distinguait le salon de Diotime de tous les salons analogues, c'était d'ailleurs précisément, si l'on peut ainsi parler, l'élément laïc ; les hommes qui savent donner aux idées une application pratique et qui, pour parler comme la maîtresse de la maison, s'étaient jadis repartis autour du noyau des sciences divines comme un peuple de créateurs fanatiques, une communauté de frères et de sœurs convers, en un mot, l'élément de l'action ; et maintenant que les sciences divines ont été évincées par l'économie politique et la physique, que la liste où Diotime consignait les vicaires de l'Esprit qu'elle devait inviter commençait à ressembler au Catalogue of scientific papers de la British Royal Society, les frères et sœurs convers étaient évidemment des directeurs de banques, des techniciens, des politiciens, des conseillers ministériels, enfin les dames et les messieurs de la haute société et des milieux qui gravitent autour.⁶⁷⁴

Ce segment descriptif du salon de Diotime laisse présager d'une forte activité conversationnelle entre les personnages chargés d'organiser l'*Action politique*, qui permet de déduire de l'interrogativité comme fonction principale du texte. En effet, se trouvent conviés, à ce salon, des hommes d'esprit, de science, des *politiciens*, des *conseillers* etc. Le menu du salon de Diotime se trouvera être un fort échange de vues d'esprit ; c'est-à-dire un échange d'idées qui va prendre

⁶⁷³ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, II, pp.104-105.

⁶⁷⁴ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op.cit., pp.124-125.

appui au plan textuel sur des dialogues, des monologues, voire des soliloques. Ulrich, l'homme sans qualités, est souvent présent. Il émet difficilement son point de vu. Plutôt que d'avoir des convictions, il préfère écouter les différents points de vue et les analyser dans un soliloque, les interrogeant et en évaluant l'équilibre entre les idéaux.

L'espace décrit dans ce texte trouve donc une configuration particulière qui est davantage le lieu où se déploie l'activité réflexive et interrogative de chaque personnage.

5.2. Dongala et la nature : des arbres à palabre aux milieux sacrés de la forêt

S'il est vrai que le récit de Dongala raconte avant tout l'Afrique précoloniale, ses mœurs et son histoire, il faut cependant constater que l'organisation spatiale du récit n'est pas celui des grands contes épiques. Dans les récits épiques en effet, l'espace est principalement celui de la savane et de la forêt, où se déploient des actions guerrières de grande envergure. Mais dans *Le feu des origines*, l'espace est davantage celui des arbres à palabres, ainsi que quelques endroits sacrés de la forêt. Dans le texte en effet, le héros a une prédilection pour les milieux comme le dessous des arbres, qui sont des espaces propices aux débats et aux échanges de vues sur les problèmes sociaux. Toute l'intrigue du récit se joue autour des débats d'idées qui ont lieu sous un fromager qu'affectionne un palabreur : le vieux Lukeni :

Le lendemain on le trouvait assis sur sa chaise, sous le fromager. Aussi quand il apprit le différend opposant les deux familles, ce fut sous cet arbre qu'il les convoqua.⁶⁷⁵

Sous ce fromager se déroulent des débats populaires et des échanges intellectuels, qui structurent le récit d'un bout à l'autre. Au village, le vieux Lukeni est considéré comme le palabreur et le

⁶⁷⁵ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p.22

dépositaire de la sagesse des ancêtres. Il y diffuse des vues d'esprit et des pensées telles que la réflexion qu'il adresse aux villageois sur les causes du chaos qu'est devenu le monde : « Savez-vous ce qui a provoqué ce chaos ? Eh bien c'est à cause des clans, des lignées, des familles qui se battent, s'entretuent pour régner sur le trône [...]»⁶⁷⁶. Mandala Mankunku, le personnage principal, aime s'y retrouver pour discuter des questions de la vie avec son interlocuteur favori qui est ce vieux Lukeni. C'est avec lui qu'il a des échanges intellectuels sur le sens des traditions et du monde qui l'entoure. À la mort de ce vieux, c'est aussi sous cet arbre qu'il convoque le village pour leur faire entendre la voix de la raison.

L'important ici est de constater que l'organisation spatiale du récit est davantage le lieu de l'interrogativité, c'est-à-dire le lieu des échanges intellectuels, de la réflexion sur la vie et le sens de l'existence. Mais cette propension chez le personnage à toujours interroger le sens de l'existence est renforcé par la solennité que procurent certains endroits intimes et sacrés de la forêt. Ce milieu naturel représente pour notre chercheur de vérité un cadre propice, plein d'inspiration comme l'indique ce passage :

Seul dans le calme étrange de la forêt, dans un silence fait de souffle retenu, il leva les yeux vers ces arbres géants dont la cime semblait frôler le ciel, un instant fasciné par les couleurs de la lumière décomposée par des vibrations des feuilles sous le vent (...). Il contempla les lianes aux courbes aventureuses (...) : avec un peu plus de mouvement, se dit-il, elles seraient des serpents. Comme la vie était variée et insaisissable⁶⁷⁷.

L'intimité que procure cet univers suscite, chez le personnage, des réflexions et favorise le mouvement de la pensée qui s'achemine lentement entre les images qu'elle perçoit, à la recherche de leurs essences. C'est d'ailleurs ce milieu naturel qu'il regagne à la fin du texte quand il se résigne à vouloir changer le monde insondable :

⁶⁷⁶ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p. 23

⁶⁷⁷ *Idem*, pp. 58-59

Il sentait vraiment sa solitude. Le bruissement des palmes et des feuilles de bananiers agitées par le vent se transforma dans son esprit en crépitements des flammes, comme si l'incendie commençait à le rejoindre : il se demandait s'il ne portait pas en lui-même sa propre négation (...).⁶⁷⁸

C'est cette intimité qu'offre la forêt qu'il regagne quand il quitte le monde urbain avec son cortège d'erreurs. C'est dans ce milieu qu'il pérennise ses interrogations, dans un soliloque sans fin, sur lequel se clos le récit. Dans ce roman, l'espace est donc de moins en moins un lieu d'action qu'un lieu propice à la réflexion.

5.3. Mudimbe et l'intimité des milieux clos

Chez Mudimbe, c'est l'intimité des milieux clos qui constitue le cadre de la réflexion. La réflexion du personnage prend acte dans un monologue intérieur qui a de l'ampleur dans les milieux clos, comme la chambre, l'église, le parloir :

Chaque fois que mes yeux s'arrêtent sur le mur en terre battue du dortoir et qu'ils rencontrent mon crucifix de fortune, caché dans les branchages, j'ai envie de faire une grimace. Une nouvelle habitude ? Ou est-ce un nouveau sentiment qui me possède ?⁶⁷⁹

Ici, le milieu clos est le dortoir de l'église. Ce passage qui fait office d'incipit donne déjà le ton du récit qui sera essentiellement un monologue. Mais ce monologue qui a valeur de réflexion, de questionnement, prend de l'ampleur dans un espace intime qui est essentiellement clos. Ce questionnement est souvent stimulé par des objets qui composent ou qui ornent ce milieu. Dans notre cas de figure, c'est le crucifix qui est à l'initiative d'une envie chez le personnage : l'envie de faire une grimace. Mais très vite cette envie est interrogée. Le personnage se demande si c'est le commencement d'une nouvelle habitude ou un nouveau sentiment qui le possède. Effectivement, c'est un sentiment qui va le posséder : le sentiment de l'absurdité, dû à la

⁶⁷⁸ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p. 323.

⁶⁷⁹ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.3.

monotonie d'une activité religieuse improductive qu'il va finir par dédaigner. La grimace devant un crucifix est un acte qui peut s'avérer blasphématoire. Et pourtant ce crucifix en a provoqué l'envie.

Les milieux clos dans ce texte ont la faculté de produire chez le personnage un sentiment de doute qui conduit inévitablement vers une réflexion, un questionnement ou une interrogation :

Un bruit sec se répercute, léger, dans la brume de ma somnolence. Une menace ? Non, c'est Antoinette ma voisine. Le premier jour, je me rappelle, quelle choc ! Un dortoir mixte(...).

La première nuit fut affreuse. (...) Pourtant tous ces corps sombres qui évoluaient en s'ignorant dans une demi-obscurité, m'intriguaient. Je suis trop faible. Les craquements des lits avait fait basculer le temps des songes vertueux⁶⁸⁰.

Dans ce passage le personnage est dans un dortoir mixte. Il est influencé par les craquements des lits qui suscitent chez lui des vues d'esprits comme la fin des songes vertueux de sa tendre enfance. Outre les dortoirs, il y a aussi le parloir. Rappelons tout d'abord que notre personnage fait profession de foi au début du récit. Ses doutes et son angoisse le conduisent bien souvent à aller voir le père supérieur pour se confesser. Mais le parloir est tout de suite curieusement changé en lieu de débats où fusent des vues d'esprit :

C'était dans un parloir de l'Évêché, j'attendais affalé dans un fauteuil. Monseigneur est arrivé. Le jeu dura longtemps(...)

« Un christianisme en profondeur, disait-il, d'une voix rassurée va de pair avec un contact permanent avec les valeurs de la civilisation chrétienne ».

Voilà la source de mes inquiétudes. Consterné je m'étais dit, la grâce de la vocation va aussi de pair avec une malédiction divine.⁶⁸¹

Dans la totalité du texte, le personnage sera généralement représenté dans des milieux fermés comme des salons, à parler avec des interlocuteurs, ou dans des chambres, à soliloquer, à s'interroger, dans un monologue sans fin. L'espace est donc davantage un lieu qui renforce

⁶⁸⁰MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 24.

⁶⁸¹*Idem*, p. 94.

l'activité cérébrale abondante du personnage, qui achemine progressivement sa pensée vers des réponses possibles. Le récit est alors sensé être l'histoire d'un questionnement, celle d'un personnage en quête de vérité et de réponses.

5.4. Le milieu carcéral dans *Balbala*

Si la prison est le lieu de la mise à l'écart dans les œuvres littéraires, elle est davantage le lieu qui donne de l'ampleur à la pensée des personnages. Dans *Balbala* on trouve cette description de la prison où est incarcéré Waïs :

À présent, Waïs se laisse emporter par des considérations linguistiques — *la prison invite à la rêverie. Icare immobile sur la houle des mots*. La mer n'est pas distante, il la désire de loin. Vertiges lourds, confortée par l'ennui et le silence. Sueur sur tous les fronts. L'esprit court encore et toujours. Fait un petit pas dans l'estuaire de la mer Rouge. Dévale le *Bab-el-Manded* (porte des Larmes) et dérive dans le golfe d'Aden. Le bruit du vent, qu'il imagine sur les vagues, est semblable aux pleurs de l'enfant. Un vers d'Apollinaire trotte dans sa tête. : « *Les cadavres de mes jours marquent ma route et je les pleure* ». Il s'obstine à trouver un exemple similaire dans la langue somalie si riche en poètes et poétesses. Peine perdue, son esprit papillonne, confond les langues et les époques.⁶⁸²

La prison est décrite ici comme un édifice (Icare) qui vibre sur la houle des mots comme d'un bateau sur les vagues de la mer. En effet, la prison est le lieu du confinement des corps, mais jamais de la pensée. Au contraire, en pressant les corps, elle libère leur essence : la conscience, la pensée. Il en va ainsi comme des fruits qu'on presse pour libérer du nectar. C'est sans doute la raison pour laquelle les grands textes sortent aussi de prison. La prison semble le lieu fertile qui, quand elle ne l'étouffe pas, libère la pensée révolutionnaire, la fructifie, la passionne et l'enflamme. Au lieu de l'en dissuader, elle la fidélise à sa cause.

Le personnage de Waïs, ligoté et à l'agonie dans cette prison, s'acharne à l'écriture qui devient sa seule condition de survie face l'ennui. Il l'exprime en ces termes :

⁶⁸² WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., p. 15. C'est nous qui soulignons.

Écrire, voilà mon ultime parapet entre l'ennui, le silence et la béance infinie de la nuit. Chaque page est un pas vers la mort. Parler avant de disparaître, crier de toutes ses forces, écrire avant de mourir sous le coup des vernis moustachus.⁶⁸³

Dans la prison, c'est l'attente. L'apnée. La mémoire rabotée.⁶⁸⁴

La prison renforce le lien avec les mots. Le milieu carcéral apparaît donc ici comme le lieu d'une pensée fermentée et rendue apte à une réflexion encore plus grande, à une interrogation profonde, et à une critique plus acerbe.

⁶⁸³ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., p. 19.

⁶⁸⁴ *Idem*, p.23.

Chapitre 6

Modalités du discours ou le statut phénoménologique du discours ?

Si la phénoménologie se définit comme « une démarche visant à la compréhension de l'essence du réel par l'examen de ses manifestations accessibles à la conscience ou à la perception », il se trouve dans la perspective de notre étude que le roman semble correspondre à cette définition. En effet, les procédés du discours paraissent ramener le roman à un état de recherche visant la compréhension de l'essence du réel par l'observation de ses manifestations extérieures. Nous évaluons ici quelques procédés.

6.1. Prééminence de la description : des récits de contemplation ?

6.1.1. La pause descriptive et la fonction des espaces périphériques dans *L'homme sans qualités*

Au-delà de la structure conversationnelle, l'interrogativité prend forme chez Musil à travers une structure descriptive très dense, qui fait de son texte le récit d'une contemplation. Comme nous l'avons vu plus haut en ce qui concerne *L'homme sans qualités*, si Ulrich est présent dans ce texte, il l'est moins par son action que par son état contemplatif. Il est plus observateur qu'acteur des événements du milieu social dans lequel il évolue. Toute action, a priori infiniment unilatérale, telle l'*Action parallèle*, dont il est question dans ce récit, est finalement stupide. Ulrich est aussi *homme sans qualités* en raison de cette absente présence à travers le récit. L'esthétique de la contemplation intervient à partir du moment où le héros principal se refuse à l'action et préfère l'observation et la réflexion. Ce qui donne au récit de Musil une structure particulière.

La structure contemplative chez Musil s'observe d'abord au niveau de la temporalité narrative. Une étude de celle-ci laisse entrevoir une très forte inadéquation entre le temps de l'histoire (TH), moins dense, et le temps du récit (TR). Ce qui nous permet d'interroger ici le phénomène de la durée narrative. S' « *il n'existe pas de mesure commune au récit et à l'histoire* »⁶⁸⁵, Genette nous permet de constater, parlant de la durée narrative, qu'il existe

[...] une gradation continue, depuis cette vitesse infinie qui est celle de l'ellipse, où un segment nul du récit correspond à une durée quelconque de l'histoire, jusqu'à cette lenteur absolue qui est celle de la pause descriptive, ou un segment quelconque de discours narratif correspond à une durée diégétique nulle⁶⁸⁶.

Cette nette observation de Genette nous intéresse à plus d'un titre vue qu'elle met en exergue un phénomène narratif qui nous permet de décrire la structure contemplative du texte de Musil : il s'agit notamment du phénomène de la pause qui acquiert chez Genette le statut de la description. En effet, s'il y a dans ce texte un phénomène de la durée, c'est bien la structure abondante de la pause qui est d'abord descriptive et qui est fortement connotative de l'idée de la contemplation. La pause descriptive dans ce texte se caractérise par la prise en compte dans le récit du décor, c'est-à-dire l'environnement dans lequel évolue le personnage central. Le récit s'interrompt pour laisser la place à des segments descriptifs qui mettent en valeur non seulement l'univers physique, les caractéristiques physiques des autres personnages, mais encore et surtout leurs structures mentales. À titre d'exemple, référons nous à ce passage qui se situe au tout début du premier tome de *L'homme sans qualités* :

Du fond des étroites rues, les autos filaient dans la clarté des places sans profondeurs. La masse sombre des piétons se divisait en cordons nébuleux. Au point où les droites les plus puissantes de la vitesse croissaient leur hâte flottante, ils s'épaississaient puis s'écoulaient plus vite et retrouvaient, après quelques hésitations, leur pool normal. L'enchevêtrement d'innombrables sons créait un vacarme barbelé aux arêtes tantôt tranchantes, tantôt émoussées, confuse masse d'où saillait une pointe ici ou là et d'où se détachaient comme des éclats, puis se perdaient, des notes plus claires. A ce seul bruit, sans qu'on put définir pourtant la singularité, un voyageur eut reconnu les yeux fermés qu'il se trouvait à Vienne et résidence de l'Empire

⁶⁸⁵ MOLINO (Jean) et Lafhal-Molino (Raphaël), *Homo Fabulator, Théorie et Analyse du récit*, Paris, LEMAEC/Actes Sud, 2003.

⁶⁸⁶ GENETTE (Gérard), *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 128.

On reconnaît les villes à leur démarche, comme les humains. Ce même voyageur, en rouvrant les yeux, eût été confirmé, dans son impression, par la nature du mouvement des rues, bien avant d'en être assuré par quelques détails caractéristiques⁶⁸⁷.

Cette pause descriptive, qui situe déjà le cadre du récit, fait intervenir une caractéristique fondamentale de la contemplation : la prévalence du centre d'orientation visuelle. Il faut dire d'emblée que la perception de l'information dans cet extrait est de prime à bord assurée par le centre d'orientation visuelle : « La masse sombre des piétons se divisait en cordons nébuleux. Au point où les droites les plus puissantes de la vitesse croissaient leur hâte flottante, ils s'épaississaient puis s'écoulaient plus vite et retrouvaient, après quelques hésitations, leur pool normal ». Une telle description suppose que le focalisateur est doté d'une compétence visuelle. Mieux, elle prend aussi en compte le centre d'orientation auditif qui permet à travers l'audition de reconnaître les lieux : « L'enchevêtrement d'innombrables sons créait un vacarme barbelé. A ce seul bruit, sans qu'on put définir pourtant la singularité, un voyageur eut reconnu les yeux fermés qu'il se trouvait à Vienne et résidence de l'Empire ».

Cette description stratégiquement située à l'entrée du texte, donne déjà le ton du récit qui sera narré à partir de deux centres de perception : le centre de perception visuelle et le centre d'orientation auditive. Tout au long du texte en effet, il ne s'observe que ces deux modes de perception qui ne sont pas de l'ordre de l'action mais de la contemplation. Le centre de perception visuelle est beaucoup plus expressif aux moments des rares déplacements du sujet qui observe beaucoup plus qu'il ne prend part aux activités qui se déroulent dans son environnement immédiat. Observons ce deuxième cas de figure.

La première chose qui se produisit lorsqu'Ulrich se rendit au Château impériale fut que la voiture qui devait l'y conduire s'arrêta dès la cours extérieure (...). Lorsqu'il pénétra dans la cours intérieure, ce qui le frappa d'abord fut la masse bleue, blanche, jaune et rouge des habits culottes et panaches tout raides dans le soleil comme des oiseaux sur un banc de sable. Jusqu'alors il avait tenu « Sa Majesté » pour une formule dépourvue de sens mais demeuré en usage tout comme on peut être hâté et dire quand même « Dieu

⁶⁸⁷ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp. 11-12.

merci » ; maintenant son regard s'élevait le long des hautes murailles, il découvrait une île grise, isolée, toute en armes devant laquelle fonçait inconsciemment la vie moderne⁶⁸⁸.

À la demande de son père qui l' « exhorte » à participer sous son influence à *l'Action parallèle*, et lui donnant ainsi « l'occasion d'acquérir des qualités »⁶⁸⁹, Ulrich se rend à la cours du roi qui prend le nom ironique de *Château impériale*. Vêtu de son manteau d'observateur désintéressé, il est effarouché par le fourmillement d'hommes dont le foisonnement des couleurs de leurs vêtements lui donne l'impression d'une myriade d'oiseaux migrateurs sur un bac de sable. Dans ce décor maritime, le *Château impérial* avec ses murailles prend la forme d'une *île grise toute en armes* devant laquelle fonce *inconsciemment* et en toute *vitesse* le bateau de la modernité. Cette impression invraisemblable du personnage d'Ulrich témoigne profondément du statut contemplatif et passif, voire pensif, du héros musilesque dont les rares déplacements lui offrent l'occasion de méditer et de se faire une opinion sur ce qu'il observe. Nous sommes donc en présence d'un moment de pause descriptive telle que l'énonce Genette : TR = n et TH= 0⁶⁹⁰.

Mais il faut le constater, la description est de l'ordre de la contemplation vu que le mode d'écriture prend en compte les prédicats de la perception : *ce qui le frappa d'abord fut la masse bleue ; maintenant son regard s'élevait le long des hautes murailles*.

On voit donc que la vue et l'audition sont fortement prises en compte dans le texte au détriment de la perception tactile symbole du contact et de l'action. C'est l'intervention excessive de la perception visuelle et auditive qui fait que le texte de Musil est essentiellement contemplatif. La perception donne lieu à une contemplation visuelle, tandis que l'audition donne lieu à une contemplation auditive.

⁶⁸⁸MUSIL (R.), *L'homme sans qualités*, I, op., cit. P. 105

⁶⁸⁹ *Idem*, P. 97.

⁶⁹⁰ GENETTE (Gérard), *Figure III*, op. cit., p. 129

La deuxième piste de lisibilité de l'esthétique de la contemplation se situe au niveau de la spatialisation. L'organisation spatiale du récit de Musil n'obéit plus à la spatialisation des récits classiques qui opposent l'espace topique (lieu de la performance et du déploiement des actions visant une transformation) à l'espace para-topique (lieu de l'acquisition des compétences). L'espace chez Musil acquiert plutôt un statut périphérique, vu qu'il n'est pas le support d'une activité héroïque qui engage le personnage dans une quête de compétence ou de la performance, en vue de l'acquisition d'un objet. L'espace est davantage chez Musil le lieu d'une activité contemplative qui fait que le héros musilien se situe dans la périphérie des lieux de l'action (la ville, la capitale de Vienne, les rues de Vienne) pour observer et méditer sur le statut de l'action qui prend chez lui un sens dérisoire. L'espace chez Musil participe davantage de l'écart qui fait que le personnage se situe à une certaine distance des lieux de l'action qu'il dédaigne pour leur préférer la pensée.

La spatialisation se donne d'abord à lire à travers des formes discursives qui n'y réfèrent qu'implicitement :

Comme toutes les grandes villes, elle était faite d'irrégularité et de changement, de choses et d'affaires glissant l'une devant l'autre, refusant de marcher au pas ; s'entrechoquant ; intervalle de silence, voies de passages et ample pulsation rythmiques, éternelle dissonance, éternel déséquilibre des rythmes ; en gros une sorte de liquide en ébullition dans quelques récipients faits de la substance durable des maisons, des lois, des prescriptions et des traditions historiques⁶⁹¹.

Cet extrait met en exergue la façade d'une ville aux formes fluides et mouvementées rappelant le chaos originel : « Eternelle dissonance, éternel déséquilibre du rythme, en gros, perte de liquide en ébullition dans quelques récipients fait de la substance des reins, des maisons, des maisons de prescription et des traditions historiques ». Il faut le remarquer, une telle observation suppose que l'instance focale, à partir de laquelle s'exerce la compétence visuelle sur la ville, se situe dans les marges de cette même ville, du haut d'une montagne pour la contempler. La contemplation tend

⁶⁹¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, op.cit., p.12.

donc à s'actualiser dans le texte à partir d'une « poétique du lointain » qui fait que l'instance focale à partir de laquelle se perçoit la ville se situe dans un espace implicitement lointain de la façade ou de l'objet observé. Cette impression chaotique de la capitale de *Vienne* (qu'il appelle la *Cacanie*) qui prend dans un ton ironique les allures d'une potion soporifique « faite de la substance durable des maisons », n'advient que si l'observation est faite à partir d'un foyer ou d'un espace situé au loin dans la périphérie même de la ville. L'espace est donc implicitement indiqué comme un foyer lointain à partir duquel s'exerce la compétence visuelle.

De même, si la contemplation trouve son expression à travers un espace implicitement indiqué, il y a qu'elle s'actualise aussi à travers une spatialisation tout autant explicite qui nous permet de constater que notre héros affectionne particulièrement les milieux périphériques à partir desquelles s'exerce son activité favorite : la contemplation.

L'espace indiqué qui rend explicitement compte du phénomène textuel de la contemplation est le lieu d'habitation de l'homme sans qualités :

La rue dans laquelle ce petit accident s'était produit était une de ses longues artères sinueuses qui, partant du centre de la vielle comme les rayons d'une route, traversent les quartiers extérieurs et débouchent dans la banlieue. Si le couple élégant l'avait suivie un instant encore, il aurait découvert quelque chose qui sans doute l'aurait ravi. C'était, en partie sauvegardé, un jardin du XVIII^{ème} siècle ou même du XVII^{ème} : en passant par devant la grille de fer forgé, on apercevait entre des arbres, sur une pelouse tondue avec soin, quelque chose comme un petit château à courtes ailes (...). Et quand cette petite chose blanche et gracieuse avait ses fenêtres ouvertes, le regard pénétrait dans le silence distingué d'un appartement d'universitaire aux parois tapissées de livres. Cette demeure appartenait à l'homme sans qualités⁶⁹².

Ici est clairement indiquée la position occupée par les lieux d'habitation de l'homme sans qualités.

C'est « un petit château à courtes ailes » entretenu au milieu d'arbres non loin du centre de la ville.

Cette habitation, choisie à dessein, donne à *l'homme sans qualités* une vue d'ensemble sur les évènements qui se produisent au centre de la ville.

Debout derrière l'une des fenêtres, il regardait la rue brunâtre il regardait les rues brunâtres à travers le filtre tendre vert de l'air du jardin et comptait depuis dix minutes, montre en main les autos, les voitures,

⁶⁹² MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op.cit., pp. 14-15.

les tramways et les visages, délavés par la distance, des piétons qui emplissaient le filet du regard de leurs hâte mousseuse ; il évaluait les vitesses, les angles, le dynamismes des masses en mouvement les une devant les autres qui, le temps d'un éclair attirent l'œil, le retiennent et le relâchent et qui, pendant une durée échappent à toute mesure, contraignant l'attention à s'appuyer sur elles, à s'en détacher pour sauter sur la suivante et se jeter à ses trousses⁶⁹³.

Il se trouve là, clairement indiquée, une forte activité contemplative de l'homme sans qualités qui aime à observer plutôt qu'il ne participe à la vie courante. En marge de la société, il perd de l'énergie à contempler les mouvements fluides d'*hommes à qualités* et des voitures allant et venant sans jamais cesser. La contemplation prend une part importante dans la vie de *l'homme sans qualités* du fait même qu'il préfère, à l'action, l'activité de la pensée.

Mais le plus important reste ici de se demander comment une telle structure rend raison de l'interrogativité. L'interrogativité tire son essence de cette attitude contemplative. C'est la réalité visionnée et auditionnée qui suscite l'interrogation. Toute interrogation, tout questionnement, tire sa source à partir du réel, c'est-à-dire d'une réalité physique et sonore dont l'incohérence suscite le doute, l'incompréhension. Lorsqu'on observe à travers tous ces passages l'attitude du personnage de Musil, on constate en effet que le réel observé suscite chez lui des interrogations, une attitude sceptique qui débouche inévitable sur un questionnement. La contemplation sert donc de fondement à l'interrogativité. Elle acquiert une valeur phénoménologique dans la mesure où elle porte à la vue et à la conscience les manifestations du réel que le lecteur ou le narrataire est appelé à analyser à son tour pour en dégager des hypothèses explicatifs.

⁶⁹³ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op. cit., p.15.

6.1.2. Du motif du voyage au statut phénoménologique de l'écriture chez Le Clézio

6.1.2.1. Le motif du voyage

La fuite et l'errance fondent toute la démarche du personnage le clézien. Elles se font dans cette œuvre sur le motif du voyage et du départ constant. Mais les déplacements du personnage sont aussi l'occasion de la contemplation et de la description des lieux et des modes d'être que la conscience du sujet parcourt. La contemplation et la description critique du personnage correspondent au moment où sa conscience s'imprègne de la réalité ambiante. Ce qui correspond à une première étape dans la démarche phénoménologique du texte. La modalité de l'écriture manifesterait pleinement et singulièrement cette démarche phénoménologique comme nous la faisons observer dans le point qui suit.

6.1.2.2. Le statut phénoménologique de l'écriture

Chez Le Clézio, l'écriture acquiert un statut phénoménologique dans la mesure où l'œuvre se conçoit d'abord essentiellement sur le mode de la description. Elle donne une vue panoramique des lieux qu'elle explore par le biais du personnage qui en fait l'inventaire. Nous retenons pour exemple ce passage de l'incipit qui donne déjà le ton de l'œuvre :

Un grand aéroport désert, avec un toit plat étendu sous le ciel, et sur ce toit, il y a un petit garçon assis sur une chaise longue en train de regarder droit devant lui. L'air est blanc, léger, il n'y a rien à voir. Puis, après des heures, vient le bruit délirant d'un avion à réaction qui décolle. Le bruit aigu, criard se fait entendre, comme si une sirène se mettait à tourner de plus en plus vite à l'autre bout du toit. Le bruit devient strident, maintenant, il rugit, il rebondit sur chaque carré du toit, il va jusqu'au fond du ciel qu'il transforme en une

immense plaque de verre fissurée. Quand le bruit est si fort qu'il ne peut rien y avoir d'autre, apparaît ce long cylindre de métal, couleur d'argent, qui glisse au-dessus du sol et monte lentement dans l'air.⁶⁹⁴

Il s'agit là d'une vue d'ensemble qui donne à apprécier dans sa globalité la vie citadine telle qu'elle se déploie dans ses manifestations extérieures. C'est en vue de caractériser et de définir en leur essence ces lieux dits modernes et citadins que l'auteur nous en donne quelques aperçus. Le choix de l'aéroport n'est ainsi pas anodin : il est caractéristique de ces milieux dits urbains ou métropolitains. C'est le point de sortie et d'entrée dans ces villes ; il en est le point de contact. La vision de l'aéroport équivaut déjà dans une certaine mesure à la vision de la ville elle-même. Elle est à son image.

Mais cette vue d'ensemble (dont le but est d'en proposer un inventaire) est ensuite recoupée dans la conscience du sujet par un procédé qui a ceci de singulier que le discours ou le langage du sujet évaluateur (qui sert de perception et de point d'ancrage au phénomène décrit) se décharge de la pesanteur de la signification. Il fait apparaître la réalité dans sa forme matérielle brute en dehors de la signification qu'elle pourrait avoir. Ce langage désincarne la matière et révèle les nappes brutes de l'existence, ne privilégiant que les formes et les mouvements :

Je vous invite à prendre part au spectacle de la réalité. Venez voir l'exposition permanente des aventures qui racontent la petite histoire du monde. Ils sont là. Ils travaillent. Ils vont et viennent pendant les jours, heures, secondes, siècles. Ils bougent. Ils ont des mots, des gestes, des livres et des photographies. Ils agissent sur la surface de la terre qui change imperceptiblement. Ils additionnent, multiplient. Ils sont eux. Ils sont prêts. Il n'y a rien à analyser. Partout. Toujours. Ils sont les millions de scolopendres qui courent autour de la vieille poubelle renversée. Les spermatozoïdes, les bactéries, les neutrons et les ions. Ils tressaillent, et ce long frisson qui dure, cette vibration, cette fièvre douloureuse, c'est plus que la vie ou la mort, c'est plus qu'on ne peut dire ou croire, c'est la fascination.⁶⁹⁵

La réalité est d'abord apparence et mouvement. C'est un frisson permanent. Cette perception donne une vision ontique de la vie qui n'est pas inertie, mais vibration, flux, énergie. Cette vision de l'être au monde rejoint celle de Musil qui révèle un caractère d'être de la vie en milieu urbain

⁶⁹⁴ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 9 .

⁶⁹⁵ *Idem*, p. 21.

qui est toujours fluctuation. Être, c'est être présent ou, mieux, l'être en présence. Or ce qui définit le caractère ou la manière d'être de cette présence, du moins dans notre temps, c'est le mouvement accéléré et constant des choses. L'énergie s'est décuplée dans la matière inerte qui prend vie autour de l'homme et accélère son mouvement naturel. La vision des avions chez Le Clézio — et d'ailleurs celle de l'automobile au début de l'œuvre de Musil — met en évidence cet état des choses. Cette pulsation et ce frémissement croissant de la vie s'est donné un lieu, une étendue géographique qui prend l'apparence d'un ensemble de lignes et de tracés géométriques : la ville.

La ville était étendue sur la terre, espèce d'immense nécropole aux dalles et aux murs éblouissants, avec le quadrillage des rues, des avenues et des boulevards. Tout était prêt, on aurait pu dire, et fixe pour que les choses se passent ainsi. C'était un plan méthodique, où il ne manquait rien, presque rien. Il y avait des trottoirs de ciment, aux petits dessins réguliers, les chaussées de goudron marquées par les pneus, les arbres debouts, les réverbères, les immeubles verticaux qui s'élançaient à des hauteurs vertigineuses, les fenêtres, les magasins pleins d'écriture, les bruits, les vapeurs. Un peu plus haut, il y avait ce plafond gonflé, ni bleu ni blanc, couleur d'absence, où pendait le rond du soleil. Une étendue distraite, anonyme, un désert mouvementé, une mer où les vagues avançaient les unes derrière les autres, sans jamais rien changer.⁶⁹⁶

Chez Le Clézio, la ville est le lieu géométrique du déploiement d'une mécanique de la vie, tandis que chez Musil elle correspondrait plus à un état d'esprit général. La ville apparaît chez Le Clézio comme un simple tracé, une constellation de formes géométriques qui orientent les mouvements, les flux et les déplacements d'hommes et d'objets. La ville devient essentiellement chez lui le lieu du déploiement géométrique d'un mode d'être mécanique.

L'ensemble du procédé d'écriture vise donc chez Le Clézio à faire apparaître la vie dans sa réalité matérielle première en dehors de toute signification. Ainsi la ville révèle sa véritable essence qui n'est plus celle habituelle d'agglomération urbaine, mais le lieu d'un trop-plein d'énergie mécanique. En son essence, la ville n'est plus un simple lieu d'être. Elle est surtout le lieu d'une redistribution croissante d'énergie. L'écriture de Le Clézio fait apparaître la ville non plus comme un lieu opposé au village, mais un lieu dont le surcroît d'énergie mécanique fonde cette opposition avec le milieu rural qui, lui, reste encore irrigué par une simple énergie biologique (celle de la

⁶⁹⁶ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 14.

nature). L'essence de la ville moderne, c'est ce surcroît d'énergie qui anime tout de façon plus vive et accélère les mouvements.

Un tel procédé d'écriture relève d'une démarche phénoménologique dans la mesure où c'est une manœuvre de dépouillement ou de dévoilement de l'essence réelle des choses. C'est une écriture de dépouillement qui ôte au réel le voile de sa signification habituelle, le laissant transparaître dans sa nature première faite d'objets inertes et de présence biologique. Nous ne percevons en effet jamais la réalité qu'à travers une couche épaisse de la signification qui a déjà assigné aux êtres et aux choses qui la composent un rôle ou une fonction bien déterminée. Dès lors, nous ne percevons jamais que l'utilité ou la fonction abstraite des choses, et non ces choses en elles-mêmes prises dans leurs natures premières. La vue perçoit les formes, mais celles-ci ne parviennent dans notre entendement que revêtues de la couche épaisse de leurs significations.

6.1.3. Du motif de l'enquête au statut phénoménologique de l'écriture dans *Passage des larmes*

6.1.3.2. Le motif de l'enquête

Dans le premier chapitre de l'œuvre, le personnage donne des indications précises sur la nature et les modalités de son enquête. L'objet de son enquête est de recueillir des informations sûres. « L'information est le nerf de l'économie mondiale en temps de guerre, son secteur le plus porteur, nous dit-il »⁶⁹⁷. Les Américains, détenteurs des plus grandes firmes multinationales et des plus grands capitaux, veulent manifestement « combler rapidement leur profonde ignorance du reste du monde »⁶⁹⁸. Mais c'est surtout leur appétit d'ogre qu'ils cherchent à satisfaire en menant une enquête sur « *cette région longtemps délaissée qui détient un potentiel uranifère significatif par sa*

⁶⁹⁷ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 17.

⁶⁹⁸ *Idem*, p. 17.

surface et son profil géologique »⁶⁹⁹. C'est pourquoi, Djibril apparaît dans l'œuvre comme un agent secret, un missionnaire dépêché par une agence américaine de renseignement. Il est payé « pour scruter ce pays à l'endroit comme à l'envers. Pour tout consigner, analyser, passer au scanner s'il le faut. Chaque saisie sera pesée et soupesée. Photographiée sur toutes les coutures »⁷⁰⁰.

L'enquête s'établit donc dans l'œuvre comme un motif essentiel. Elle profile le texte et lui donne la forme d'une investigation, d'une radiographie de cette région délaissée du monde. Mais au-delà des enjeux géostratégiques et économiques, c'est aussi la vie et l'existence des hommes dans cette région qui est passée au crible.

6.1.3.2. Statut phénoménologique de l'écriture

La réalité se coupe et se recoupe dans l'esprit du sujet qui est chargé de mener cette enquête. Elle s'imprègne du corps sensible et des facultés cognitives du personnage qui dit : « Il me faut prendre la température et laisser la nature entrer en moi, imprégner mes sensations, aiguïser mes facultés cognitives »⁷⁰¹. Ce passage nous donne une indication sur le statut phénoménologique de l'œuvre qui soumet à la conscience et à la perception du personnage, les manifestations extérieures de l'existence dans cette région accablée du monde :

Quelque part entre Assab et Zeïlah en passant par le golfe de Tadjourah, il est une terre sans eau. Une terre rocailleuse, labourée par les pas têtus de l'homme. Surgie du chaos préhistorique, elle fut autrefois plus verdoyante que l'Amazonie. Et depuis le soleil n'a de cesse de se rajeunir avec la sève de ces propres incendies. Les hommes, eux, sont là depuis la nuit des temps, les pieds poudrés par la poussière de la marche, l'esprit dévalant les galets du temps. Les hommes de ce vieux pays attendent toujours quelque chose : un orage, un messie ou un séisme. Heureusement, il y a du brouillard. Une véritable purée de pois qui tombe et s'installe pour la journée. Alerte, les hommes ont tendu et un piège au brouillard. Leur système est diabolique. D'imposantes toiles de 70 m² — dons des forces américaines — ont été étalées sur la plage de part et d'autre d'un périmètre grand comme un terrain de football. Elles ne sont pas destinées

⁶⁹⁹ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 17. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁰⁰ *Idem*, p. 23.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 21.

au besoin dans cinéma en plein air mais servent à collecter cette eau de brouillard. Les minuscules particules qui flottent en suspension dans l'air sont prises dans les mailles du filet, puis se déversent dans une gouttière reliée à un tuyau. L'eau ainsi obtenue est fixée, débarrassée des effluves d'hydrocarbures. Elle a bon goût, bien que riche en sodium et en qualifiant. Le brouillard peut produire plusieurs litres d'eau par jour mais s'il est, par nature, imprévisible. Il arrive que cette manne capricieuse subviene aux besoins quotidiens de plusieurs familles chassées de la capitale. Autant que je vérifie aux apparences, les jeunes d'ici sont d'excellents chasseurs de brouillard. Carnet n°1, note n°1, rubrique thématique.⁷⁰²

Ici, la conscience du sujet est chargée d'examiner les conditions de vie des habitants de cette région (en l'occurrence, des réfugiés chassés des villes) qui bénéficient d'un moyen ingénieux offert par les Américains pour survivre aux conditions climatiques très rudes marquées par la sécheresse et les incendies. La conscience sensible du sujet collecte de données des sens (la vue, l'ouïe, etc.) pour en dégager un sens, une signification ontologique, c'est-à-dire une essence. L'essence réside dans la représentation imagée qu'elle donne de ce qu'elle perçoit. La conscience du sujet collecte des données qu'elle consigne en elle comme dans des carnets de notes, pour ensuite déterminer le caractère fondamental de la vie dans cette région du monde. En effet, « une fois rassemblées, vérifiées, analysées et comparées, nous dit le personnage, une ligne directrice émergera des flots. Un dessein verra le jour »⁷⁰³.

Au-delà de l'apparence matérielle des choses en ce lieu, et même au-delà de leur signification, l'essence qui ressort de cette vision du personnage est l'impression d'un contraste entre deux temps ou deux époques qui cohabitent en un même lieu : une époque ancienne (avec sa vision et son interprétation des choses) qui résiste à une époque beaucoup plus moderne avec ses inventions. C'est un monde dichotomique partagé entre deux visions du temps et des choses : l'une beaucoup plus ancienne et l'autre beaucoup plus moderne. C'est l'essence de la réalité qui caractérise aujourd'hui la Corne de l'Afrique : celle de la superposition des mondes et des histoires. Cette essence est tout entière liée au fait que la Corne de l'Afrique est au carrefour des mondes qui se chevauchent comme des plaques tectoniques. C'est un lieu soumis à la fulgurance de l'histoire.

⁷⁰² WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., pp. 15-16. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁰³ *Idem*, p. 17.

6.1.4. La contemplation auditive dans l'œuvre de Mudimbe

La contemplation auditive précédemment décrite dans ce chapitre participe de la démarche phénoménologique de l'écriture. Comme la vue en effet, elle porte à la conscience une certaine réalité. Mais la réalité concernée ici est celle des phénomènes acoustiques. La phénoménalité de la réalité se comprend aussi comme son et non une simple présence portée à la vue. Et plus précisément quand il s'agit de la réalité humaine. La phénoménalité de la réalité humaine ou des communautés d'individus est celle de la relation (*pathos*). Celle-ci est fondée sur les gestes, certes, mais beaucoup plus sur la parole, le langage, l'écoute. Les rapports entre individus se comprennent d'abord comme un échange verbal (communication). Le personnage de Mudimbe se meut dans cette réalité où il examine à partir de l'écoute et de l'échange des vues d'esprit sur le sens des agissements politiques ; mais aussi le sens de son propre positionnement dans cette réalité communautaire.

Chez Mudimbe la contemplation est essentiellement auditive. Le personnage réagit en fonction de ce qu'il entend. L'interrogativité chez Mudimbe commence à partir d'une perception auditive. Ce sont les discours des personnages et leurs convictions idéologiques qui rythment le récit. Ainsi, tout ce qui se dit est perçu et analysé dans une dynamique réflexive qui est celle de les questionner, les interroger :

- (...) Le bonheur c'est de parvenir à ne plus être qu'une vérité. Plus besoin de penser alors.

Il me tente. Un mot me revient :

- Qu'est-ce que la vérité ?

Il éclate de rire. Un gros rire qui me gêne. Pour rien. Je le trouve inconvenant. Pour quoi, au fait, un Chef n'aurait-il pas le droit d'être à l'occasion un gros rire joyeux ?

Mon Maître Marx écrivait il y a plus d'un siècle à Ruge. Je cite de mémoire : « Nous n'allons pas vers les hommes en doctrinaires pour leur apporter un principe nouveau. Nous ne proclamons pas, voici la vérité. Tombez à genoux ! » Nous développons pour le monde, à partir de ces propres principes, des principes nouveaux. Nous ne leur affirmons pas « arrêtez vos luttes. Ce sont des niaiseries ! Nous allons vous

proclamer les véritables mots d'ordre de bataille. » (...) la réforme de la conscience ne consiste qu'à rendre le monde conscient, qu'à l'éveiller de son rêve sur lui-même, qu'à lui expliquer ses propres actions.

(...)

C'est un cauchemar avec lui (...). Toute ma scolastique tombe devant ses trames. Que répondre ?⁷⁰⁴

On voit bien, dans ce passage, que tous les propos émis par le chef de file du mouvement révolutionnaire pro-marxiste sont l'occasion d'interroger le sens des propos de son interlocuteur qu'il écoute avec attention. Aucun son ne l'échappe ; même le rire est l'occasion d'une question : « pour quoi, au fait, un Chef n'aurait-il pas le droit d'être à l'occasion un gros rire joyeux ? ». Tout ce qu'il entend sur le marxiste devient l'occasion de réinterroger sa scolastique. Il y a donc aussi chez Mudimbe une structure contemplative. C'est une structure contemplative qui s'actualise à partir d'une perception auditive.

Mais qu'elle soit auditive ou visuelle, la structure contemplative de ces textes sert de fondement à l'interrogativité. Mieux, elle fait partie intégrante de l'interrogativité.

6.1.5. Dans l'œuvre de Dongala

Le personnage de Dongala examine la modernité. Il l'interroge à partir de sa vision du monde ancestrale. La modernité est en effet un phénomène du temps observable et analysable à partir d'une démarche phénoménologique. Mais en tant que phénomène abstrait, elle ne peut être analysée que par les symboles et les signes qui la caractérisent dans la réalité physique. Une époque comporte des symboles. Et ce sont ces symboles ou ces signes du temps que le personnage, perplexe, examine ici par la contemplation auditive :

Mandala Mankunku a aussi plongé son regard au fond des yeux bleus de l'étranger, des yeux bleus outremer : y défilent d'innombrables forges fabriquant à une vitesse surprenante un nombre incalculable de fusil à cartouche et peut-être même des fusils à dix coups ; il ne comprend pas, il est terrifié, il cherche

⁷⁰⁴ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., pp. 65-66.

derrière ces usines et ces armes les tombeaux de leurs ancêtres, le secret de leur puissance, il ne trouve pas, ne saisit pas la logique de ce monde et l'homme devant lui devient plus redoutable encore⁷⁰⁵.

À travers ce passage, c'est la réalité de la puissance des armes étrangères qui suscite chez le personnage une attitude de questionnement. C'est un signe du temps. Par la découverte de la puissance de ces objets, sa conscience et sa psyché fait l'expérience d'un autre temps. Devant la puissance de ces armes, il ne comprend pas, il est terrifié et s'interroge sur le secret de leur puissance. L'interrogation, c'est-à-dire l'état érotétique du personnage, est imputable à la réalité étrange qu'il contemple. La *contemplativité* en structure profonde dans ces textes est donc inévitablement la base de l'interrogativité phénoménologique.

6.2. Entre pause descriptive et pause méditative : de la contemplation à la méditation

Si la structure contemplative sert de fondement à l'interrogativité phénoménologique, c'est parce qu'elle conduit inévitablement sur une attitude méditative qui prend possession du texte. Et la méditation est l'essence de l'interrogativité. En un certain sens, l'interrogativité est la somme d'une attitude méditative et d'une attitude contemplative dans ces textes. L'interrogation commence par l'observation, la contemplation d'un élément dont l'étrangeté suscite un questionnement. Elle aboutit et se pérennise au moyen d'une attitude méditative. C'est pourquoi, dans ces textes, la structure contemplative donne lieu à une forte expression de la méditation qui prend forme à partir, non plus de la pause descriptive, mais à partir de ce qu'il convient d'appeler pause méditative, et qui est beaucoup plus expressive chez Musil.

⁷⁰⁵ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., pp. 94- 95

6.2.1. Analytique existentielle et exploration de la sous-conscience chez Musil

6.2.1.1. Enrichissement de la pause narrative

Il est à observer chez Musil un évènement textuel qui permet d'enrichir l'étude relative à la temporalité narrative. Si la pause est pour Genette essentiellement descriptive, il faut constater que la pause narrative acquiert chez Musil un nouveau statut épistémologique dans les études narratifs. Au-delà de sa valeur descriptive, la pause prend chez Musil une valeur méditative qui fait qu'à la description s'adjoigne une activité judicatoire de la pensée qui analyse et dépasse les apparences pour saisir l'essence qui régit le réel⁷⁰⁶. Il appert dès lors une relation polémique entre la description et la méditation qui revalorise le réel observé pour interroger la réalité abstraite et potentielle qui le régit :

Les deux personnes dont je parle s'arrêtèrent tout à coup à la vue d'un attroupement. Un instant auparavant, déjà quelque chose avait dévié, en un mouvement oblique ; quelque chose avait tourné, dérapé : c'était un gros camion, freiné brutalement ainsi qu'on pouvait le voir maintenant qu'il était échoué là, une route sur le trottoir. Aussitôt, comme les abeilles autour de l'entrée de la ruche, des gens s'étaient agglomérés autour d'un petit rond demeuré libre. (...) La dame et son compagnon s'étaient approchés eux aussi et, par-dessus les têtes et les dos courbés, avaient considéré l'homme étendu (...).

Les poids lourds dont on se sert chez nous ont un chemin de freinage trop long.

La dame se sentit soulagée par cette phrase, et remercia d'un regard attentif. Sans doute avait-elle entendu le terme une ou deux fois, mais elle ne savait pas ce qu'était un chemin de freinage et d'ailleurs ne tenait

⁷⁰⁶ Certes Genette prévoyait la possibilité d'une objection à sa fameuse pause descriptive : « cette formulation peut donner lieu à deux malentendus que je veux dissiper tout de suite : 1) le fait qu'un segment de discours corresponde à une durée nulle de l'histoire ne caractérise pas en propre la description : il se trouve aussi bien dans ses excursus commentatifs au présent que l'on nomme, depuis Blin et Brombert, *intrusion* ou *interventions* d'auteur (...). Mais le propre de ces excursus est de n'être pas à proprement parler narratifs, les descriptions en revanche son narratifs, puisque constitutives de l'univers spatio-temporel de l'histoire et c'est donc bien avec elles le discours narratives (...) » (*Figure III*, op. cit., p.128). Mais, il faut le constater, les excursus dont parle Genette sont comme il le dit des commentaires (intrusifs) de l'auteur et par conséquent ne participent pas à la narration. Dans le cadre de notre récit, les commentaires en revanche ne sont pas le fait de l'auteur mais des personnages eux-mêmes dotés d'une puissance de jugement, c'est-à-dire d'une capacité à méditer sur ce qu'ils observent. Ces commentaires à valeur de méditation ne sauraient donc être des *intrusions* puisque inhérents à l'activité intellectuelle des personnages, et par conséquent peuvent être étudiés comme éléments narratifs. C'est là qu'il faut voir chez Musil un apport considérable qui permet de reconsidérer le statut de la pause narrative qui passe de la simple description à la méditation.

pas à le savoir ; il lui suffisait que l'affreux incident pût être intégré ainsi dans un ordre quelconque et devenait un problème technique qui la concernait directement. (...) Du reste, on entendit déjà l'avertissement strident d'une ambulance et la rapidité de son intervention emplît d'aise tous ceux qui l'attendaient ». On s'en alla et c'était tout juste si l'on n'avait pas l'impression, justifiée, que venait de se produire un évènement légal et réglementaire.

D'après les statistiques américaines, remarqua le monsieur, il y aurait là-bas annuellement 190.000 personnes tuées et 450.000 blessés dans des accidents de circulation⁷⁰⁷.

Dans ce passage qui donne déjà le ton du texte, l'instance focale a une vue sur un couple bourgeois, attiré par un attroupement d'hommes dans un coin de la rue où vient de se produire un affreux accident. Ce premier moment correspond à ce que Genette appelle la « pause descriptive », vu qu'elle est essentiellement centrée sur la description. Mais après la simple description des lieux et de l'accident, intervient un ballet de secouristes, pompiers et ambulanciers, qui s'exécutent pour secourir la victime qui gît au sol. Cette observation n'est pas loin de susciter chez l'observateur une attitude méditative, vu qu'il constate : « on s'en alla et c'était tout juste un évènement légal et réglementaire ». Cette observation a une valeur méditative du fait même qu'elle questionne de façon tacite ce malheur, cette tragédie, ces accidents indésirables pourtant devenus un fait social accepté comme normal : après tout, cela n'est-il pas tout simplement à classer dans le cycle des accidents annuels, traditionnels ? Ne dit-on pas d'ailleurs « d'après les statistiques américaines (qu') il y aurait là-bas annuellement 190000 personnes tuées et 450000 blessées dans des accidents de circulations » ? Il faut voir là l'expression d'une nette attitude réflexive qui fait que la pause n'est plus chez Musil essentiellement descriptive mais méditative. Il y a donc chez Musil un enrichissement de la pause narrative qui dépasse le simple cadre de la description pour devenir méditative.

⁷⁰⁷ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp. 13-14

6.2.1.2. *Hierarchie des discours et statut phénoménologique de l'écriture*

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le divers dans l'œuvre de Musil s'orchestre d'abord par une structure fondée sur l'art de différer la parole, c'est-à-dire de converser. Le texte prend alors la configuration d'un « récit de paroles » qui donne lieu à une structure hétérogène caractérisée fondamentalement par une forte polyphonie, un changement incessant de perspectives narratives et, par conséquent, une profusion de foyer de focalisation. Nous nous situons donc dans une structure textuelle où les personnages ont droit à la parole autant que le narrateur. Cette observation nous permet d'établir une première hiérarchisation de la parole : cette parole, redistribuée entre les personnages qui détermine la structure polyphonique du texte, constitue un premier niveau de discours que Genette qualifie de « discours imité », c'est-à-dire « fictivement rapporté, tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage »⁷⁰⁸, et que nous avons déjà présenté plus haut dans le chapitre consacré à l'étude de la structure conversationnelle.

Mais au-delà du discours « initié », il y a dans le texte de Musil une autre catégorie discursive que Genette appelle le « discours narrativisée »⁷⁰⁹. En effet, il faut observer au-delà de la parole des personnages, qu'il y a un monologue du narrateur qui couvre toutes les structures mises en conversations. Au fil du texte, les dialogues entre personnages sont couverts par une structure verbale tierce qui est la voix du narrateur ; celle qui permet d'organiser l'ordre d'intervention des personnages : examinons ce passage.

Une voix tranquille marmonna à l'arrière-plan : « Variée ! La science ! Le progrès ! Ce sont là des notions empruntées à la pensée mécanisée d'une époque pourrie par le capitalisme ! Je n'ai rien de plus à vous dire... »

⁷⁰⁸ GENETTE (Gérard), *Figures III*, op.cit., p.190.

⁷⁰⁹ *Idem*, pp. 190-191.

Léon Fischel marmonna aussi. Pour autant qu'on pouvait le comprendre, il tenait qu'Ulrich se compromettait beaucoup trop avec des jeunes gens aussi peu respectueux ; il se retrancha derrière un journal qu'il avait tiré de sa poche.

Le cercle demeura immobile comme un arc tendu. Ulrich avait paralysé la conversation, mais non l'agressivité. Il poursuivit tranquillement : « On peut dire aussi l'inverse.

Et l'atteindra-t-on ? » Léon Fischel n'avait pu retenir cette ironique question et se rangeait ainsi, comme chacun le comprit hors de lui, au côté d'Ulrich.⁷¹⁰

Ces quelques passages laissent transparaître deux niveaux de parole : un premier niveau qui est celui d'une voix autonome, apparemment sans personne, qui « marmonne à l'arrière-plan ». Cette voix n'est pas celle du narrateur. Rapportée au style direct, elle correspond à celle que nous avons nommée avec Genette le « discours imité », vu qu'elle parvient au narrataire telle qu'elle a été prononcée par le personnage en arrière-plan : « Variée ! La science ! Le progrès ! Ce sont là des notions empruntées à la pensée mécanisée d'une époque pourrie par le capitalisme ! Je n'ai rien de plus à vous dire... ». Il en va de même pour ces segments de parole : « On peut dire aussi l'inverse » (propos d'Ulrich) ; « Et l'atteindra-t-on ? » (Propos de Léon Fischel).

Le deuxième niveau de la parole est en revanche un acte verbal assuré par le narrateur qui décrit l'ordre d'intervention des paroles des personnages : « une voix tranquille marmonna à l'arrière-plan » ; « Léon Fischel marmonna aussi » ; « Ulrich avait paralysé la conversation ». Ces propos qui émanent de l'instance narrative relèvent du « discours narrativisé ». Ils s'organisent autour des propos des personnages, les structurent, et les hiérarchisent dans leur ordre d'intervention, comme pour une action ou pour un événement. Il est clairement perceptible que la parole est « traitée comme un événement parmi tant d'autres et assumée par le narrateur lui-même »⁷¹¹ : « Léon Fischel n'avait pu retenir cette ironique question et se rangeait ainsi, comme chacun le comprit hors de lui, à côté d'Ulrich ». L'on perçoit que la parole de Fischel (du moins sa question) devient ici un acte. Elle prend la forme physique d'un objet déplaçable qui ne peut pas être « retenu » et

⁷¹⁰ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op.cit., pp. 610-611.

⁷¹¹ GENETTE (Gérard), *Figures III*, op.cit., p.190.

qui vient se ranger « au côté d'Ulrich ». Il est dès lors perçu que le langage, la pensée, apparaît chez Musil comme la seule réalité décisive, la seule chose dont on soit sûr. La pensée, les flux de conscience sont donc le lieu où se définit l'essence, où le réel, *a priori* univoque, trouve une interprétation plurivoque selon les perspectives dans lesquelles s'inscrivent les individus.

Mais à côté de cette forme narrativisée, se dissimule, dans l'esthétique de Musil, un troisième niveau de discours que nous avons choisi d'appeler « parole au second degré ». Ce degré de discours est une parole désincarnée qui n'est pas nécessairement celle du narrateur, et encore moins celle des personnages, mais de l'auteur. Cette forme de discours, Genette l'identifie avec Blin et Bronhert, sous le vocable d' « intrusion ou intervention d'auteur »⁷¹². Il s'agit davantage des formes d' « excursions qui ne sont pas à proprement parler des narratifs »⁷¹³. Il s'agit davantage d'une activité *métadiscursive* qui s'appuie sur le dire et le faire des personnages pour développer une pensée à caractère subjectif :

Des conversations comme celles-là, on en eût compté des dizaines. Toutes avaient un trait commun qu'il n'est aisé de définir, mais qu'on ne peut pas taire non plus lorsqu'on ne sent pas, comme le conseiller Meseritscher, a composé un beau reportage mondain d'une simple énumération : tel et tel étaient là, portaient ceci ou cela, disaient telle et telle chose ; art à quoi se résume à vrai dire ce que beaucoup considèrent comme le véritable génie du récit.

C'était cette simple conjonction de coordination « et » que Meseritscher utilisait pour lier entre eux les phénomènes mondains. Il rappelle ensuite que les idiots, dans leur pensée naïvement concrète, ont un quelque chose qui, de la vie de tous les observateurs, parle mystérieusement à l'âme, que les poètes eux aussi parlent à l'âme, et même d'une manière analogue, dans la mesure où ils doivent se distinguer par une mentalité aussi palpable que possible. Si donc Friedel Feuermaul traitait Meseritscher en poète, il eût pu aussi bien (c'est-à-dire à partir des mêmes impressions qui flottaient en lui confusément, donc, chez lui, en une soudaine illumination) le traiter en idiot et, là encore, d'une façon significative pour l'humanité. Car ces traits communs dont il est question se ramènent à un état d'esprit que n'organise aucune notion générale, que ne décantent ni distinctions, ni abstraction ; un état d'esprit ressortissant à une forme inférieure d'assemblage et qui ne se manifeste jamais mieux que dans l'usage exclusif de la conjonction de coordination élémentaire, de ce malheureux **et** tenant lieu, pour le faible d'esprit, de relations plus complexes⁷¹⁴.

⁷¹² GENETTE (Gérard), *Figures III*, op.cit., p.128.

⁷¹³ *Idem*, p.129.

⁷¹⁴ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualité*, II, op.cit., pp.412-413.

Ces extraits que nous choisissons à dessein présentent une structure textuelle *métadiscursive* autocentrée qui prend le soin de produire sur elle sa propre critique. Cette structure métadiscursive que nous choisissons de nommer la parole au second degré, peut-être créditée du statut même de métalangage, à partir du moment où elle s'exerce à une critique portant sur un premier niveau de discours qui est celui des personnages. Ce premier discours est ce qu'il convient de nommer la parole au premier degré.

Dans cet extrait, en effet, le discours de l'instance énonçante, porte une analyse psychocritique sur un premier niveau de discours, produit par le personnage de Meseritscher. Le second degré d'énonciation (parole au second degré) analyse les structures syntaxiques du premier niveau d'énonciation qui est celui de Meseritscher : il parle par exemple de l'emploi abusif ou naïf de la conjonction de coordination *et* : « ce malheureux *et* tenant lieu, pour le faible d'esprit, de relations plus complexes ». Il s'opère là, à un degré second d'énonciation, une poétique de la coordination qui n'est pas loin de receler la structure psychologique du personnage Meseritscher dont l'emploi naïf du « et » traduit son « idiotie », *son* « imbécillité ».

La parole au second degré se constitue donc telle une vaste entreprise phénoménologique qui isole d'abord les données (l'existence quotidienne, le vécu des personnages) qu'elle décrit et étudie, dans le but de mettre à jour l'essence du phénomène, la condition générale du paraître. C'est alors qu'elle prend elle-même l'essence d'une science phénoménologique qui vise l'étude des vécus, de pensées, des connaissances, des structures de la conscience des personnages qui leurs permettent de se rapporter aux objets extérieurs. Considérée comme telle, cette parole au second degré est à comprendre elle-même comme une démarche scientifique qui s'inscrit dans l'ordre du soupçon, de l'interrogativité, en cela qu'elle cherche à mettre à jour les possibles existentiels abstraits. Le possible apparaît ici comme ce qu'il y a à découvrir et qui caractérise le subconscient de l'être et permet de justifier tel ou tel comportement.

De la sorte, la parole au second degré se donne pour objectif l'examen de la psychologie du personnage ou, mieux, ce que Nathalie Sarraute appelle la *sous-conscience*. Elle s'élève de ce fait au rang de la phénoménologie de l'esprit qui vise à mettre à jour une certaine essence qui présiderait à l'existence. Ce qui est fondamental dans cette analyse, c'est moins le but recherché par la parole au second degré, que la posture qu'elle inspire au lecteur. Elle est question, elle est suspicion, doute, et donc, interrogativité. C'est la conscience même d'une pensée qui ne se satisfait pas de ce qu'elle voit et entend, donc du réel, mais recherche le pourquoi mathématique de ce réel. Le réel est ce qui est déjà découvert. C'est pourquoi elle se meut continuellement par l'entremise de la méditation, de la contemplation, c'est à dire la sous-conscience, l'essence qui est le lieu même de tous les possibles, vu que l'interrogativité ne se décide pas. Elle est toujours en suspension. Et le lieu de cette suspension ne peut être que la pensée. L'enjeu discursif qui se cache derrière cette manière d'écriture est la recherche d'une posture scientifique qui cherche à défaire toutes les certitudes établies et vivre l'élargissement des cadres de la connaissance. La parole au second degré donne lieu à un *roman laboratoire* où se trouvent examinées les structures de la pensée générale, de la doxa, de chaque moment de la vie d'un personnage. Mais quelle conclusion en tire-t-on souvent si ce n'est le sentiment rationnel de l'irrationalité, de l'absurde ?

La parole au premier degré est ce qu'il convient d'appeler l'écriture filmographique ou filmique qui se charge de photographier les faits des personnages : c'est le discours narratif. Mais très souvent elle peut prendre une forme magique, car elle a non seulement la capacité d'intégrer l'univers intérieur des personnages, de sonder les pensées, mais encore la possibilité de leur faire prendre corps, de donner à l'abstrait une forme concrète, comme si elle cherchait à nous communiquer une réalité qui transcende les cinq sens comme c'est le cas dans le passage ci-dessous :

Bien entendu, une vieille inimitié comme celle-là n'était plus depuis longtemps un sentiment, mais une habitude de pensée : quand rien de précis ne venait réveiller les mouvements affectifs de l'hostilité, ceci était complètement endormi, et la totalité des petites contrariétés passées s'étaient condensées sous la forme

d'une dépréciation réciproque aussi indépendante des oscillations du sentiment qu'une vérité exempte de préjugés⁷¹⁵.

Mais il est clairement perceptible que les données filmiques ou filmées sont récupérées et soumises à un examen psychique dans une forme *métatextuelle* qui donne lieu à la *méta-discursivité*. L'instance énonçante ici manifeste la toute-puissance de l'omniscience divine qui sonde l'univers intérieur des êtres jusqu'aux sentiments les plus intimes. Le texte prend alors la forme d'une autoanalyse, vu qu'il fait une étude critique sur la psychologie de ses propres personnages. Dès lors, la méthode se confond avec son objet. *Le regard omniscient* ou *le regard de Dieu* s'appuie d'une puissance critique qui donne lieu au jugement dernier (jugement ultime autocentré du texte qui ne laisse libre cours à aucune imposture critique externe). La littérature n'est donc plus un simple miroir qui se contente de refléter les essences de la vie, mais s'autorise d'un pouvoir divin qui est celui de juger. Mieux, il s'autorise du statut du philosophe dont la base de toute démarche épistémologique est le questionnement, l'interrogation et par voie de conséquence la recherche du sens. De ce point de vue, il est perceptible que la parole au second degré est la nette manifestation d'une conscience aiguë du réel qui, loin de se limiter à la simple contemplation, le transcende, l'interroge, dans la recherche d'une interprétation possible de l'essence qui le régit. La parole au second degré convie à une attitude face au réel : celle de toujours interroger ce réel, s'essayer à une interprétation de ce réel ; car comme le suggère le texte lui-même :

C'est la réalité qui éveille les possibilités »⁷¹⁶. « L'homme doué du sens du possible [en effet] ne dira pas : ici s'est produit, va se produire, doit 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 aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait « aussi bien », et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas⁷¹⁷.

⁷¹⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualité*, II, op.cit., p.42.

⁷¹⁶ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualité*, I, op.cit., p.21.

⁷¹⁷ *Idem*, p.20.

On comprend alors que la parole au second degré est l'attitude de cet homme du possible qui recherche derrière ce qui est ce qui n'est pas, mais qui pourrait être. Elle est l'essence même de l'interrogativité dans ce texte.

6.2.5. Mudimbe : interrogativité religieuse ou interrogativité philosophique ?

De même, Chez Mudimbe, la structure méditative est profondément rattachée à la pensée du personnage, qui s'achemine en balbutiant entre des convictions idéologiques. Le récit est entièrement commandé par ce principe de la méditation :

Les méditations (...) ne sont-elles point des temps des répit accordés par un monde envahi par les techniques d'expansion ? Elles sauvegardent une part de silence chez certains de ces serviteurs chargé de défendre un sens de la vie qui est à peine celui de l'évangile⁷¹⁸.

Ce passage est en soi une méditation, elle-même orientée sur le sens véritable de la méditation aujourd'hui. Il n'est plus celui de l'Évangile comme autrefois, mais intègre la réflexion philosophique. Le texte est alors essentiellement méditatif. Mais cette méditation comporte une dualité chez l'auteur : elle est à la fois philosophique et religieuses. Le texte comporte donc une double interrogativité : d'une part, celle religieuse par laquelle il entre interrogation avec les symboles religieux ; et d'autre part, celle philosophique par laquelle il discute les positions religieuses, les réexaminant avec rationalité. C'est le paradoxe du doute cartésien qui est à l'œuvre dans ce texte : elle oppose à la certitude croyante de la foi la clarté et la logique d'un rasement philosophique qui en vient à admettre comme première évidence, l'existence de Dieu :

⁷¹⁸ MUDIMBE (Valentin -Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 43

Je suis ivre de cette peine nouvelle. Plus rien n'existe sinon mon projet et ma peine. Seulement, j'ai douloureusement besoin de Dieu. Cette absence n'est-elle pas un manque d'amour ? Elle ne peut ne peut pas être une négation. Ce n'est pas possible. Je n'ai plus que ce vide pour justifier mon projet et ma vie. Je crois. Je continue à croire, justement parce qu'il n'est pas plus là pour moi. Son absence est encore une présence.⁷¹⁹

6.2.6. Dongala ou la méditation sur les bouleversements d'un monde et son basculement vers une autre époque ?

Chez Dongala, la méditation prend acte dans la pensée du personnage qui, observant l'évolution du monde, s'adonne à des réflexions. Le temps de l'histoire racontée s'estompe alors pour faire place à une pause essentiellement méditative. C'est le cas de ce passage

Je ne sais plus où est le vrai (...), le réel. Dans le propos des gens, dans leur comportement, on ne fait plus le départ entre un vrai acte et l'ombre de cet acte. Dans ma jeunesse, je croyais que toute force avait une contre force comme un poison et son antipoison : ainsi le monde pouvait se contrôler ; mais maintenant, trouvez-moi la contre-image, dans un miroir, d'un acte qui n'est qu'une ombre de quelque chose qui n'existe pas⁷²⁰.

Cette réflexion est consécutive à l'observation que Mandala Mankunku fait de la société moderne qu'il vient d'intégrer. Il assiste d'abord à l'utilisation des hommes lors de la guerre de 1940 (dont certains s'en sortiront indemnes, d'autres handicapés, et bien d'autres morts, au nom de la « France libre »), puis à une agitation politique qui frise la guerre civile. Ce monde en effervescence le décourage et transforme sa vision de la modernité. C'est une méditation sur les bouleversements d'un monde africain qui va connaître un changement brutal et profond. Mais elle est aussi une réflexion sur son basculement vers une époque encore plus incertain que l'ordre des temps anciens.

⁷¹⁹ MUDIMBE (Valentin -Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p 41.

⁷²⁰ DONGALA (Emmanuel), *Le feu des origines*, op. cit., p. 296

On peut conclure ici ce point par quelques considérations sur la structure méditative des textes. Il faut faire observer que la pause méditative intègre parfaitement les paradigmes de l'interrogativité. Elle se veut le moment où le récit (TR = n et TH= 0) s'arrête pour se faire interrogation, questionnement. La pause méditative correspond donc à cet instant où la conscience du personnage quitte le réel (l'observation, la description) pour intégrer le pur champ des potentiels (la méditation, la réflexion), celui de la pensée, lieu de tous les possibles : « Ce que je dis, moi, signifie que l'on doit reprendre possession de l'irréalité : la réalité n'a plus aucun sens »⁷²¹. L'interrogativité élit domicile non dans l'action, mais dans les lieux de l'abstraction, de la suspension. La *méditation* est la figure même du soupçon qui interroge le réel pour y déceler l'essence susceptible de donner une interprétation du monde. La structure contemplative et méditative de ces textes ne peut être comprise que dans sa solidarité avec la structure interrogative qui se caractérise par l'abstraction de l'action au profit la pensée qui voudrait, non changer l'ordre actuel des choses, mais l'interprétation qu'on en fait. Mais les possibilités d'une interprétation nouvelle du monde n'adviennent que par la prohibition de l'héroïsme de l'action pour lui préférer et lui substituer celui de la pensée. La structure contemplative élabore donc les conditions premières d'une attitude scientifique qui se propose d'abord une observation des phénomènes analysables méthodiquement en vue de la recherche et de la caractérisation de l'essence du réel : c'est la forme même de toute science (à la manière de la philosophie, de la biologie, etc.) qui se veut d'abord observation avant d'être expérimentale. L'observation, dans ces textes, prend la forme de la contemplation et précède toute problématisation. Ce sont les irrégularités de l'objet observé qui suscite des interrogations. Et cette dynamique du rapport entre observation et interrogation qui structure ces textes. C'est l'ensemble des irrégularités observés dans la vie sociale et politiques de l'univers fictif de chacun de ces textes qui suscite des interrogations chez ces personnages qui s'enlisent dans une méditation sans fin.

⁷²¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.724.

6.3. La synesthésie discursive

6.3.1. La fonction du syncrétisme discursif

Un autre trait de la phénoménologie dans ces œuvres est l'abondant savoir qui donne une vision complexe du monde. La parole explore presque simultanément plusieurs savoirs. Elle les interroge, les prolonge, et les confronte pour faire apparaître le monde comme un tout cohérent.

6.3.1.1. Chez Musil

Dans *L'homme sans qualités*, chaque réflexion émise provoque chaque fois un déplacement de perspective et en engendre une autre. Ainsi, les questions psychologiques (comme celles relatives au personnage de Mousbrugger) engendrent les questions du droit (la loi relative à la condamnation ou à la non condamnation de Mousbrugger); les questions de philosophie engendrent des questions politiques qui, quant à elles, convoquent l'Histoire... Sont conviées tour à tour l'innovation technique, scientifique, industrielle, les révélations sur l'évolution du genre humain, sur l'âme humaine, sur l'absence dévoilée de "Dieu". Deux types d'énonciations s'entrecroisent alors dans notre texte : une énonciation narrative dépourvue de tout investissement subjectif de la pensée, c'est-à-dire celle qui relate des faits ; et une énonciation polémique qui investit réflexivement de multiples champs de savoir, celle qui engage l'intellect. Le texte acquiert alors une structure formelle que nous nous risquons d'appeler le « roman-essai ». Cet *essai* a une inclinaison à être un traité des questions à la fois historiques, philosophiques, théologiques, psychanalytiques, anthropologiques, scientifiques et technologiques. En conséquence, nous avons là un roman qui s'essaie à toutes les disciplines, tout en les interrogeant.

Exemple 1

Je continue à examiner la théorie primitive du sentiment qui distingue quatre actions principales ou quatre états fondamentaux de l'âme. Elle remonte à l'Antiquité et doit être le pendant intact de l'idée que le

monde physique était constitué par quatre éléments, le feu, l'eau, l'air et la terre. Aujourd'hui encore, on parle souvent de quatre classes particulières, irréductibles les unes aux autres, d'éléments de conscience ; dans la classe des sentiments, le plaisir et le déplaisir passent en effet pour être les deux seuls sentiments, ou du moins les seuls qui ne soient absolument pas mêlés. En vérité peut-être ne sont-ils pas des sentiments, mais une collaboration, une accentuation de ceux-ci où seraient conservées l'antique distinction entre l'attraction et la répulsion, l'opposition entre la réussite et l'échec et d'autres oppositions relevant de la conduite de la vie, fort symétrique à l'origine. La vie qui réussit est tout plaisir : Aristote l'a dit bien avant Nietzsche et nos contemporains. Kant a dit encore : Le plaisir est le sentiment d'une vie encouragée, le déplaisir, celui d'une vie contrariée. Spinoza a dit du plaisir qu'il était le passage d'une perfection plus petite à une perfection plus grande. Toujours, le plaisir a eu cette réputation un peu excessive d'être l'explication dernière (même chez ceux qui le soupçonnaient d'être une illusion).⁷²²

Cet extrait est une pensée qui s'essaie librement dans le champ de la psychologie. Loin des exigences romanesques, ce discours a perdu tout caractère narratif, voire toute dimension fictive, pour se faire réflexion scientifique sur la psychologie du sentiment. Elle intègre à plus d'un titre deux éléments fondamentaux de la *transtextualité*⁷²³ telle que nous l'énonce Genette⁷²⁴ : La *métatextualité*⁷²⁵ et l'*intertextualité*⁷²⁶.

La dimension *métatextuelle* de ce passage est imputable à l'instance énonçante « Je » qui « examine » librement, dans une espèce de métadiscours ou de commentaire, « la théorie primitive du sentiment ». Il s'agit là d'un discours critique libre, non narrativisé, qui illustre bien la dimension essayiste du texte. Cette dimension essayiste est renforcée par des éléments de l'*intertextualité* dont il faut remarquer l'autorité scientifique : *Aristote l'a dit bien avant Nietzsche et nos contemporains. Kant a dit encore : Le plaisir est le sentiment d'une vie encouragée, le déplaisir, celui d'une vie contrariée. Spinoza a dit du plaisir qu'il était le passage d'une perfection plus petite à une perfection plus grande.* Aristote, Nietzsche, Kant, Spinoza sont tour à tour

⁷²² MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, II, op. cit., pp.692-693.

⁷²³ Notion genettienne qui intègre à la fois la notion d'intertextuelité, paratextualité, métatextualité, harchitextualité et hypertextualité.

⁷²⁴ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982 ;
Seuils, Paris, Seuil, 1987.

⁷²⁵ Le métatextualité relève de la dimension critique d'un texte ou du commentaire.

⁷²⁶ L'intertextualité fait référence aux allusions, citations, pastiches.

évoqués et cités dans une espèce de renforcement de cette démarche théorique qu'entreprend le « Je » énonçant.

Exemple 2

L'histoire universelle n'autorisait jamais d'événement négatif ; l'histoire universelle est optimiste : toujours enthousiaste pour prendre un parti, et ne prenant jamais qu'ensuite le parti contraire ! C'est ainsi qu'aux premiers rêves d'exactitude ne succéda nullement une tentative de réalisation, mais, qu'on les abandonna au prosaïsme des ingénieurs et des savants pour se retourner une fois de plus vers des conceptions plus amples et plus dignes.⁷²⁷

«L'Histoire n'est pas celle d'une bille de billard qui, une fois découlée, 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 à se rendre. La voie de l'Histoire est assez souvent fourvoisement⁷²⁸.

Ces extraits sont des réflexions philosophiques sur le statut épistémologique de l'histoire en tant que science du passé et de l'histoire en tant qu'objet. La première considération fait une critique, dans un style philosophique, du caractère optimiste des historiens « toujours enthousiastes » qui « n'autorisent jamais d'évènements négatifs ». L'autre, en revanche, insiste sur le caractère apodictique de l'histoire qui n'évoluerait pas suivant une certaine linéarité, mais avec des phases de rupture et donc de discontinuité. Ces deux passages mettent en évidence la dimension philosophique et épistémologique du texte de Musil qui se situe dans un rapport de solidarité avec d'autres types de savoirs qui se dissimulent dans cet univers à la fois *polysémique* et *polydiscursif*. À cela s'ajoute une dimension métatextuelle et hypertextuelle⁷²⁹ orientée vers les productions artistiques et littéraires en général :

Exemple 3

La véritable difficulté de la vie d'un grand écrivain tient au fait que, si l'on peut, dans la vie intellectuelle, agir en commerçant, une vieille tradition vous oblige à y parler en idéaliste⁷³⁰

⁷²⁷ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op. cit., p. 314.

⁷²⁸ *Idem*, p.454

⁷²⁹ Hypertextualité : pastiche, parodie, transposition d'une source littéraire antérieure.

⁷³⁰ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op.cit., p.543

Ce passage est un discours désincarné, non narrativisé qui relève de la *métatextualité*. Il est une critique portée sur les *littérateurs* partagés entre le désir d'un *art idéaliste* et d'une *activité artistique commerciale*. Il y a là un savoir qui relève de la critique ou de la théorie littéraire. C'est pourquoi, il ne sera pas étonnant de voir des allusions à des auteurs célèbres :

Comment as-tu pensé à Dostoïevski et à Stendhal dans tout ce vent ? ⁷³¹

Te rappelles-tu, au parc du Burg, notre toast au soleil couchant et notre dispute sur Hegel ?⁷³²

La vigueur et la brutale conviction d'une analyse stendhaliennne ⁷³³

Comme Thomas Mann ou le brave bourgeois contemporain⁷³⁴.

Ces références aux auteurs classiques sont la caractéristique même d'un savoir relatif à la théorie littéraire. Ils structurent le niveau métatextuel de ce texte de Musil. À ce niveau discursif s'ajoute l'*hypertextualité*. L'*hypertextualité* s'actualise chez Musil par la transposition de bien de mythes littéraires antérieurs comme *Homère* : « c'est le véritable Homère de notre temps »⁷³⁵ ; *Hermaphrodite* : « *je ne suis pas une femme, Meingast ! Je suis l'hermaphrodite ! Complètement hermaphrodite* »⁷³⁶.

6.3.1.3. Chez Mudimbe

Dans *Entres les eaux*, on peut constater l'abondance d'un savoir réel, non fictif, qui renvoient à d'autres domaines de la connaissance telle que la théologie, la philosophie, la sociologie. Ce savoir réel, qui se trouve théâtralisé dans ce texte, est le signe de la transtextualité telle que l'énonce Genette.

⁷³¹ MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, II, op.cit., p.84

⁷³² *Idem*, p. 42.

⁷³³ *Ibidem*, p.108.

⁷³⁴ *Ibidem*, p.940.

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 412.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 836.

La théologie est un savoir majeur déployé dans ce texte à partir de certains textes nommément cités. *Le Laureolus* est cité pour la beauté de sa conclusion : « le brigand crucifié était livré à un ours sauvage »⁷³⁷. *La Procession des Reliques* de Gentile Bellini⁷³⁸ n'est pas en reste, ainsi que *Le Royaume et ses exigences* d'Yves de Montcheuil et *La Découverte de Dieu* de Louis Mendigal⁷³⁹. Mais c'est surtout l'abondance de certaines maximes religieuses qui compose ce savoir : *Hodie, si vecem ejus audieritis, nolite obdurare corda vestra*⁷⁴⁰. *Jesus Christus Rex populi Florentini S.P.Q. directo creatus*⁷⁴¹. *Les voies de Dieu sont insondables. Usque ad summum*⁷⁴².

Mais à l'opposé de la théologie, les idées marxistes révolutionnaires sont convoquées. Tout le texte s'organise autour de cette opposition. Marx est nommément cité pour la force de ses idées :

Mon Maître Marx écrivait il y a plus d'un siècle à Ruge. Je cite de mémoire : « Nous n'allons pas vers les hommes en doctrinaires pour leur apporter un principe nouveau. Nous ne proclamons pas, voici la vérité. Tombez à genoux ! » Nous développons pour le monde, à partir de ces propres principes, des principes nouveaux. Nous ne leur affirmons pas « arrêtez vos luttes. Ce sont des niaiseries ! Nous allons vous proclamer les véritables mots d'ordre de bataille. » (...) La réforme de la conscience ne consiste qu'à rendre le monde conscient, qu'à l'éveiller de son rêve sur lui-même, qu'à lui expliquer ses propres actions⁷⁴³.

Toute la pensée de Marx qui permet de marquer sa différence avec l'Église trouve se résume dans ce passage. L'Église dit : *voici la vérité, tombez à genoux*. Le marxisme critique cette tendance doctrinaire. Dans le même sillage, des noms comme Lénine⁷⁴⁴ sont convoqué, ainsi que les grandes Révolution qu'ils ont menées :

Dans *L'Impérialisme*, stade du capitalisme, Lénine commence son analyse par un relevé géniale des cinq caractères fondamentaux de l'impérialisme : 1) la contradiction de la production et du capital parvenu à un tel degré de développement qu'elle a créé des monopoles dont le rôle est décisif dans la vie économique ; 2) la fusion du capital bancaire et du capital industriel, et la création sur la base de ce capital financier, d'une oligarchie financière ; 3) l'importation des marchandises prend une importation

⁷³⁷ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 12

⁷³⁸ *Idem*, p. 13

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 50.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p.6.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p.19.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 37.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, pp. 10-11.

particulière ; 4) la formation d'union internationale monopolistes de capitalistes se partage le monde et 5) la fin du partage territorial du partage du globe entre les plus grandes puissances capitalistes.

L'Histoire est donc directement concernée. Mais le marxisme est directement rivé sur la sociologie qui, elle, est fortement représentée dans ce passage qui reprend l'étude sociologique de Josué de Castro dans *La géopolitique de la Faim* :

À peu près 50% de la population du monde, 1 400 millions d'hommes, presque totalement démunis, vivant à peine de dizaines de produit mondiale. Le Viêt-Cong nous a réappris les signes de l'amour du pauvre. « De 1960 à 1965, notre peuple, sous la direction du Front Nationale de Libération a anéanti 540 000 ennemis morts, blessés et prisonniers, y compris 20 000 soldats agresseurs yankees, il a abattu, détruit ou endommagé 1 922 véhicules militaires, coulé ou endommagé 912 chaloupes et bateaux de guerres, une nouvelles vie a surgi dans les vastes sonnes libérées par les forces patriotiques, qui comprennent aujourd'hui plus de 80% du territoire sud-vietnamien, où vivent 10 millions d'habitant. Près de 4 millions d'hommes et de femmes ont adhéré aux organisations et partis patriotiques qui forment le « Front National de libération ». Plus de 4 millions de paysans se sont uni pour former des groupes d'aide naturelle et de travail collectif. À tous les niveaux ce sont formé des Comités d'Auto-administration, faisant du peuple le véritable maître de sa vie et de son avenir »⁷⁴⁵.

Cette étude exprime fortement les idées marxistes. Le texte puise dans les études concrètes des exemples repérables dans l'histoire. L'objectif est de montrer comment un peuple, sévi par la faim et l'oppression des inégalités sociales, reprend en main son destin par des luttes révolutionnaires. La confrontation idéologique est clairement indiquée à partir du moment où cet exemple se situe à rebours de la pensée de l'Église, qui incite l'opprimé à vivre le martyre de son oppression et attendre passivement la promesse éternelle de la libération divine.

C'est l'ensemble de ces données, de toutes ces citations qui permet de structurer la confrontation intellectuelles entres plusieurs catégories de discours. Et c'est là qu'intervient l'*interdiscursivité* : chaque domaine de savoir, par un discours spécifique, entre dans une confrontation idéologique avec le discours adverse. La philosophie, la littérature et la peinture participe de cette logique d'opposition dans les idées :

⁷⁴⁵MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p128.

La Vénus de Botticelli, dont je tombai amoureux au Musée des Offices de Florence, est une mélancolie essentiellement chrétienne : celle des interrogations abstraites négligeant la vie journalière⁷⁴⁶.

[...]La Bible. Certes : Cum justis, justificaberis et cum perversis perverteris, disait le psalmiste. Aucun exégète ne l'appliquerait, cette froide espérance. Le prophétisme de Victor Hugo m'amusaît : « L'homme en songeant descend au gouffre universel. Qu'est-ce qu'un gouffre Seigneur ? Descendre et s'y perdre serait déjà une paix⁷⁴⁷.

[...] Depuis saint Thomas, nous n'avons plus de vraie philosophie. Aujourd'hui par exemple : Sartre, Merleau-Ponty, Heidegger : « Lettérature. » « Lettaratua. ». (...) Kant, Hegel, Marx, et tous les autres n'ont-ils été que des imbéciles ? Shakespeare avait raison « nous sommes fait de la même étoffe que les songes. »⁷⁴⁸

Tous ces niveaux de discours orchestrent une véritable synthèse intellectuelle qui n'est pas loin d'intégrer les paradigmes formels de l'interrogativité. Ces niveaux de discours (*intertextualité*, *métatextualité*, *hypertextualité*) sont dans une communion parfaite avec le niveau *textuel*, c'est-à-dire avec le niveau narrativisé. L'*interdiscursivité* correspond donc à ce moment où la littérature convie à sa table les autres champs de savoirs pour dire le monde. Mieux, elle est un espace de synthèse où tous les relativismes convergent pour une vision plus globale de la nature du monde. Ce mode d'écriture inaugure l'ère du brisement des barrières dans un effort de synthèse pour la saisie globale de l'essence du monde.

S'il faut reconnaître dans une telle démarche dialectique (entre la littérature et les autres systèmes de savoirs) les exigences d'une synthèse intellectuelle, il faut commencer à se désaccoutumer de la vision d'une littérature restrictive dont le savoir mystifié ne peut être perçu que derrière les symboles. La *synesthésie discursive* vise la démultiplication des possibilités d'appréhension du sens du monde, sans prétendre l'épuiser. Aussi, associe-t-elle à la dimension symbolique de la littérature d'autres types de discours plus explicites pour essayer d'appréhender l'imprévisible : le sens en gestation, le possible. C'est pourquoi l'interrogativité donne lieu à un texte hybride qui,

⁷⁴⁶ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p. 17

⁷⁴⁷ *Idem*, p.70.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, pp. 84-85.

de son statut de synthèse intellectuelle, perd la particularité d'être un roman d'actions, pour se faire plus cérébral. Car, « un savoir, dès lors qu'il devient texte, quand la parole le traduit, ne peut-être par conséquent qu'un texte hybride issu d'une généalogie compliquée »⁷⁴⁹. La synesthésie discursive confère ces textes la forme d'un genre hybride qui se caractérise par un déplacement constant de perspectives. Cette indétermination de l'écriture est en accord avec l'idée du possible, c'est-à-dire l'idée que le réel est plurivoque, inépuisable et ouvert à tous les possibles. C'est en cela qu'une écriture unilatérale et univoque ne convient pas à le retracer. Conçue comme un travail de liaison et d'organisation qui semble vouloir dire la diversité du monde en s'y identifiant mimétiquement, la lecture est alors censée vouloir dévoiler le possible et l'éclairer. Il s'agit là d'une pratique discursive participative qui convie la conscience du lecteur à s'essayer à la réflexion, à l'interrogation, au questionnement.

6.3.2. La « super synthèse intellectuelle »

Cette structure architectonique du divers qui caractérise l'interrogativité retrouve son unité à travers cette expression de Kundera : la « super synthèse intellectuelle ». L'enjeu discursif ici est bien évidemment de promouvoir l'idée du variable, de la diversité des points de vue et par conséquent, celle des interprétations et de tous les possibles. Kundera le percevait très bien quand il affirmait :

Musil et Broch firent rentrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante ; non pas pour transformer le roman en philosophie, mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs susceptibles d'éclairer l'être de l'homme⁷⁵⁰.

Mais cette Synthèse intellectuelle avait déjà été perçue par Musil lui-même comme une nécessité : « pour réussir, il s'agirait peut-être de prendre de nouvelles mesures pour la répartition

⁷⁴⁹ PIERSSSENS (Michel), *Savoirs à l'œuvre, Essai d'épistémocritique*, Lille, Presse Universitaire du Septentrion, coll. « Problématiques » 1990, p.8. Sur les 185 pages.

⁷⁵⁰ KUNDERA (Milan), *L'art du roman*, op. cit., p. 27.

du travail, afin que dans chaque groupe particulier se fasse à nouveau une synthèse intellectuelle »⁷⁵¹.

La croisée des savoirs variés permet d'appréhender tous les possibles, c'est-à-dire de s'approprier une perception aiguë du divers qui permet la légitimité du variable, de la multiplicité des points de vue et des interprétations. Seul le monde considéré à partir de tous les points de vue- donc de la *synthèse* – permet d'avoir un regard totalisateur qui rompt avec l'illusion du relativisme et permet de renouer avec le principe de l'unicité à la quête d'une Vérité, certes *impréhensible*, mais unique au monde. Ainsi la synthèse devient cet instant où toutes les divergences convergent pour former une réalité certes hétérogène, mais univoque. Ce qui permet l'abrogation du relativisme, du conflit des opinions. C'est là toute la trame de l'esthétique qui propose l'interrogativité d'abord comme l'acceptation, l'intégration de la vérité de l'autre, de son authenticité possible et de la possible erreur de soi. C'est l'esthétique même de l'« *autre état* », c'est-à-dire *l'autre regard* qui convie toujours à reconsidérer l'opinion de l'autre et rechercher la possibilité de son authenticité avant de s'enliser dans un conflit de certitudes incertaines finalement inutiles du fait de la fluidité du sens du monde qui reste toujours de l'ordre du possible. Peut-être que la synthèse des savoirs, qui donne une vue d'ensemble, est-elle l'arme la mieux indiquée pour la quête, certes désespérée, d'un sens possible, mais dont on peut se satisfaire de l'efficacité. Le relativisme doit donc pouvoir aboutir à un esprit de synthèse, de consensus qui permet le dépassement des oppositions pour la recherche d'une troisième voie : celle de la synthèse, de la cohabitation des divers.

La certitude d'une opinion n'acquiert sa légitimité que si elle est confortée par un regard totalisateur qui la considère à partir d'autres points de vue dont la somme constitue la synthèse. L'interrogativité repose sur ce regard totalisateur. C'est le lieu de la confrontation des opinions rigides qui s'éprouvent et se confortent. C'est le lieu de la confrontation entre les savoirs.

⁷⁵¹MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op.cit., p. 451.

Conclusion partielle

Dans la deuxième partie de cette étude, il est apparu que le corpus instaure, d'un point de vue structural, un type de questionnement qui établit le texte romanesque comme une véritable phénoménologie de l'existence. Le statut phénoménologique tient en ceci que les textes s'élaborent dans leurs structures comme visant d'abord à isoler les données de l'existence au moyen d'une énonciation narrative figurative. Chez Musil par exemple, se construit, en marge de l'énoncé narratif et à chaque niveau du texte, un discours essayiste assumé par une instance à l'écart de ce monde qui propose une série de questionnements analytiques. Il tente de saisir l'être dans son essence et dans sa totalité. Le statut ontologique de l'énoncé romanesque relève donc d'une structure type du texte qui permettrait de définir le roman à priori comme un laboratoire autopsiant le monde, identifiant ses contradictions, et formulant des hypothèses explicatives avec le concours du lecteur.

Le deuxième moment de ce travail s'est voulu une *érotétique*, c'est-à-dire un examen des structures par lesquelles le roman se constitue comme un questionnement. Elle a consisté en une indexation des motifs textuels rendant raison du questionnement. Ainsi, par l'entremise de sa configuration narrative, de son tissu discursif, il nous a été permis, de percevoir la structure interrogative des textes. Nous avons, entre autre, insisté sur le phénomène de la crise de structure actancielle, le rôle prépondérant de la psyché du personnage dans cette dynamique du questionnement, l'organisation spatiale du récit, la clôture narrative, le tissu discursif et l'esthétique du paradoxe. Il s'est établi dans ces textes que l'action disparaît au profit de la pensée qui s'achemine progressivement entre des convictions idéologiques, tout en les interrogeant et en les confrontant les unes aux autres. La perte de la structure actancielle permet de déduire du récit d'une quête ontologique qui ne s'inscrit plus dans une dynamique de l'action, mais dans celle de la pensée philosophique.

L'organisation spatiale du récit participe au renforcement d'une activité conversationnelle en structure profonde du texte, qui permet, elle aussi, de déduire de l'interrogativité comme fonction essentielle du roman. En effet, dans chaque texte, l'organisation de l'espace correspond de moins en moins à une espace de grande envergure où se déploient des actions héroïques importantes, comme c'est le cas dans les formes classiques du roman. Chez Musil se profile une prédilection pour les salons, tandis que chez Donggala il y a une préférence pour la nature. Chez Mudimbe il y a un certain goût pour les milieux clos. La spatialisation participe donc à la mise en question de l'existence. Elle joue sur la perception auditive et visuelle, faisant du roman un observatoire où l'énonciation descriptive est suivie d'hypothèses (réponses problématologiques) soumis à l'appréciation du lecteur qui est pris en compte dans ce questionnement.

L'examen de la clôture narrative nous a permis d'entrevoir un caractère d'inachevé. Nous avons vu que ce refus de clôture achève le roman sur une aporie. Le roman comme questionnement est en ouverture constante vers des possibilités nouvelles. De fait, il est en attente d'une réponse possible, qui est finalement celle du lecteur. Ce qui fait que le texte s'inscrit dans une relation interlocutive avec le lui.

L'observation du tissu discursif nous a permis d'entrevoir un phénomène d'*interdiscursivité* et de *synesthésie*. L'interdiscursivité correspond à ce moment où la littérature convie à sa table les autres champs de savoirs pour dire le monde. Mieux, elle est un espace de synthèse où toutes les catégories du discours, tous les domaines de savoir convergent pour une vision plus globale de la nature du monde. Ce mode d'écriture inaugure l'ère du brisement des barrières dans un effort de synthèse pour la saisie globale de l'essence du monde. La synesthésie suppose la convergence des domaines de savoir en vue d'une lecture plurielle et plurivoque du monde.

L'esthétique du paradoxe nous a permis quant à elle d'observer que le roman du questionnement est commandé par un principe dialectique qui se manifeste par la coexistence, dans un même instant discursif, d'éléments antithétiques. Il s'agit d'une véritable dialectique qui, à chaque niveau

discursif, oppose des logiques, des opinions, des champs de savoir. L'enjeu réside dans l'éveil du doute sur la possibilité de la falsifiabilité de ce qui se réclame du statut d'un savoir rigide et univoque. L'objectif, il faut le constater, n'est pas de distinguer le faux du vrai, mais éveiller le soupçon et par conséquent ruiner la rigidité des opinions, c'est-à-dire toute attitude doxique propre à générer un conflit d'interprétations. Chez Musil, il s'agit d'une écriture de l'« autre regard de laquelle aucun absolu, nul a priori, ne doivent se voir accordés un droit de citer, dont l'effet serait de restreindre le champ du possible, de l'expérimentation, ou d'entraver la voie de la recherche ».

Il s'agit à présent, dans la partie qui va suivre, de déterminer les aspects de l'existence que le roman questionne. Qu'est-ce que l'être dans le monde actuel ?

Troisième partie

**DE L'UNIVERS SYMBOLIQUE DES TEXTES AU
MONDE CONTEMPORAIN**

ESSAI D'HERMÉNEUTIQUE PHILOSOPHIQUE

PRÉALABLE

Rappelons un volet important de la problématique qui sous-tend l'ensemble de cette étude. Au nombre des questions essentielles posées dans l'introduction générale, figure la nécessité de savoir ce sur quoi le roman contemporain fonde son questionnement ontologique. Quels aspects de l'homme, de la vie et du monde actuel ce questionnement indexe-t-il ? Enfin, vers quelle finalité le roman questionne et préfigure-t-il la réalité actuelle, caractéristique de notre contemporanéité ? L'intérêt de cette dernière partie de l'étude est de spécifier l'objet du discours ontologique propre au roman contemporain, du moins à travers le corpus indiqué.

Chaque texte met au centre un certain nombre de préoccupations d'ordre ontologique à partir du mouvement de la pensée questionnante qui examine les expressions de la vie qui caractérisent notre époque. C'est pourquoi il s'envisage ici une lecture interprétative des textes qui va de l'herméneutique des œuvres à la réalité actuelle. Elle repose sur la dimension cognitive qui se rattache au questionnement dans le corpus. Elle tente, de ce fait, de dégager, à partir des expressions de la vie fixées par l'écriture, les structures profondes de l'être-au-monde contemporain.

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous avons insisté sur la nature formelle du questionnement tel qu'il se déploie à travers les œuvres, c'est-à-dire la *noèse* préalablement définie comme le mouvement dynamique de la pensée questionnante et ses implications cognitives. Mais une fois la structure définie, il faut pouvoir se tourner vers le *noème*, c'est-à-dire le questionné — ici, l'*être au monde* contemporain.

Heidegger établissait déjà lui-même la question de l'être (l'interrogation en elle-même) suivant trois moments structuraux. Le premier moment structurel, c'est la présence inévitable d'un *questionné*. C'est ce sur quoi porte la question, ce qui suscite la question et conduit sur le fait que l'on s'interroge : « Tout questionner est un chercher. [...] Chercher, sur le plan de la

connaissance, s'appelle "recherche" quand est dégagé pour le déterminer ce après quoi la question se pose. En tant que questionnement après... le questionner a son *questionné* »⁷⁵².

Or « Tout questionner après... consiste d'une manière ou d'une autre à s'enquérir auprès... Au questionner appartient [donc], outre son questionné, un *interrogé* »⁷⁵³. C'est ce auprès de quoi l'on s'enquiert qui constitue le deuxième moment structurelle de la question. Dans la question de l'être considérée en elle-même, Heidegger identifie l'*interrogé* aux *étants*, c'est-à-dire *ce qui est*, les choses telles qu'elles existent. « Soumis à interrogation », la vie matérielle, les structures de l'existence, c'est-à-dire les étants, ont « à répondre de [leur] être »⁷⁵⁴. C'est « le sens de être » qui est recherché, requis, et qui soumet à l'interrogation les choses telles qu'elles existent. Dès lors, « le questionné est l'être, ce qui détermine l'étant comme étant »⁷⁵⁵. C'est son essence profonde, sa raison d'être qui n'est toujours déjà pas portée à une compréhension claire : nous sommes toujours déjà en possession d'une compréhension vague de l'être. « C'est d'elle que part la question qui s'enquiert expressément du sens de être, c'est d'elle que se nourrit la tendance à le conceptualiser »⁷⁵⁶.

Puis, il y a « les comportements constitutifs du questionnement »⁷⁵⁷. C'est toute la démarche méthodologique qui caractérise ce *questionner*, c'est-à-dire ce *chercher* : « Tout questionner est un chercher. Tout chercher tire de ce qu'il recherche la direction qui précède et guide sa démarche »⁷⁵⁸. C'est à cet aspect du questionnement (entendu comme démarche et comportement) que nous avons consacré toute la deuxième partie de ce mémoire.

⁷⁵² HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p.28. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁵³ *Idem*. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, pp 30-31.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 28.

Dans la troisième partie de ce mémoire, nous nous intéressons au deuxième moment structurel de la question éminemment ontologique de l'être : l'*interrogé*. Dans notre cas d'étude, si le *questionné* est le sens de l'existence (l'être au monde), l'*interrogé* auprès duquel la question s'enquiert constitue les différentes expressions de la vie consignées par l'écriture. C'est pourquoi l'exercice herméneutique auquel nous nous prêtons ici est, dans les faits, une sorte de *phénoménologie herméneutique* que Jean Greisch présente comme une « herméneutique de la vie facticielle »⁷⁵⁹ dont Heidegger est le premier à avoir envisager la possibilité.

Pour ce faire, il y a lieu, d'abord, de considérer l'*architexte comme un espace symbolique*⁷⁶⁰. La lecture (interprétative) s'envisage donc ensuite comme sillonnant le microcosme symbolique que devient à ce moment le texte. Analyser par cette sorte de phénoménologie herméneutique les différentes expressions de la vie, c'est donc aussi poser un regard interrogatif sur le monde réel.

On pourrait cependant être emmené à confondre cette démarche avec un projet purement anthropologique si l'on s'en tient aux concepts de *vie*, *mode d'existence* ou d'*homme*. Mais le projet dépasse le simple cadre d'une analyse des expressions de la vie au sens anthropologique du terme, puisqu'il s'intéresse aux *étants* tels qu'ils sont. D'après Heidegger, « Est étant tout ce dont nous parlons, tout ce que nous pensons, tout ce à l'égard de quoi nous nous comportons de telle ou telle façon ; ce que nous sommes, et comme nous le sommes [...] »⁷⁶¹. Et en tant que langage, l'énoncé romanesque, tel qu'il se déploie dans notre corpus, est un discours sur les êtres que nous sommes, c'est-à-dire la vie dans ses manifestations extérieures (modes de vies, structures idéologiques, les rapports à l'Autre, etc.). La visée ontologique de l'écriture, nous l'avons dit, tient lieu ici de ce qu'elle cherche à déterminer, par un jeu de questionnement, de quoi procède telle

⁷⁵⁹ GREISCH (Jean), *Le cogito herméneutique, L'herméneutique philosophique et l'héritage cartésien*, Paris, Librairie philosophique J. VRIN, 2000, p. 231.

⁷⁶⁰ Nous empruntons cet angle d'approche à Papa Samba Diop qui, dans son ouvrage critique, envisage le texte littéraire comme « un espace symbolique national » pour évaluer « la manière dont les auteurs s'y insèrent. Voir : *Archéologie du roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 293 sur les 480 pages.

⁷⁶¹ HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p. 30.

ou telle expression de la vie. Elle cherche l'élément profond, les caractéristiques essentielles (au sens ontologique du terme). La lecture interprétative est accompagnée et guidée par ce jeu de questionnement dont l'auteur, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. L'acte de lecture est alors impliqué comme une part importante de la dimension phénoménologique qui caractérise le texte, car le questionnement à l'œuvre sollicite le concours du lecteur qui est alors invité à prolonger et à achever le discours ontologique qui a cours dans les œuvres.

Dans ces romans, il ne s'agit donc pas d'une simple étude des caractéristiques culturelles et sociales de l'homme. Le corpus que nous analysons envisage l'homme suivant des paradigmes métaphysiques qui cherchent à déterminer sa nature intrinsèque tout autant que les fondements de telle ou telle modalité de l'*être-au-monde*. Ici, les expressions de la vie fixées par l'écriture sont analysées en termes de phénomènes. Ils sont analysés en leur essence et en leur nature profonde. Le phénomène, selon Heidegger qui replace le concept dans son acception étymologique grecque, c'est « cela qui se montre », « le manifeste »⁷⁶². Il renvoie ni plus ni moins dans notre cas d'étude à l'expression même de la vie considérée dans ses manifestations extérieures. Le texte littéraire dans sa fonction mimétique figure les expressions de la vie réelle en tant que phénomènes dont il cherche à débusquer les mystères par une sorte de discours au second degré. Le statut phénoménologique du corpus analysé vient de ce que cette libre pensée (ou la parole au second degré) cherche les significations profondes des choses.

L'ontologie ne devient possible ici que comme phénoménologie. Heidegger le démontre dans le paragraphe 7 d'*Être et Temps*. La parole au second degré (c'est-à-dire la pensée questionnante qui structure le texte d'un bout à l'autre) cherche à déterminer, au-delà des phénomènes de l'existence, les attributs transcendants qui président à toute expression de la vie : l'*être* des

⁷⁶² HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., pp. 54-55.

étants. L'expression de la vie contemporaine apparaît donc sous le prisme de l'énoncé romanesque, doublée d'un éclairage ontologique sur la nature intrinsèque qui la caractérise.

La notion de contemporanéité suppose un mode d'existence que chaque texte examine. Elle renvoie à un ensemble de valeur qui caractérise l'époque de laquelle émergent les œuvres analysées. Cette contemporanéité, c'est aussi son rapport à l'histoire, ses actes, la manière dont elle oriente l'individu, le sujet, le soi, dans le temps. Répondre à la question de l'être au monde contemporain via l'énoncé romanesque, c'est donc analyser les structures qui caractérisent proprement notre temps. Les structures, c'est ce réseau de relation entre les *étants* concrets (l'homme, l'espace qu'il occupe, la manière dont il l'occupe, ses actes, les raisons de ses actes de violence, etc.) et les *étants* abstraits (l'idéologie, la question de l'identité, le rapport idéologique à l'Autre, sa relation à autrui, les rapports entre les *éthos*, etc.).

Les textes analysés déploient un monde microcosmique symbolique qu'ils interrogent pour mettre à jour l'essence réelle des choses. La lecture interprétative — qui est plus exactement une phénoménologie herméneutique — a pour point de départ le questionnement à l'œuvre dans les textes. Elle s'oriente de ce questionnement pour achever le projet ontologique qu'il amorce.

Il reste à présent à clarifier la finalité, le but ultime du questionnement qui a cours dans le roman contemporain. En tant que cri, le questionnement part des situations dramatiques de l'histoire. Chaque auteur semble questionner le mode de vie de son temps et de son horizon socio-historique pour déterminer, à travers les structures de l'existence, les mécanismes qui génèrent les drames et condamnent souvent l'histoire à se répéter. Les personnages se découvrent toujours dans un mode d'existence aux ambiguïtés multiples qu'ils récusent et interrogent. C'est pourquoi les textes apparaissent comme légitimant la pensée nihiliste.

Mais, loin d'être une simple pensée nihiliste récusant sans fondement les valeurs, les idéaux ou les systèmes de pensée, le questionnement est surtout un appel aux alternatives existentielles. C'est

une invitation à d'autres modes d'existence, à une autre manière de s'inscrire dans le cours de la vie. Il interroge le bien-fondé de tel ou tel mode d'existence pour l'envisager autrement, lorsqu'il s'accompagne de souffrance et d'aliénation. C'est un *questionner pour...*, quatrième moment structurelle possible de la *question de l'Être*, au sens où nous l'envisageons. Il oriente la conscience du lecteur vers la recherche d'autres alternatives.

Cette partie du mémoire analyse à cet effet l'univers symbolique des textes en conservant la dimension critique qui caractérise le questionnement à l'œuvre. Le microcosme symbolique que représente chaque texte figure le réel en des termes critiques qu'il s'agit de préserver dans cette étude, afin de saisir et comprendre vers quoi conduit ce questionnement.

Chapitre 1

L'être au monde contemporain sous le prisme de l'énoncé romanesque

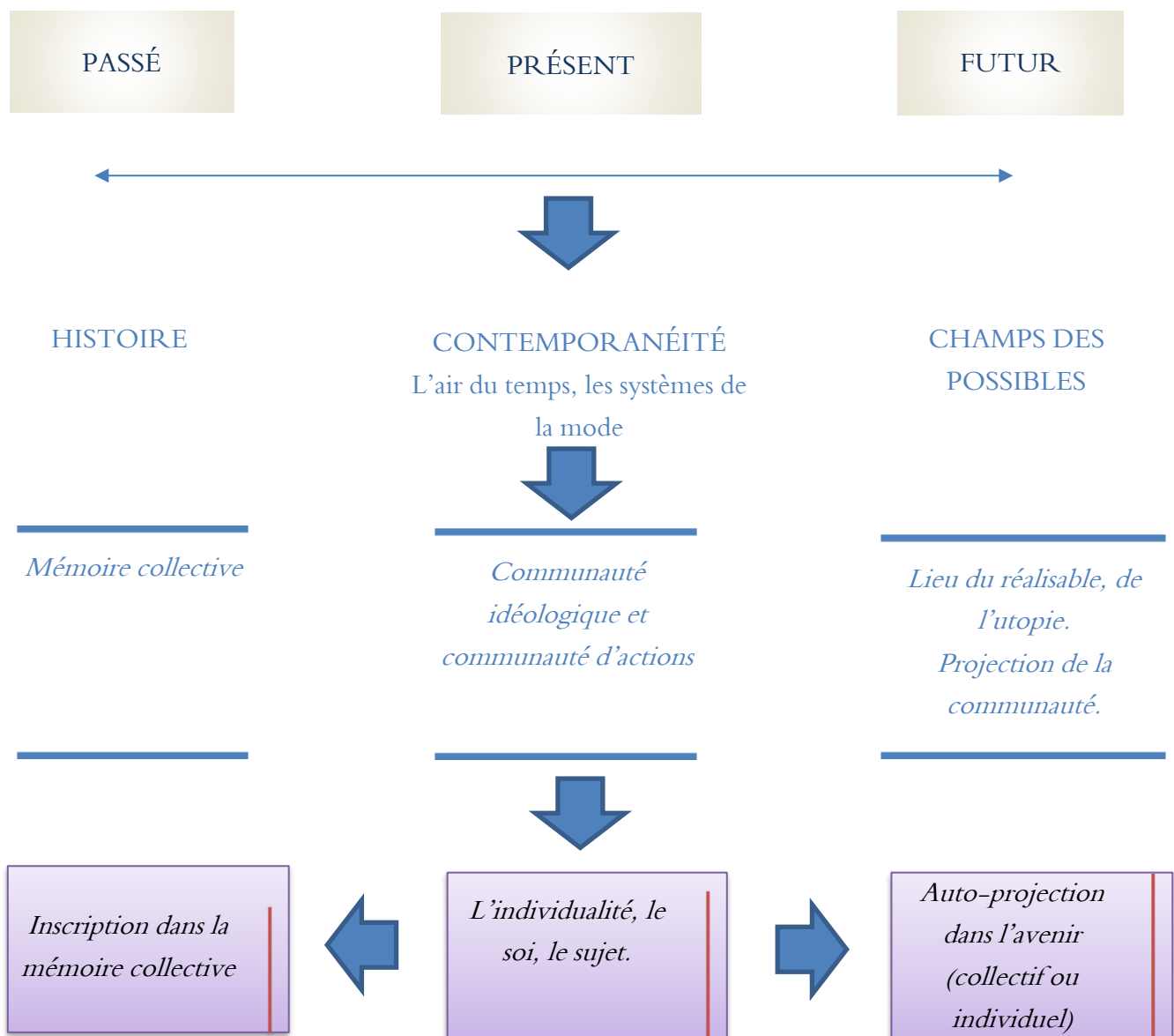
De quoi procède l'appartenance d'un individu à une communauté et à une époque ? Qu'est-ce qu'être *contemporain* ? Le sujet individuel vient à l'existence dans un monde qui détermine toujours déjà ce qu'il est au moyen de ses valeurs. L'air

du temps lui insuffle ses idéaux. Est-ce pour autant qu'il détermine la nature intrinsèque de son être ? En d'autres termes, l'évolution du sujet dans sa propre contemporanéité implique-t-elle nécessairement un rapport de fusion avec les *phénomènes de la mode* ? L'être même du *sujet* (considéré en son essence) est-il prédéfini et conditionné par cette contemporanéité ? Ces questions constituent des points clés de ce chapitre qui occupe une position centrale, dans la mesure il pose le problème du sujet comme point de départ pour une *analytique existentielle* plus générale.

1.1. L'être au monde et la contemporanéité du sujet

L'*être au monde* du sujet est conditionné par le diktat de l'air du temps qui se pose comme problème dans notre corpus. Nous avons vu que les textes abordent la problématique du sujet en tant qu'il s'inscrit dans une communauté idéologique qui le précède. L'être et l'agir de cette communauté sont déterminés par des superstructures idéologiques qui caractérisent la contemporanéité même du sujet. La contemporanéité engage à priori toujours déjà l'individu dans une existence dont elle fixe d'avance les modalités. Le questionnement à l'œuvre dans les textes expose sous des éclairages multiples la manière dont notre contemporanéité prédéfinit le sujet, quel que soient la communauté et l'horizon socio-historique auquel il appartient. Le corpus

étudié analyse notre époque d'emblée suivant cette structure triadique verticale de l'expérience unique de la vie qui superpose tour à tour *individu*, *communauté* et *systèmes idéologiques* et *de pensées*. L'agir communautaire et individuel (et les tragédies qu'elle peut engendrer au sein d'une communauté) s'appréhende d'abord dans cet ordre triadique qui inscrit les individualités dans une communauté de pensée et d'action au service d'une idéologie dominante qui détermine l'ordre social ou les modalités de l'existence. L'être au monde contemporain dont s'enquiert le questionnement qui a cours dans le corpus analysé peut schématiquement être représenté comme suit :



L'existence est d'abord une expérience individuelle. C'est une relation de soi au monde, tel que l'individu se définit d'abord dans son être biologique propre. Le principe (philosophique) d'individuation définit l'individu par une existence matérielle autonome qui se distingue d'un tout. Mais la particularité du sujet en tant qu'individu, c'est de s'inscrire dans une relation au monde qui le prédétermine et définit son être propre au sein d'une communauté d'individus. Le sujet s'inscrit dans une relation de conformité avec les modalités d'existence définies dans l'air du temps, c'est-à-dire, en quelque sorte, par *le système de la mode* (Barthes).

L'être individuel est toujours déjà une relation à son temps ou à une époque (actuelle). La catégorie du temps concernée ici est indéniablement le *contemporain*. Le sujet existe toujours déjà dans une contemporanéité qui l'imprègne de ses idéaux. Exister, selon Heidegger, c'est « être là à l'état de fait »⁷⁶³. *L'être-là* suppose un présent, un *être maintenant* qui n'est ni avant, ni après. *L'être-avant* appartient à la catégorie temporelle du passé (celle de l'histoire, de la mémoire), *l'être-après* est une projection vers des utopies (le champ des possibles existentielles). L'être-après, c'est plus exactement ce que Heidegger appelle « l'être vers la mort »⁷⁶⁴, c'est-à-dire le « n'être plus » inéluctable du sujet.

Ici, l'individu est pensé par rapport à lui-même, mais aussi par rapport à la communauté de pensée et d'action et par rapport à son temps. Il s'inscrit dans une communauté qui prédétermine son être individuelle. Dès lors, l'agir individuel est conditionné par un agir communautaire. Les personnages illustrent bien cette intégration du sujet actant dans un agir en quelque sorte communautaire, de par l'idéologie qui l'oriente. Les drames qui ont cours dans le corpus que nous étudions s'envisagent dans cet ordre des choses qui subordonne l'action tragique à l'agir communautaire.

⁷⁶³ HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, op cit., p. 89.

⁷⁶⁴ *Idem*, p. 289.

L'individu ne s'affranchit du principe communautaire que par le principe de la dissidence et le déphasage par rapport à son temps. Les textes analysés illustrent bien ce fait. Les principaux personnages ne s'intègrent pas dans leurs communautés de pensée et d'action. Le questionnement à l'œuvre s'inscrit alors dans les textes avant tout comme un principe dissident qui remet en cause l'agir propre à notre temps. C'est pourquoi le texte de Musil apparaît, selon cette observation de Stéphane Gödicke, comme un « parti pris pour la transgression »⁷⁶⁵. Il inscrit son personnage dans un écart constant, ne l'assignant aucune essence sociale prédéfinie et définitive. L'homme sans qualités est un être fluctuant qui remet en cause toutes les certitudes idéologiques. La première certitude ou la première évidence à laquelle il accède dans sa vérité d'homme, c'est que « nous sommes une matière qui épouse toujours la forme du premier monde venu »⁷⁶⁶.

1.2. L'idéologie, la communauté et l'individu

1.2.1. Robert Musil : « nous sommes une matière qui épouse toujours la forme du premier monde venu »

Musil ne perçoit jamais l'individu que comme une construction de l'idéologie ou de l'air du temps. Dans son œuvre, le sujet individuel est pensé et appréhendé dans sa triple relation au temps, à l'espace et à la communauté à laquelle il appartient. Son être et son agir propre sont des constructions à la fois de l'espace et du temps dans lequel il évolue. L'air du temps est voué à bâtir l'individu dans sa dimension psychique, morale et sociale. « Sans doute la vie a-t-elle toujours suivi ce chemin, et parfaitement construit l'homme de l'extérieur vers l'intérieur »⁷⁶⁷. Mais cette dimension psychique et sociale de l'individu est aussi déterminée par l'espace culturel qu'il partage avec sa communauté. Être contemporain, c'est à priori habiter un espace-temps qui prédétermine

⁷⁶⁵ GÖDICKE (Stéphane), *Désordres et transgressions chez Robert Musil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, les 324 pages.

⁷⁶⁶ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 521

⁷⁶⁷ *Idem*, p. 513.

l'être individuel que nous sommes. C'est pourquoi, au détour d'une méditation sur « le marché de l'esprit », Musil fait dire à son personnage (Ulrich) qui s'adresse alors au sous-secrétaire Tuzzi : « Nous sommes une matière qui épouse toujours la forme du premier monde venu »⁷⁶⁸.

Tout comme le bien et le mal, l'esprit et la matière apparaissent d'abord dans l'œuvre comme deux notions relatives qui s'affirment dans leurs natures respectives : « Je vous ai fait remarquer à regret que l'esprit et le bien ne peuvent avoir d'existence durable sans la collaboration de la matière et du mal [...] »⁷⁶⁹. Mais, contrairement au *bien* et au *mal* qui ne s'affirment qu'à travers une contradiction radicale, l'esprit affirme la nature profonde de la matière par une forme d'analogie qui établit entre eux une relation de dépendance et fait qu'ils se reflètent. Loin d'être opposés dans leurs aspects (l'un, abstrait, et l'autre, concret), c'est de l'esprit que la matière tire sa forme. Mais bien plus, c'est à la matière que l'esprit doit sa réalité palpable. Ces deux polarités finalement complémentaires définissent et caractérisent l'individu. La polarité de l'esprit est celle des idéaux qui le construisent et définissent les modalités de son *être-au-monde*. Quant à la polarité de la matière, elle caractérise l'individu dans son existence matérielle et concrète.

Cette distinction entre l'esprit et la matière est essentielle. Elle permet à l'auteur de poser les jalons de *lecture analytique de l'existence* dont s'imprègne finalement son œuvre d'un bout à l'autre. Celle-ci affirme le primat de l'esprit (que l'auteur évoquera très souvent corrélativement au concept religieux de l'*âme*) sur l'existence factuelle. C'est pourquoi Musil s'intéresse moins à l'aspect matériel de l'individu. L'œuvre s'attache plus à la description des états d'âme qu'elle n'accorde d'importance aux détails physiques des personnages. Musil part du principe que « les progrès de l'esprit sont plus grands sur tous les fronts »⁷⁷⁰ aujourd'hui. C'est pourquoi les personnages apparaissent moins dans leur matérialité physique que dans leur « tempérament

⁷⁶⁸ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 519.

⁷⁶⁹ *Idem*, p. 521.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 521.

intellectuel »⁷⁷¹— à l’exception, bien entendu, du personnage de Moosbrugger qui se distingue par ses qualités physiques de meurtrier actif et mentalement limité⁷⁷².

1.2.2. Des idéogrammes ou des allégories de l’époque ?

Stéphane Gödicke nous rapporte que Musil avait entrepris lui-même, dans ses notes, de présenter et analyser son temps en faisant de son œuvre une sorte de cartographie (morale) dont les personnages constitueraient, chacun pour sa part, une parcelle destinée à souligner la complexité de l’esprit de l’époque. Il fit entre autre le projet d’

Imaginer et mettre en jeu les types les plus généraux. Par exemple les quelques idées qui sollicitent notre époque. (Nationalisme, idéalisme philosophique, féminisme, socialisme, etc.). En bref, se peindre, à grands traits, un portrait idéologique de l’époque. Tel est le mécanisme. Tout le reste est fioritures.⁷⁷³

C’est pourquoi les personnages apparaissent davantage, au fil du texte, tels des idéogrammes destinés à figurer les grandes idées qui caractérisent l’époque. Nous avons antérieurement souligné cette caractéristique essentielle des personnages de Musil avec l’exemplaire d’Arnheim et de Diotime qui apparaissent comme des idéogrammes respectifs de l’économie et de la culture.

Arnheim apparaît d’abord comme la représentation par excellence du capital, de l’économie, de la puissance financière de cette époque. Digne héritier de son père qui « passait pour le maître de “l’Allemagne de fer” », « il était démesurément riche »⁷⁷⁴. Mais il était avant tout l’héritier d’une époque où la bourgeoisie — aristocrate par le même temps — possédait absolument tout : du

⁷⁷¹ MUSIL (Robert), *L’homme sans qualités*, I, op. cit., p. 504.

⁷⁷² Voir les chapitres : « Moosbrugger » et « Excursion dans le royaume logico morale », in *L’homme sans qualités*, I, op. cit., p. 85 et 305.

⁷⁷³ Note datant de 1920, citée par Stéphane GÖDICKE dans *Désordres et transgressions chez Robert Musil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 21.

⁷⁷⁴ MUSIL (Robert), *L’homme sans qualités*, I, op. cit., p. 119.

prestige et même des responsabilités politiques. Outre son influence financière, Arnheim jouit d'un prestige intellectuel :

Dr Paul Arnheim n'était pas seulement un homme riche, mais encore un grand esprit. Sa gloire ne tenait pas seulement à ce qu'il dût hériter d'une affaire d'importance mondiale : à ses heures de loisirs, il avait écrit des livres qui passaient pour "très extraordinaires" dans les milieux avancés. [...] au surplus, dans ses brochures et dans ses livres, Arnheim ne prophétisait rien de moins que la fusion de l'Âme et de l'Économie, ou de l'Idée et de la Puissance. Les esprits sensibles, doués d'un flair subtil pour l'avenir, proclamèrent partout qu'il unissait en lui-même ces deux pôles d'ordinaire séparés, et laissèrent entendre qu'une force nouvelle était en marche, appelée à conduire un jour vers un avenir meilleur les destinées de l'Empire et peut-être même celle du monde.⁷⁷⁵

L'époque (ses systèmes) alimente et justifie les idées capitalistes au moins autant qu'elle tolère les pauvres. Arnheim est une construction, un produit de son époque. Il est l'expression substantielle d'une époque qui mêle pouvoir politique et puissance économique. Il est, dans l'univers symbolique du texte, le parfait idéogramme du capitalisme. Ce lien substantiel entre l'esprit de l'époque et l'individu est rendu par ce passage fort railleur de Musil quand il fait remarquer au sujet d'Arnheim que

L'argent circule sous sa peau comme la sève dans une fleur ; il n'y a là ni qualités empruntées, ni habitudes acquises, rien qui soit indirect ou de seconde main : supprimez compte en banque et crédit, et l'homme riche non seulement n'a plus d'argent, mais n'est plus, du jour où il l'a compris, qu'une fleur fanée.⁷⁷⁶

De fait, il apparaît qu'Arnheim est le prolongement de l'idéologie capitaliste en germe et de l'esprit bourgeois de l'époque. Il est sa matérialité, sa partie visible, sa réalisation. Les qualités d'Arnheim ne lui sont pas acquises ; elles semblent innées en raison de son osmose avec son temps. Elles semblent lui provenir de cette osmose avec l'esprit du moment. Son compte en banque apparaît à travers ce passage comme le cordon ombilical qui lui sert de lien substantiel avec son temps. Musil questionne manifestement un type d'*être-au-monde* (Heidegger) qui n'est pas (ou plus) seulement un *être-la* (*Dasein*) mais un *être-par* (et *pour*) l'esprit de l'époque. Celui-ci a une fonction matricielle : l'individu et son fait. C'est pourquoi « on ne pouvait sérieusement reprocher

⁷⁷⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 135.

⁷⁷⁶ *Idem*, p. 527.

à Arnheim d'être l'une des premières incarnations, encore expérimentale il est vrai et pourtant déjà très parfaite, de cet état de choses »⁷⁷⁷.

Quant à Diotime (de son vrai nom, Ermelinda Tuzzi), elle est la parfaite représentante du courant spiritualiste qui caractérise l'époque. Elle doit cet appellatif familier à la beauté de son corps qui se mêle aux grâces spirituelles de son temps. « "C'est donc une beauté spirituelle, une seconde Diotime", se disait Ulrich »⁷⁷⁸. Elle est chargée de fédérer les grands esprits de l'époque autour d'une grande idée patriotique destinée à renouveler « l'âme » de l'Autriche. Elle passe, avec ses amis de la haute société, pour une « idéocrate » chargée de la ranimer « cette époque sans âme, dominée par la logique et la psychologie »⁷⁷⁹.

Tout comme dans *Le Banquet* de Platon, Diotime est la digne prophétesse (et prêtresse) de la beauté de l'âme ou de l'idée du beau qu'elle veut remettre au jour par la culture : « Tant de "culture" faisait les délices de Diotime ; elle savait depuis toujours que son pays abritait ces trésors, mais leur abondance réussissait à la surprendre »⁷⁸⁰. En choisissant de l'appeler *Diotime*⁷⁸¹, Musil fait de ce personnage la figure allégorique de l'idéalisme et de la beauté culturelle. C'est aussi l'allégorie de la révolution intellectuelle dans cette époque où « l'exigence d'idéal pesait sur toutes les manifestations de la vie comme une préfecture de police »⁷⁸².

L'auteur choisit d'ailleurs lui-même de représenter ses personnages comme des allégories de l'époque. On voit la première occurrence du personnage allégorique en la personne de Sa Majesté l'Empereur et « Souverain de quatre-vingt-huit ans » dont le plus long règne « ininterrompu de

⁷⁷⁷ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 540.

⁷⁷⁸ *Idem*, p. 114.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 351.

⁷⁸¹ Il s'agit d'une référence claire au *Banquet* de Platon dans lequel Diotime joue un rôle essentiel par son discours sur la beauté du corps et de l'âme. Cf. PLATON, *Le Banquet*, in *Platon, œuvres complètes*, p.1003 (sur les 2010 pages).

⁷⁸² MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, I, op. cit., p. 68.

soixante-dix années » s'apprêtait à faire l'objet d'une commémoration solennelle baptisée ironiquement « Action parallèle » :

Dans cette allégorie du vieux souverain, le comte Leinsdorf voyait à la fois la patrie qu'il aimait, et le monde qui devait la prendre pour modèle. [...] Il n'aurait pu dire si ce qui l'émouvait le plus était la souffrance de découvrir sa patrie écartée de la place d'honneur qui lui revenait dans la « grande famille des peuples », ou la jalousie à l'égard de la Prusse qui en avait été la cause en 1866 (par quelle perfidie !), ou si, plus simplement, l'emplissait la fierté qu'inspire la noblesse d'un vieil État, et le désir de le citer en exemple; selon lui, les peuples européens roulaient tous dans le gouffre de la démocratie matérialiste, et ce qu'il envisageait, c'était un symbole sublime qui devait être pour eux à la fois un avertissement et un appel à rentrer en eux-mêmes. Il voyait clairement qu'il devait se passer quelque chose qui mettrait l'Autriche à la tête des autres nations [...].⁷⁸³

Le vieux souverain apparaît clairement comme une allégorie de la monarchie austro-hongroise qui entend servir d'exemple aux autres nations de l'Europe qui s'apprêtent pourtant à rentrer dans une ère nouvelle. Il est la représentation imagée et symbolique du système qui résiste au temps et à l'innocence du devenir.

Une autre occurrence du sujet allégorique apparaît d'ailleurs plus loin dans le texte quand Musil parle du « tohu-bohu moderne » où toutes les choses concrètes entretiennent une relation symbolique avec l'époque confuse :

Ce qui frappait dans tous ces phénomènes, c'était une certaine tendance à l'allégorie, si l'on entend par là une relation intellectuelle où toutes les choses prennent plus de signification qu'il ne leur en revient honnêtement. En effet, de même qu'un heaume et deux épées en croix rappelaient à la société de l'époque baroque l'empire et les histoires de tous les dieux, et que ce n'était pas le prince Jean qui épouse la princesse Jeanne, mais le dieu de la guerre la déesse de la pudeur, de même aujourd'hui Jean et Jeanne, quand ils se chiffonnent, vivent « le rythme de l'époque » ou tout autre image tirée de la collection de ces nouvelles images types qui ne représentent plus, il est vrai, quelque Olympe flottant au-dessus d'allées d'ifs, mais le tohu-bohu moderne en personne.⁷⁸⁴

L'individu se révèle à priori toujours uni à son temps. Il s'établit entre lui et son époque un rapport d'influence. Musil ne peint jamais ses personnages que pour servir d'allégorie à cette époque incertaine (ou en devenir), confuse et dominée par des idéaux de tous bords. De par leurs

⁷⁸³ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.110.

⁷⁸⁴ *Idem*, op. cit., p. 512.

contradictions ou leurs multiples aspects, les individus sont à l'image de cette époque qui, d'apparence extérieure, semble ordonnée alors même qu'à l'observer intérieurement, elle apparaît confuse. En effet, « Ce processus, dont l'aspect extérieur est façonné jusque dans les plus petits détails, ressemble à un corps tournoyant à grande vitesse, où tout se presse vers la surface et s'y organise, tandis que l'intérieur reste informe, tumultueux et bâillonnant »⁷⁸⁵.

Il y a donc une psychologie de l'époque, une âme du temps qui s'imprime dans le subconscient de l'individu. La conscience collective n'advient que par ce principe matriciel qui fait des individus les copies d'une époque. Être contemporain, c'est manifestement s'inscrire dans un *désir mimétique* (René Girard) avec son temps. Et sans doute, l'infrastructure scolaire — et peut-être même plus largement aujourd'hui, l'infrastructure médiatique ou le cinéma — est la machine à imprimer du temps. « [...] L'éducation [ne] pouvait [en effet] être autre chose que l'insertion dans un système de l'esprit »⁷⁸⁶.

1.2.3. Moosbrugger ou l'exception qui confirme la règle ?

Si l'époque façonne les individus à son image, il est de ces hommes dont la nature ne s'accommode pas du diktat du temps. Il s'agit des individus déclarés psychologiquement désaxés ou défaillants. Musil fait la typologie de cet archétype d'individus à travers le personnage de Moosbrugger qui apparaît dans l'œuvre comme un meurtrier compulsif et psychopathe. Du fait de sa psychologie défaillante, il est déclaré par les médecins et les autorités comme étant en situation de « responsabilité restreinte ». Musil fait observer que :

Ce qui caractérise ces malheureux, c'est qu'ils n'ont pas seulement une santé, mais une maladie insuffisante. La nature a une curieuse prédilection pour la production en série de tels cas ; [...] Elle ne fait pas de sauts, elle aime les transitions, et sur une grande échelle également elle maintient le monde dans un état de

⁷⁸⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 512.

⁷⁸⁶ *Idem*, p. 459.

transition entre l'imbécillité et la santé. Mais la jurisprudence n'en tient pas compte. Elle dit : [...] ou bien l'homme est en mesure d'agir illégalement, ou il ne l'est pas, car entre deux contraires il n'y a pas de troisième ou de moyen terme. Grâce à cette capacité, il devient punissable ; grâce à sa qualité d'homme punissable, il devient personne juridique, et en tant que personne juridique il a droit aux bienfaits suprapersonnels de la loi.⁷⁸⁷

Il est entendu — dans un comique subtil — que ce type d'individu est à mi-chemin entre une santé insuffisante et une maladie imparfaite. Il est une sorte de transition entre un type d'homme en parfaite santé et un autre type happé par une infirmité psychologique et mentale totale.

Ce qu'il est important d'observer, c'est la réponse que l'époque (par le biais de principes communautaires) oppose à leur nature dissidente. Elle génère un dispositif qui permet de les apprécier comme défaillants et non conformes au système. Ce dispositif prend appui sur la médecine psychologique pour asseoir des bases juridiques qui permettent de réagir à « l'inconformité » de tels hommes déclarés défaillants. Ainsi,

Ce qu'il y avait à dire de Moosbrugger du point de vue juridique aurait pu se résumer en une seule phrase. Moosbrugger était un de ces cas limites que la jurisprudence et la médecine légale ont fait connaître aux profanes sous le nom de « responsabilité restreinte ».⁷⁸⁸

Du fait de cette responsabilité limitée, cette catégorie de personnes est traitée comme aliénée, c'est-à-dire plus exactement comme des individus n'appartenant pas à la catégorie de l'humanité adéquate et moralement responsable. Pour illustrer cet état de fait, Musil prend l'exemple suivant :

Que celui qui n'a pas compris immédiatement songe à la cavalerie. Quand un cheval, à chaque tentative qu'on fait pour le monter, s'affole, on le soigne avec la plus grande sollicitude, on lui réserve les bandages les mous, les meilleurs cavaliers, la plus fine avoine, les traitements les plus patients. En revanche, quand un cavalier commet une quelconque faute, on le fourre dans une cage remplie de puces, on lui retire la nourriture pour lui donner des menottes. Cette différence de traitement est fondée sur le fait que le cheval appartient simplement au royaume empirique des animaux, alors que le dragon participe du royaume logico-moral. Dans ce cas, l'homme se distingue de l'animal et, peut-on ajouter, de l'aliéné aussi bien, par le fait que, possédant des qualités intellectuelles et morales, il est en mesure d'agir illégalement et de commettre un crime ; comme c'est avant tout la qualité d'homme punissable qui fait de lui un être moral, il est compréhensible que le juriste y tienne mordicus.⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp. 305-306.

⁷⁸⁸ *Idem*, p. 305.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p.306.

Le choix de la métaphore du cheval est fort pertinent. Elle tend à comparer le traitement réservé à l'aliéné à celui de l'animal sympathique. Le traitement de l'aliéné tient lieu du fait élémentaire que s'il est psychologiquement constitué suivant les attributs physiques humains, il reste cependant que sa condition mentale et psychologique l'exclut partiellement de la catégorie de l'humanité responsable et libre de ses choix. Ainsi, la responsabilité restreinte pourrait tout aussi bien s'entendre dans le sens de l'humanité restreinte. Quant aux individus dissidents jugés responsables, c'est-à-dire disposant intégralement de leur capital mental, le traitement est plus nettement cruel. Il relève plus d'un châtiment que de la correction (curative) comme on l'observerait chez l'aliéné. La mise à l'écart de ce dernier relève d'une attention médicale et de la volonté de corriger son être psychique pour rétablir son adéquation avec le système. Mais quand l'homme possédant des qualités intellectuelles et morales adéquates en vient à agir dans l'illégalité, c'est en qualité d'homme punissable qu'il est apprécié et mis en évidence. C'est en sa qualité d'homme punissable qu'il est par essence un homme moral.

L'âme de l'époque attribue donc d'emblée, par un système de valeur, une première qualité à l'individu : son caractère punissable ou passible d'une peine. En instituant les valeurs auxquelles doivent s'adapter les individus, il fait deux des êtres moraux, c'est-à-dire conformables à un système, et donc aussi répréhensibles. C'est ainsi que le système assoit sa domination. Elle la consolide en mettant en œuvre un dispositif médical et juridique de mise à l'écart des individus psychologiquement défaillants et de répréhension des hommes volontairement dissidents. Ici, le fait d'être doué de qualités morales implique dans le même temps ce caractère punissable. C'est par ce caractère répréhensible que l'époque et son système de valeurs établissent ce diktat. Elle maintient au sein d'une communauté les qualités en vogue et conformes au goût du moment.

1.2.4. Des qualités et des hommes

En fin de compte, les qualités paraissent des attributs propres aux individus. Et pourtant, à bien les observer, ce sont des attributs propres au temps ou à l'air du moment. Elles ne sont donc pas inhérentes à la nature intrinsèque des individus. L'individu s'en imprègne. Il s'inscrit dans son époque par une adhésion intime aux valeurs et aux qualités prédéfinies par l'air du temps. La culture et les milieux éducatifs en sont les vecteurs. Les qualités sont préfabriquées par le temps aux moyens de sortes d'usines médiatico-culturelles qui servent ensuite à les distiller et à les imprimer dans l'inconscient collectif. Elles forment ainsi des archétypes auquel s'identifient consciemment ou inconsciemment chaque membre de la communauté. Il est bien entendu que Musil parle d'abord ici des qualités générales ; celles auxquelles s'identifient les membres d'une communauté. Il s'agit des aptitudes et des attitudes générales qui définissent un certain positionnement social.

Si les qualités s'enracinent dans l'âme humaine où elles prennent vie, elles n'ont pour la plupart du temps rien de personnel pour l'homme qui en fait pourtant l'expérience. Pour attester la véracité d'une telle hypothèse, Musil attire l'attention sur un fait notoire :

N'a-t-on pas remarqué que les expériences vécues se sont détachées de l'homme ? Elles sont passées sur la scène, dans les livres, dans les rapports des laboratoires et des expéditions scientifiques [...]. Dans la mesure où les expériences vécues ne se trouvent pas, précisément, dans le travail, elles sont, tout simplement, dans l'air. Qui oserait encore prétendre, aujourd'hui, que sa colère soit vraiment la sienne, quand tant de gens se mêlent de lui en parler et de s'y retrouver mieux que lui-même ? Il s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre ; on viendrait presque à penser que l'homme, dans le cas idéal, finira par ne plus pouvoir disposer d'une expérience privée et que le doux fardeau de la responsabilité personnelle se dissoudra dans l'algèbre des significations possibles.⁷⁹⁰

Musil souligne ici le caractère impersonnel des qualités qui ont désormais leur propre existence en dehors de la personne humaine. Les livres, les arts, les études sociologiques et psychologiques, les religions, etc., tendent à les dépersonnaliser et leur donner une existence autonome, de telle

⁷⁹⁰ MUSIL(Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 188.

sorte que tout individu qui vient au monde n'a plus à en produire, mais à s'y identifier. L'expérience privée, la singularité des individus, ou tout ce qui se présente comme telles, sont en réalité des manifestations les moins personnelles même s'« il n'en reste pas moins qu'on est sans aucun doute déterminé par elles, qu'on en est constitué, même quand on ne leur est pas identique »⁷⁹¹. Les qualités intègrent l'individu dans le domaine plus général de la communauté des valeurs. Plus exactement, elles sont des propriétés communes vouées à masquer les individualités ou à les effacer, à telle enseigne que le monde n'est plus constitué d'individus mais de types d'individus. Et les types d'individus sont plus précisément des types de caractères. L'être social s'identifie d'abord par ses qualités. Comme tel, il en est réduit à être un type humain déterminé par un type de caractère. C'est pourquoi Ulrich (l'homme sans qualités)

[...] était [...] bien obligé de croire que les qualités personnelles qu'il s'était acquises dépendaient davantage les unes des autres que de lui-même ; bien plus : chacune de ces qualités prises en particulier, pour peu qu'il s'examinât bien, ne le concernait guère plus intimement que les autres hommes qui pouvaient également en être doués.

L'absence de qualités du personnage de Musil ne vient pas de ce qu'il n'en possède pas, mais de ce qu'il se refuse à les manifester. Son manque de qualités procède de ce qu'il veuille distinguer des attitudes plus générales, les attributs qui lui sont propres. S'abstenir de manifester les qualités générales, celle de les neutraliser pour laisser transparaître le Moi dans sa nudité. Les qualités, qui sont en fait destinés à créer et à entretenir le lien social des individus, occultent paradoxalement ces mêmes individualités. C'est le Moi profond qui en vient à être réduit au silence. Musil le déplore fort bien en ces termes :

Il est probable que la désagrégation de la conception anthropomorphique qui, pendant si longtemps, fit de l'homme le centre de l'univers, mais est en passe de disparaître depuis plusieurs siècles déjà, atteint enfin le Moi lui-même [...].⁷⁹²

⁷⁹¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 186.

⁷⁹² *Idem*, p. 188.

En privilégiant les qualités, c'est-à-dire « les manifestations les moins personnelles », notre époque voue au néant la personnalité ou la nature intrinsèque des individus. L'homme sans qualités revendique justement le droit à la survie de ce Moi profond.

1.2.5. L'homme sans qualités ou l'existentialisme ?

Musil constate et critique surtout le trop-plein de l'idéalisme qui caractérise l'époque. C'est plus exactement « la confusion de l'intelligence et de la bêtise »⁷⁹³ qui est en cause. Elle remplit les âmes de toutes sortes de doctrine. Les méfaits d'une telle confusion résident dans le fait qu'

[...] aussitôt qu'une âme a une morale, une religion ou une philosophie, une culture bourgeoise approfondie et des idéaux dans le domaine du devoir et du beau, elle se voit gratifiée de tout un système de prescriptions, de conditions, de règlements auquel elle doit se soumettre avant même de pouvoir penser à être une âme supérieure, et son ardeur, comme celle d'un haut-fourneau, se voit canalisée dans de beaux moules en sable.⁷⁹⁴

Ainsi, les systèmes peuvent-ils revoir « à la hausse ou à la baisse » l'individu sur « le marché de l'esprit »⁷⁹⁵ : « C'est l'histoire universelle qui a toujours joué à la baisse ou à la hausse sur le marché de l'homme ; à la baisse par la ruse et la violence, et à la hausse un peu comme [Diotime] tente de le faire ici, par la foi dans le pouvoir des idées »⁷⁹⁶. De fait, l'époque (de par le poids de ses idéaux) devient écrasante quand l'individu s'inscrit dans le principe de la dissidence. On ne peut en effet « en vouloir à son époque sans être puni »⁷⁹⁷. Tel était le sentiment éprouvé par l'homme sans qualités qui, nonobstant cet état des choses, ne cédait pas devant le poids de l'idéalisme. Les idéaux et les systèmes de pensées façonnent les individus autant qu'ils exigent d'eux une existence normative soumise à des règles au-delà desquels toute existence est déclarée marginale. En fin de

⁷⁹³ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 77.

⁷⁹⁴ *Idem*, p. 234.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 516.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 519.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 72.

compte, l'individu n'a véritablement d'individuel que son être substantiel, matériel et physiologique. Son existence psychique, intellectuelle et spirituelle reste mimétique (par désir, par nécessité, c'est-à-dire par souci de cohérence avec son temps, ou par sujétion), puisqu'il s'identifie à l'esprit matriciel de la communauté idéologique de l'époque avec laquelle il est en quelque sorte en osmose. Le principe d'individuation n'a d'effectivité que partielle dans ce cas. Il ne saurait avoir d'application rigoureuse car l'être individuel ne l'est pas tout à fait, du moins dans sa constitution spirituelle. Cette singularité limitée de l'être supposé individuel tient lieu de ce que l'idéal (communautaire) « [...] se trouve dans une sorte d'état de fusion grâce auquel le Moi pénètre dans des étendues infinies tandis que, réciproquement, les étendues du monde entrent dans le Moi, si bien qu'il devient impossible de distinguer ce qui nous appartient de ce qui appartient à l'Infini »⁷⁹⁸.

Le sujet ne s'accomplit véritablement dans son être individuel que par un affranchissement psychique ou par une auto-émancipation des systèmes de représentation qui le conditionnent. C'est toute la pensée existentialiste que tente de représenter ou d'incarner de façon pratique l'homme sans qualités. Au contraire des autres personnages, Ulrich est un individu isolé. Son être marginal s'entend dans cette dénomination (ironique) comme un choix de vie, une existence émancipée de tout système doctrinal. Musil valorise à travers son personnage la pensée existentialiste qui fait de l'individu un être déterminé par la subjectivité, la liberté et les choix personnels. L'homme sans qualités se situe à contre-courant de la pensée systématique qu'il critique sans ménagement.

L'élan existentialiste de l'œuvre réside dans la morale de l'homme sans qualités qui ne recourt pas aux critères universaux pour orienter son jugement. Il se sert de ses propres orientations et de sa propre lecture du monde pour apprécier tout acte qui serait à priori perçu par l'entendement

⁷⁹⁸ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp. 137-138.

commun comme *contre-éthique* ou *obscurantiste*. L'existentialisme musilien inscrit l'individu dans le déphasage et le dépassement des habitudes et de la pensée doctrinale qui caractérise l'époque. C'est alors que « l'idéocratie est détrônée »⁷⁹⁹. Elle prône l'ouverture constante du sujet sur le champ des possibles et l'inscrit dans l'innocence qui fait que tout change. L'individu est invité à s'inscrire librement dans cette métamorphose constante qui défie toutes les pensées doctrinales figées. Ainsi, l'existentialisme musilien est créateur ; il est pourvoyeur de possibilités nouvelles. L'individu est appelé à se réinventer et à se réaliser pleinement dans cet ordre intentionnel des choses qui fait qu'il conduit son époque au lieu d'en être le passif subordonné. Mais cela n'est possible qu'en accédant à un mode d'existence poétique, c'est-à-dire une existence créatrice de possibilités nouvelles.

1.2.6. L'existentialisme ou la possibilité de vivre comme on lit ? La pensée du possible

Les temps changent parce que de « grands esprits » décident de braver l'idéocratie. Les artistes sont probablement ces « grands esprits » qui bouleversent le temps. Sans doute parce qu'ils sont dotés de la faculté de réinventer le monde et de régénérer l'époque. D'abord par ce que « dans les époques dont l'esprit ressemble à un champ de foire, le rôle d'antithèse [est] dévolu à des poètes qui n'ont rien à voir avec leur époque »⁸⁰⁰. Ensuite parce qu'« il y a dans tout grand livre une prédilection pour les individus dont le destin ne tolère pas les formes que la communauté veut leur imposer »⁸⁰¹. C'est « la négation, sans doute partielle, mais nourrie d'expériences et répartie sur une infinité de cas uniques, de tous les principes, règles et prescriptions sur quoi est bâtie la société dont ces œuvres font les délices ! »⁸⁰² C'est explicitement la possibilité de vivre comment

⁷⁹⁹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 513.

⁸⁰⁰ *Idem*, p. 511.

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 461.

⁸⁰² *Ibidem*.

lit que Musil revendique : celle qui consiste à se réapproprier les chants indéfinis des possibilités nouvelles ; celui des utopies réalisables. Si l'individu est appelé à se réinventer constamment dans un élan poétique. La poésie devient alors une modalité d'être au monde. Elle est créatrice. Si dans une large mesure elle est imitation de la nature (Aristote), elle réinvente cette nature. Le sujet se réinventerait donc au moyen d'une existence poétique qui est autocréation ou auto-récréation. Les œuvres poétiques se distinguent par leur pouvoir de suggestion. Elles suggèrent de nouveaux possibles ou de nouveaux modèles. Précisément pour cette raison, elles sont avant-gardistes. Elle préfigure le temps à venir qu'elles inventent d'abord dans un élan utopique. Elles inventent ou réinvente l'existence, le temps et donc aussi l'histoire.

C'est d'abord à partir de son origine étymologique qu'il faut comprendre la poésie. Elle s'entend selon son origine grecque (*poiésis*) dans le sens de fabrication, de production. Elle est créatrice de possibilités nouvelles parce qu'elles s'imbriquent dans une réalité alternative qu'elle consigne dans d'univers symboliques : c'est tout le sens des utopies, c'est-à-dire ces mondes possibles qui n'ont pas de lieux réels mais qui demeurent du domaine du réalisable. Les artistes sont des hommes du possible, des pourvoyeurs d'utopies réalisables. Ils sont pourvus d'un sens salvateur du possible car

L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit 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 aussi bien être autre. 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. On voit que les conséquences de cette disposition créatrice peuvent être remarquables [...]⁸⁰³

Mais il faut pouvoir distinguer les chimères des possibilités qu'offre réellement l'existence poétique. L'homme du possible (le poète) doit nécessairement s'accommoder d'un sens des réalités car « c'est la réalité qui éveille les possibilités, et vouloir le nier serait parfaitement absurde »⁸⁰⁴. Il ne s'agit pas pour l'homme du possible de s'inscrire dans une démarche qui

⁸⁰³ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 20.

⁸⁰⁴ *Idem*, p. 21.

relèverait d'un simple onirisme, mais bien plus de porter à la réalité ses desseins, son désir secret de transformer le monde en le hissant vers quelque chose de profondément sacré, neuf, voir divin. C'est pourquoi, chez Musil, « le possible ne comprend pas seulement les rêves des neurasthéniques, mais aussi les desseins encore en sommeil de Dieu »⁸⁰⁵. Il contient « quelque chose de très divin, un feu, une envolée, une volonté de bâtir, une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelle »⁸⁰⁶.

1.3. Vision de la vie et de l'individu chez Le Clézio

1.3.1. *L'extase matérielle*

Le Clézio examine à travers son œuvre le caractère d'être de la vie en générale qu'il présente avant tout comme une vibration constante, un perpétuel frisson matériel des corps et un fatras d'émotions opposées et opposables. La vie se comprend d'abord en effet chez Le Clézio comme *extase matérielle*, c'est-à-dire comme ce fredonnement onctueux des êtres et des choses pris dans sa forme brute et chaotique. Son langage est ce chant inaudible, perceptible et pourtant mystérieux que « rien ne permet [a priori] de traduire »⁸⁰⁷. Elle est

Immense, infinie plénitude, multipliée et divisée, impalpable, inconnaissable, incommensurables ; largesses et auteurs, profondeur, vibration, délectable harmonie de douleur et de douceur, chant au-delà de toute volupté, chant qu'on n'écoute pas, chant qu'on chante.⁸⁰⁸

L'auteur l'expose au mieux à travers cet extrait du *Livre des fuites* :

Je vous invite à prendre part au spectacle de la réalité. Venez voir l'exposition permanente des aventures qui racontent la petite histoire du monde. Ils sont là. Ils travaillent. Ils vont et viennent pendant les jours, heures, secondes, siècles. Ils bougent. Ils agissent sur la surface de la terre qui change imperceptiblement. Ils additionnent, multiplient. Ils sont eux. Ils sont prêts. Il n'y a rien à analyser. Partout. Toujours. Ils sont

⁸⁰⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 20.

⁸⁰⁶ *Idem*.

⁸⁰⁷ Le Clézio (Jean-Marie Gustave), *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, coll. « Folio essais », p. 40.

⁸⁰⁸ *Idem*.

les millions de scolopendres qui courent autour de la vieille poubelle renversée. Les spermatozoïdes, les bactéries, les neutrons et les ions. Ils tressaillent, et ce long frisson qui dure, cette vibration, cette fièvre douloureuse, c'est plus que la vie ou la mort, c'est plus qu'on ne peut dire ou croire, c'est la fascination.⁸⁰⁹

La vie ne semble valoir ici que pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une présence matérielle et une force vitale. Elle n'est pas appréciable en termes d'*esprit* ou d'*âme* qui sont de pures abstractions ou qui ne sont pour l'auteur que néant. C'est sur ce point précis que Le Clézio semble se distancier de Musil. Tandis que ce dernier admet la double constitution matérielle (corps) et immatérielle (esprit ou âme) des choses, Le Clézio ne s'en tient qu'à la présence brute et matérielle des êtres.

Toutefois il semble que le frisson matériel de la vie chez Le Clézio varie et en fonction des milieux et des époques qui, de fait, le réactualisent en l'inscrivant dans l'air du temps et tentent de le systématiser. Aussi n'examine-t-il jamais dans *le livre des fuites* que la singularité du frisson de la vie en milieu urbain et contemporain qu'il opposera d'ailleurs souvent dans un élan panthéiste à la vertu des milieux naturels et des sociétés dites « primitives » ou campagnardes.

1.3.2. Le poème de la vie dans notre époque

Inscrit dans le milieu urbain, le frisson ou la vibration actuelle de la vie se fait suivant une partition singulière : elle y est en complète harmonie avec le béton, les murailles solides, les machines et les tracés géométriques. Nous le percevons fort bien à travers ce passage qui la situe explicitement dans notre époque :

Cela se passait ici, dans cette rue, à cette heure, ce jour de ce siècle. C'était le testament de ce temps, en quelque sorte, l'espèce de poème que personne n'avait jamais écrit et qui parlait de ces choses. Un poème, ou une énumération, qui n'appartenait à personne puisque tout le monde en faisait partie :

Immeuble
Pierre
goudron
plâtre
gravier

⁸⁰⁹ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 21.

fonte
plaques
gaz
eau
réverbère
ordures ménagères
blanc
gris
noir
terre
jaune
brun
peau d'orange
mare
papier
semelle
moteur

Sur la surface, pareille à une rivière gelée, de la rue de goudron, les voitures passaient, et leurs pneus traçaient des lignes étranges pleines de petits signes et de croix. Les roues se rencontraient et fuyaient, et sur elle les routes tournaient avec folie, appliquant leurs ventouses de caoutchouc sur le sol. Le poème continuait son énumération, mécaniquement, comme s'il y avait eu quelque'un quelque part, à qui il fallait rendre compte. C'était harassant, un travail à devenir fou, ou bien à s'arracher soudain les yeux des orbites pour ne plus voir. Il y avait toutes ces variations infimes, tous ces détails qu'il fallait avoir vus à temps.⁸¹⁰

Le Clézio commence par attirer l'attention sur l'actualité même de la vibration de la vie qu'il tente de « délayer », en spécifiant dans cet extrait que « cela se passait ici, dans cette rue, à cette heure, ce jour de ce siècle ». C'est « celle qui est dans l'instant précis qui bouge toujours. Celle qui est action. Celle qui ne se décrit ni ne s' imagine »⁸¹¹. Le contemporain chez Le Clézio est sans doute ce trait inconditionnel de la réalité matérielle des êtres et des choses, qui fait qu'elle n'imprègne la conscience du sujet qui en fait l'expérience que parce qu'elle est en lien directe avec cette dernière. En d'autres termes, l'extase matérielle de la vie suppose entre elle et la conscience qui l'éprouve une coexistence de fait, ou plus exactement une présence simultanée. C'est pourquoi l'auteur privilégie la dimension du temps présent comme seule réalité décisive. Le réalisme Le clézien définit un être-là à l'état de fait qui n'est pas loin du *Dasein* chez Heidegger. Il se comprend

⁸¹⁰ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., pp. 30-31.

⁸¹¹ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *L'extase matérielle*, op. cit., p. 41.

davantage suivant cette définition que l'auteur d'*Être et Temps* en donne : « Le *Dasein* entend son être le plus propre au sens d'un certain « être-là devant à l'état de fait ». [...] L'état-de-fait du fait brute nommée *Dasein*, qu'est à chaque fois tout *Dasein*, nous l'appelons sa factivité »⁸¹². La factivité de l'être se comprend donc d'abord comme une présence matérielle inscrite dans une temporalité qui n'est autre que celle du présent. Le présent est donc plus exactement la dimension du temps en dehors de laquelle la réalité matérielle, la vie ou l'existence, n'ont d'effectivité. Il est « l'intuition directe » des choses (Saint Augustin). C'est pourquoi Le Clézio précise dans son essai qu'« il n'y a pas de plus grande extase, de plus infinie jouissance que celle du présent »⁸¹³. Le futur et le passé ne sont que néant. Le passé se comprend très exactement comme un souvenir, c'est-à-dire la mémoire d'une présence passée ; tandis que le futur ne peut n'être compris comme projet d'être, c'est-à-dire l'attente d'une présence à venir. Ils ne sont que purs abstractions. Le frémissement de la vie qu'expose Le Clézio dans son œuvre est donc celui du présent, c'est-à-dire celui de notre temps. C'est « le testament de ce temps » qu'il présente comme une sorte de poème et la vie.

Mais ce poème s'écrit sur la surface des villes ou des métropoles faites entre autres d'immeubles, de goudron et de moteurs. C'est un langage à priori indéchiffrable fait d'animation, de déplacements rapides d'objets mécaniques suivant des tracés courbes et rectilignes qui s'entrecroisent et sur lesquels les mouvements roulent indéfiniment leur train quotidien. L'abondante énergie qui l'irrigue cette surface accélère le rythme de la pulsation la vie dans laquelle l'homme en éprouve le vertige. Elle est aussi faite de bruits assourdissants.

⁸¹² HEIDEGGER (Martin), *Être et Temps*, op. cit., p. 89.

⁸¹³ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *L'extase matérielle*, op. cit., p. 40.

1.3.3. Une vision de l'homme moderne comme automate ?

Examinant avec minutie et sens du détail la réalité de la vie dans notre époque plus que jamais industrialisée et urbanisée, Le Clézio expose au fil de l'œuvre une vision singulière de la vie et de l'individu. C'est l'âme de toute une époque que Le Clézio tente d'exposer, révélant sa propension à fonctionner machinalement. L'auteur tente manifestement de faire observer les signes d'une réification progressive de l'être de l'homme dans cette époque. Inscrit dans l'air du temps dominé par la technique et la rectitude des lieux géométriques des villes, il paraît en avoir inconsciemment pris la forme. L'époque que décrit en effet Le Clézio est celle du trop-plein d'énergie mécanique qui semble avoir une influence directe sur l'individu qui paraît subséquemment agir machinalement. Examinant l'extrait suivant, il est fort aisé de constater que c'est vers une conclusion pessimiste que l'auteur semble nous conduire :

Il y avait une jeune femme au visage très blanc, aux yeux lourds qui brillaient dans leurs halos bistre, au corps serré dans une robe blanche, aux jambes appuyées sur le sol de ciment. Elle ne disait rien. Entre deux doigts de sa main gauche, une cigarette américaine à bout filtre fumait. Elle était debout devant la porte d'un bar, et de temps à autre, elle aspirait une bouffée en regardant l'autre côté de la rue. Derrière elle, à l'intérieur du bar, le bruit d'une musique vibrait mécaniquement. Elle battait des paupières, et son regard filtrait à gauche. Ses jambes bougeaient un peu, avançant son corps, puis le reculant. Elle était là sans arrêt, comme une statue de fer et de soie, dégageant son parfum, respirant, cœur battant, muscles tendus, soutien-gorge bouclé par une charnière de bakélite sur la chair de son dos, ses poumons emplis de la fumée de tabac, transpirant un peu sous les aisselles et sur les reins, écoutant. Des sortes de pensées passaient derrière ses yeux, des images fugitives, des mots, des élans mystérieux.⁸¹⁴

La présence du personnage de la jeune fille se signale d'abord comme un corps inerte inscrit dans un monde : le monde de la ville et de la nuit. Elle est à l'unisson de la culture de ces lieux dits urbains, avec notamment une cigarette américaine en main, dansant au rythme d'une musique qui « vibrait mécaniquement » comme pour façonner l'âme de celui qui s'en abreuve. Mais le narrateur est surtout sensible à l'aspect mécanique de la gestuelle du personnage qui était comme une « statue de fer ». Il semble apercevoir derrière cette forme à peine humaine « des sortes de pensées » passant derrière ses yeux. Cette observation conduit à considérer intuitivement que le

⁸¹⁴ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., pp. 27-28.

langage du corps frémissant du personnage de la femme est celui de ses pensées tout aussi frémissantes et d'apparence sans cohérence et sans articulation de nature à donner une impression de légèreté et d'harmonie. Le narrateur semble retranscrire cet état d'esprit du personnage qu'il observe dans ce passage :

Léon Martine téléphonait hier soir salaud salaud avance départ fuite 2000 auto rouge tiens je le connais AV hier pourquoi 2000, 2500 ou 3000 et Kilimandjaro rendez-vous est acheté jambon doucement doucement Victor Mondoloni ça c'est coiffeur elle a 35 ans plus peut-être non et au Pam Pam toussa tous ces trucs encore tout ce défilé [...] ⁸¹⁵

Il s'agit là en effet du déroulement mécanique d'un fil d'idées apparemment sans lien qui semble se succéder à l'arrière-plan du regard du personnage. Ces pensées sont sans doute générées par la réalité extérieure et matérielle confuse qui semble ainsi donner à la constitution immatérielle et intérieure de l'homme sa structure. Elles sont le signe d'une personnalité profonde altérée dans ce qui fait son humanité propre, c'est-à-dire une personnalité avec des sentiments et des émotions qui transparaîtraient de façon harmonieuse et se donnerait du sens et de la profondeur. Au contraire, les pensées sont générées de façon mécanique et entrecoupée, entraînant l'expression extérieure du corps dans le même mouvement.

L'attitude générale des habitants qui composent l'univers symbolique du texte semblent d'ailleurs présenter les mêmes caractéristiques. En effet,

[...] elle n'était pas la seule. Tout le monde pensait, tout le monde avait des idées, des envies, des mots, et tout ça restait caché à l'intérieur des crânes, dans les entrailles, dans les vêtements mêmes, et on ne pouvait jamais lire tout ce qui est écrit. Il aurait fallu connaître ce langage total, savoir ce que voulait dire ce frémissement des lèvres, ce geste de la main, ce léger battement du pied gauche, cette cigarette allumée dans l'encoignure d'une porte cochère. Il aurait fallu connaître tous les mots de l'histoire, tous les tissus, papiers, peignes, portefeuilles, cuirs, métaux, nylons. ⁸¹⁶

Cette attitude est sans doute celle qui caractérise notre temps. L'être matériel et biologique est plongé dans un univers drainé par un trop plein d'énergie mécanique dont s'imprègne

⁸¹⁵ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 28.

⁸¹⁶ *Idem*.

inconsciemment son être intérieur. La personnalité devient une construction qui va de l'extérieur vers l'intérieur. Inscrite cependant dans une époque dominée par la technique, les surfaces rigides et la vitesse des déplacements et des mouvements, elle est d'une certaine manière vouée à en épouser la forme et le vertige. Le Clézio décrit un être au monde contemporain qui, dans son mode citadin, tend à réifier l'homme, l'acheminant progressivement vers une existence propre à fonctionner mécaniquement, c'est-à-dire de façon programmée et sans but apparent. C'est pourquoi les villes paraissent « des dépotoirs amoncelés » pour lesquelles « le temps n'existe plus »⁸¹⁷. Le narrateur ne voit jamais indistinctement et confusément qu'un monde en folie suractivé et ivre de luxe, de métaux, de murs, de béton, de tracés rectilignes et courbes, de flux croisés, de bruits, etc. Alors même qu'on est persuadé qu'elle est une forme d'organisation, la ville dissimule derrière ses apparences cette propriété pernicieuse qui est de dérégler le caractère et les sens. En effet, son « organisation n'est pas apaisante. Elle est une guerre contre l'autre organisation, celle du chaos, du fourmillement, de la haine »⁸¹⁸. C'est une vision apocalyptique que l'auteur livre dans son roman. Elle est à rapprocher d'une autre de ses œuvres (*La guerre*) dans laquelle il écrira dès l'incipit :

La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi. Elle est derrière la tête, aujourd'hui, elle a ouvert sa bouche derrière la tête et elle souffle. La guerre des crimes et des insultes, la furie des regards, l'explosion de la pensée de cerveau. Elle est là, ouverte sur le monde, elle le couvre de son réseau de fils électriques.⁸¹⁹

L'homme semble conditionné par la structure même de la ville avec laquelle il est en osmose. Il en devient une marionnette, un automate de plus en plus conforme à cette structure matricielle qui modèle son être et détermine ses actes. Aussi, le narrateur fait-il observer :

⁸¹⁷ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 210.

⁸¹⁸ *Idem*, p. 184.

⁸¹⁹ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *La guerre*, Paris, Gallimard, 1970, coll. « L'imaginaire », p. 7. Sur les 292 pages.

Visages des hommes et des femmes, gestes, habitudes, métiers : tous joués. Le monde est peuplé de marionnettes, le monde est habité par des automates. Ils rient, ils parlent. Mais je vois leurs yeux, et je sais qu'il n'y a rien de l'autre côté.⁸²⁰

Cette lecture de la vie urbaine comme conditionnement est précisément ce que Marina Salles appelle chez Le Clézio « la crainte de voir les hommes devenir esclaves de leurs production »⁸²¹. C'est la fatalité du conditionnement qu'il tente si bien de décrire dans son essai littéraire (*L'extase matérielle*) : « la fatalité du conditionnement, qui vous statufie, qui vous ride, qui vous fait vous-même »⁸²². C'est un conditionnement de la vie auquel l'homme est cependant convié à survivre, s'extasiant au maximum devant ce qu'elle a de plus dramatique. Une telle survie suppose un recours à l'art.

1.4. Réinvention du statut du sujet dans la perspective africaine

Le problème du sujet est plus intéressant à aborder dans la perspective africaine, dans la mesure où le corpus littéraire opère un renouvellement constant de l'approche conceptuelle de l'*individu*. L'œuvre de Dongala, de Mudimbe, tout autant que celle de Waberi, donne une lecture singulière et problématique du sujet (africain) désormais inscrit dans un monde en pleine métamorphose, écartelé entre la nécessité de la conservation des traditions pour la survie de l'identité africaine et l'exigence de l'ouverture à une ère moderne qui maintienne le continent africain dans le concert des nations.

⁸²⁰ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 207.

⁸²¹ SALLES (Marina) *Le Clézio, Notre contemporain*, op. cit, p 172.

⁸²² LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave) *L'extase matérielle*, op. cit., p. 38.

1.4.1. La tragédie sur la scène africaine

Pour analyser plus clairement la situation de l'homme africain telle qu'elle est mise en scène dans ces œuvres, il faut partir de la manière dont les auteurs thématisent cette métamorphose constante à la foi du continent africain et du sujet qui, lui-même, connaît un bouleversement dans ces valeurs, dans son identité, dans sa perception du monde, et dans la compréhension de son être au monde propre. Cette métamorphose est thématisée à partir d'une interrogation simple : qu'est-ce qu'un Moi africain aujourd'hui ? C'est l'interrogation que portent les personnages au fil des œuvres. Leur discours est marqué d'un bout à l'autre par cette question qui se présente comme un cri, c'est-à-dire une tragédie. La tragédie se comprend d'abord en son sens étymologique grec comme *trago* (le bouc) et *aeidô* (chanter). La tragédie (chant du bouc) porte donc le cri de l'animal rompu à son unité, déchiré et sacrifié aux dieux lors des dionysies dans le monde grec antique. La poésie, le théâtre et le roman africain portent à sa manière ce cri ou ce chant pour une Afrique déchirée irrémédiablement entre deux époques.

Il y a une tragédie sur la scène africaine qui se comprend d'abord comme scission, écartèlement d'une identité entre deux époques. Le sujet n'éprouve d'abord jamais son temps sur la scène africaine que dans cette métamorphose. L'être africain ne se conçoit guère aujourd'hui en dehors de la métamorphose constante qui l'assigne, depuis l'influence de l'islam jusqu'à la période postcoloniale, à n'être plus qu'une interrogation permanente : interrogation sur ce qui le définit dans son être propre et qui reste immuable dans le temps, mais aussi interrogation sur la trajectoire que prend sa traversée de l'histoire. Vers quelles finalités historiques le conduit cette métamorphose ? Quelle destinée historique se profile derrière ces changements dans le temps et dans l'espace ?

En effet, du fait de cette transformation accélérée depuis la colonisation et la période postcoloniale, il semble que le sujet africain en vient à entretenir un rapport hybride à son temps. Il est soumis à une double influence de l'époque qui lui transmet les valeurs occidentales (héritage

de la colonisation), mais qui pourtant le renvoie à la nécessité de la préservation de son identité racine. L'homme africain se comprend aujourd'hui comme la synthèse de cette double influence du temps qui change tout autant qu'il résiste aux influences d'un monde exogène. Il est inscription dans la dualité d'un monde et d'un temps qui le voue à n'être dans son Moi propre qu'une structure hybride. Celle-ci est souvent vécue sur le plan psychologique comme déchirement intérieur et comme violence. Il est plus exactement une forme de transition, c'est-à-dire un moi en devenir entre un État d'origine (identité source) et un état non encore défini. En ce sens, il est une traversée, un passage, un Moi itinérant. Cette itinérance s'opère dans l'esprit du sujet comme quête intellectuelle (chez Dongala) et spirituelle (chez Mudimbe). Elle se traduit sur le plan physique par le déplacement dans l'espace du sujet qui va du milieu rural à la ville (Dongala), et de la ville vers l'Occident (Waberi). Cette itinérance s'achève souvent par un retour aux sources où le sujet vient finir ses jours.

1.4.1. Dongala : partage entre les équivoques d'une tradition millénaire et une modernité désenchantée

Le Feu des origines montre l'inscription du sujet africain dans une Afrique en pleine métamorphose partagée entre deux visions du monde : l'une beaucoup plus ancienne héritée de la sagesse des ancêtres, l'autre nettement plus moderne déjà en marche sur les rails du progrès. Nous avons montré plus haut dans ce mémoire que dans le premier mouvement de l'œuvre, le personnage pose d'abord un regard critique sur une vision du monde et du temps issue de l'univers mythique ancestral. L'imaginaire africain lui semble à tort s'être transmis de génération en génération comme la seule réalité décisive, confinant ainsi les individus et les communautés dans les carcans d'une tradition millénaire sclérosante. Il constate l'influence des *ngangas* et l'omnipotence des ancêtres qu'il récuse.

Cependant, si la tradition fait d'abord l'objet d'une polémique acerbe, il n'en demeure pas moins que l'avènement de la société postcoloniale est aussi mis en procès dans cette œuvre. Le texte prend aussi en compte les aspects négatifs d'une modernité importée avec tout son cortège d'erreurs, sa part d'irrationalité. Le personnage qui semble résolument engagé dans l'inéluctable métamorphose de la société fait cette remarque :

[...] lentement, insidieusement, l'ordre des choses changea dans leur vie pour se transformer en un nouvel ordre flou, instable et, surtout (...) irrationnel.⁸²³

De fait, c'est l'utilisation des hommes lors de la guerre de 1940-1945 (dont certains sortiront indemnes, d'autres handicapés, et bien d'autres morts), puis les agitations politiques au bord de la guerre civile qui troublent la vision de la vie. C'est pourquoi, dans le deuxième mouvement du texte, il déchanté et devient progressivement au fil du texte une parole qui susurre de façon permanente une interrogation profonde sur le sens et la nature de ce monde en effervescence. Dès lors il devient en lui-même une sorte d'identité indéterminée, inconsistante qui ne repose sur aucun socle culturel stable. Il est une sorte de présence en gestation dans un monde en devenir. Si bien qu'à la fin, le personnage affiche sa résignation derrière les flammes qui, si elles avaient fait de lui un mythe à la naissance, étaient à présent en voie d'embraser le monde. Il quitte ce monde moderne en flamme qui s'autodétruit avec les guerres civiles :

Derrière tout était de venu le Feu, spectacle d'un monde qui brûle et qui s'écroule(...). Loin derrière lui, le monde continuait à brûler.⁸²⁴

Le récit s'achève avec la vision désenchantée d'un monde moderne en ébullition que symbolise les flammes. C'est le feu d'un monde qui se réinvente dans la douleur. Le symbole du feu est ici fort significatif. Il est celui de la destruction, mais aussi de la forge d'un Nouveau Monde. C'est le feu par lequel le monde ancien se mêle par fusion et par alliage au monde moderne. Mais dans

⁸²³ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p. 121.

⁸²⁴ *Idem*, p. 322.

cette fusion, le sujet africain est passagèrement pris dans un vertige : le vertige de la reconstruction d'un Moi fait d'un alliage qui mêle des résidus culturels issus de la tradition aux éléments du monde moderne.

1.4.2. Mudimbe : regard critique sur la modernité

L'œuvre de Mudimbe met elle aussi en scène une société moderne où règne le trouble. C'est une société qui s'est changée en cauchemar : le cauchemar des injustices sociales et des révolutions meurtrières, de la guerre civile. C'est le monde moderne issu des luttes anticoloniales que le personnage examine en mettant au jour les anomalies du passage de l'Afrique opprimée dans l'ère moderne. Il critique d'abord les insuffisances des mouvements intellectuels pour la libération de l'homme noir et son inscription dans un monde neuf et souverain. Si le rêve des intellectuels de la diaspora était celui d'un avenir postcolonial où règnent la paix et la sérénité d'un peuple noir acquis à la cause de la liberté, le personnage critique sévèrement les méthodes improductives de ces derniers. La Négritude se trouve ici durement critiquée et jugée comme étant un idéalisme totalement inopérant. Il parle entre autres « des valeurs refuges totalement inopérantes comme la négritude »⁸²⁵. Il reproche à la négritude d'être essentiellement un discours philosophique relevant d'un simple idéalisme sans résultats concrets. C'est de là qu'elle tire son inefficacité. L'auteur va plus loin en montrant le côté dérisoire du concept :

Et ce monde, les miens le mettaient en cause au nom d'une négritude qui m'écœurait avec ses prétentions de l'éternité. Fallait-il que j'accorde ma foi à cette mystification aussi ?

Chef, imaginez que des Européen se mettent à parler de « la blanchitude » ?⁸²⁶

L'intellectualisme de la négritude est considéré comme inopérant parce qu'il se définit, à la base, comme une revendication des valeurs de la civilisation noire. Mais il s'agit d'une simple

⁸²⁵ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.105

⁸²⁶ *Idem*, p. 100.

revendication. Les indépendances acquises n'ont pas donné suite aux valeurs de la civilisation revendiquées. Le capitalisme et toutes les idéologies occidentales se sont déversés sur l'Afrique indépendante, la plongeant dans des confrontations idéologiques sans cesse répétées, qui se soldent par des guerres civiles. La négritude n'a pas préparé, pour l'Afrique indépendante, un plan concret de réhabilitation, estime-t-il. De fait, la fin de la colonisation signifiait la fin de la négritude militante. L'Afrique est rendue orpheline de sa propre civilisation. Elle se voit forcée d'accepter les valeurs occidentales ; celles du capitalisme financier, du clergé, du communisme, du socialisme. Les anciennes colonies se sont encore imposées en confisquant l'économie et en diffusant leurs idéologies. Toutes ces contradictions provoquent un univers chaotique où libéralisme et socialisme, capitalisme et communisme, démocraties et dictatures, instaurent dans l'atmosphère une dialectique singulière qui débouche souvent sur des situations explosives.

1.4.3. Waberi ou « l'ivresse tourbillonnante » de l'histoire ?

C'est dans ce passage de *Balbala* qu'il faut tenter au mieux de comprendre les conditions d'inscription du sujet africain dans son histoire :

La Corne de l'Afrique tout entière lui rend alors visite. La Corne : une douleur commune dans un espace déshérité, des traditions guerrières toujours en vigueur, des conflits frontaliers, des belligérences civiles, des réfugiés par millions, l'ivresse tourbillonnante de l'Histoire, l'effroi dans l'échine et la déshérence au quotidien... La Corne : des bases militaires en croissance, des contreforts vides de vivres, des mythes ravageurs comme la Grande Somalie, la Grande Afarie et ou la Grande Éthiopie, des lâchetés diplomatiques, la ronde des malheurs, la terre qui se cabre et se convulse, le ciel qui boude et la mer qui pue... Entre-temps, la tête de Waïs tourbillonne et rejoint le vortex ambiant... La Corne : des mercenaires en faction, des légionnaires en mouvement, des indigènes en guenilles, des guérilleros en embuscade, des troupes en sursis, la terre en ébullition, la mort à huis clos comme à Baidhoba... La tête de Waïs explose sur la compilation des tragédies, la suite sans fin d'infortune et d'apocalypses...⁸²⁷

⁸²⁷ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., p. 45.

Nous commencerions l'analyse par cette observation que fait Cheikh Mamadou Diop (dans *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*) :

L'œuvre imaginaire d' Abdourahman Waberi réinterroge en permanence l'Histoire, celle de Djibouti, de son rapport avec la France avant et après la colonisation, avec les voisins de la corne de l'Afrique, avec le monde en fait. Djibouti est le pays sans ombre ou celui de « l'ogresse défaite » ("Jab Bouti") qui donne sur « *La Porte des Larmes* » (« Bab-el-Mandeb »), vomie par un colonisateur désillusionné mais qui ne le lâche pas pour autant pour des raisons stratégiques.⁸²⁸

Djibouti apparaît en effet dans l'œuvre de Waberi comme un lieu symbolique marqué historiquement. Son positionnement géographique sur le continent africain en fait un carrefour des mondes. Depuis l'Antiquité il est un point de rencontre, d'échanges commerciaux et de transit. C'est un lieu disloqué entre plusieurs influences extérieures et constamment sous tension. Il est de ce fait chargé de mémoire. L'extrait de l'œuvre précédemment citée la présente comme un lieu où l'histoire fulgurante entraîne en permanence le sujet dans son tourbillon. La constellation des fragments d'histoire (« traditions guerrières toujours en vigueur, des conflits frontaliers, des belligérances civiles, des réfugiés par millions ») qui se déroulent simultanément en ce lieu font du personnage un être en vertige dont la tête « explose sur la compilation des tragédies, la suite sans fin d'infortune et d'apocalypses ». Elle est vécue par le sujet comme une souffrance que l'auteur exprime dans un dialogue mis en scène entre le personnage et le destin :

Arrêtez, ma tête est au plus fort du vortex... La Corne : l'humanité défaite et disloquée, l'humanité dans une fosse commune, la chair béante, des bouches sans dents, des yeux sans nerfs, un cimetière anonyme pour mille défunts... Arrêtez je vous en prie. Et le destin de répondre derechef : « Encore une question : à quand la fin de la faim ? »⁸²⁹

L'écriture de Waberi trouve son accomplissement dans ce dialogue permanent avec l'histoire et le destin. C'est un dialogue — le plus souvent sous forme d'introspection du sujet — que seule la mort du personnage parvient à interrompre. L'être même du sujet dans l'univers symbolique des

⁸²⁸ DIOP (Cheikh Mamadou), *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 169.

⁸²⁹ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., pp. 45-46.

textes ne transparait jamais qu'à travers cette interrogation constante qui le met aux prises avec l'histoire. On retrouve d'ailleurs dans *Passage des larmes* cette même plainte du sujet qui interroge se demandant :

Djibouti la Française, la Britannique ou l'Italienne ? Il faut résoudre cette première inconnue pour parler comme les amateurs d'algèbre. La seconde inconnue étant la suivante : pourquoi là plutôt qu'ailleurs ? Pourquoi la baie de Djibouti attirait-elle tant les Européens ? Et qu'était-ce Djibouti à l'origine ? Une poignée d'îlot magique au-dessus desquelles, depuis des siècles, l'histoire levait et tourbillonnait à la manière d'un ouragan ? Une poignée d'îlots comme autant de grains de beauté sur le coût d'une belle femme riche de toutes les légendes, de toutes les rumeurs ?⁸³⁰

L'histoire de Djibouti est questionnée conjointement à l'interrogation que porte le personnage sur son propre destin. C'est une question qui se mue en interrogation sur la nature de son être au monde. Aussi se demande-t-il :

« D'où viens-je, où suis-je, où vais-je ? » J'apprenais, un œil pointé sur le monde, un œil tourné vers la nuit des entrailles. Avouons-le, c'est à Montréal que je me sens le mieux. Même dans Paris de mes études, je n'avais pas de corps, je flottais dans un état gazeux que l'hiver n'arrangeait pas alors qu'à huit mille kilomètres de là mon frère et son corps frêle cherchaient aussi le socle qui leur donnerait contour.⁸³¹

Toute interrogation se ramène à cette recherche du socle — il faut entendre par là la recherche d'un espace identitaire — qui donnerait corps et contour stables à une identité du sujet encore en gestation. Elle se comprend dans l'œuvre de Waberi comme une quête elle-même entendue à la fois comme introspection, incursion douloureuse dans la mémoire de son lieu d'origine et comme ouverture et voyage vers l'Occident. Le sujet n'entretient plus jamais en effet qu'un rapport hybride à son temps du fait de sa situation dans un espace disloqué entre plusieurs influences à la fois autochtones et extérieures. Son être au monde devient une sorte d'itinérance permanente à la fois du corps qui se déplace à la recherche d'un socle, mais aussi de l'esprit dont les errements sont le signe d'un *Moi* sans point d'attache définitif. C'est un *Moi* en déshérence qui déambule au gré des circonstances historiques.

⁸³⁰ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 149.

⁸³¹ *Idem*, p.172.

Chapitre 2

Se représenter le temps

Il est opportun de conserver le temps comme paradigme ontologique essentiel dans la compréhension des modes d'être tels qu'ils se déploient à travers l'espace symbolique des textes. En effet, dans les œuvres que nous analysons, les modes d'être communautaires ainsi que la destinée historique de chaque groupe d'individus ne peuvent se concevoir en dehors de cette dimension fondamentale de l'existence qui définit la vie et donne à la percevoir comme inscription dans l'ère du temps. Elle suppose une relation horizontale au temps : l'horizontalité des modes d'être qui inscrit les individus ou les communautés dans un temps qui coule, les transforme et les voue à la finitude. À l'inverse, la relation synchronique au temps précédemment définie suppose la verticalité même du rapport au temps.

2.1. L'expérience du temps

Si les communautés d'hommes sont d'abord identifiables à leurs visions communes du monde, des êtres et des choses (au-delà des critères ethniques ou raciaux), c'est aussi et d'abord par l'analyse de leurs visions ou perceptions du temps que l'on parvient à déterminer plus clairement de quoi procèdent leurs modes d'existence. Le caractère d'être du *Dasein* (existence) contemporain est intimement lié à l'idée que chaque peuple se fait du temps. Le rapport au monde de chaque groupe humain est d'avance déterminé par sa vision du temps.

Cela est tout entier lié au fait que l'expérience du monde de tout individu au sein d'une communauté est d'abord une expérience du temps. Le temps est en effet une dimension constitutive essentielle de l'existence. L'être au monde ne se comprend pas comme une simple présence statique, mais comme mouvement, action ou succession d'évènements. Il se comprend

d'abord comme pulsation, rythme, et chronologie de faits ou d'évènements. C'est cette dimension de la vie comme chronologie de faits qui permet l'histoire. Cette dernière se définit en effet comme la « mémoire de notre existence ». Or c'est le temps qui, par l'une de ses dimensions constitutive (le passé), génère cette mémoire. Le présent (intuition directe des choses selon Saint Augustin) ou l'actualité se comprend davantage comme un cheminement dans le temps vers une autre de ses dimensions qui est le futur. Le futur (ou présent de l'avenir) est vécu selon Saint Augustin comme une attente. Si « le présent ne peut être qu'en cessant d'être », c'est que l'existence est une projection constante vers une présence qui n'est pas encore et qui est toujours à venir.

Il va sans dire à cet égard que la conscience qui fait l'expérience de la vie se rapporte elle-même toujours à la réalité comme temporalité. Selon Kant, le temps (ou l'idée du temps) et une intuition immédiate originellement ancrée dans l'esprit de la conscience du sujet qui fait l'expérience du monde. Plus exactement, elle est consubstantielle à la conscience et à la perception que nous avons du monde, des êtres et des choses. Nous ne percevons jamais le monde et notre propre existence qu'à travers l'idée du temps déjà présente dans notre esprit. En ce sens « le temps n'est rien d'autre que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition que nous avons de nous-mêmes et de notre état intérieur »⁸³². Il est aussi « la condition formelle *a priori* de tous les phénomènes en général»⁸³³.

L'être au monde du sujet se comprend d'abord et nécessairement comme inscription dans le temps, c'est-à-dire inscription dans une présence comprise à la fois comme simultanéité (être avec autrui et les choses), succession (*l'être avant...* ou *l'être après...*), et comme finitude (le *n'être plus...* ou la mort). Ainsi, l'existence se comprend comme une transition permanente. Il y a en effet une transitivité de l'être dans l'existence qui est associée à la fluidité du temps qui passe et qui

⁸³² KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 128.

⁸³³ *Idem*.

est vouée à l'effacer progressivement. C'est pourquoi l'expérience du temps est vécue dans toutes les cultures comme la condition indépassable de notre être au monde. Elle est soumission au temps.

Dès lors, il importe d'analyser et de comprendre comment la vision du monde et le temps de chaque peuple influence sa destinée historique. Chaque individu (ou personnage) que nous exposons ici oriente sa vie en fonction de la perception (en général communautaire) qu'il a du temps. Son mode d'existence, et donc aussi sa destinée historique, sont étroitement liés à cette perception ou représentation du temps. L'être au monde du sujet ne se comprend pas seulement comme soumission au temps, mais aussi comme volonté et praxis. Si le temps a une influence directe sur son existence, il y a lieu de souligner que le sujet agit sur le temps et oriente son destin par un mode d'existence entendu comme volonté de puissance et autodétermination. Mais cette volonté de puissance — ou plus exactement cette volonté de pouvoir être ce que l'on voudrait être par soi et pour soi-même — est entièrement indissociable de la manière dont le sujet (au sein d'un groupe) se représente le temps. D'une certaine manière en effet, les modes de vie (praxis) ou les traditions procèdent de la manière dont chaque peuple se représente le monde et le temps. Les mentalités, les pratiques, et les actions des peuples sont orientées par leurs visions singulières du monde et plus spécifiquement du temps.

L'objet de ce chapitre est la problématique de l'inscription du sujet dans son monde et dans son temps. Cependant, au-delà de l'influence de l'époque sur le sujet, il s'agit de voir comment, à partir d'une certaine perception du monde et du temps, celui-ci tente de remédier à sa condition et tente d'influencer pour lui-même sa destinée historique. Il s'agit tout au plus, à travers le corpus analysé, de voir comment la différence des modes d'être (entre les individus, ou entre les communautés) est fonction de la représentation du temps. Cette approche du temps ou de la vision du temps comme fondement des différences dans les modes d'être nous permet ensuite

d'élaborer, sur le plan littéraire, une métaphysique de la violence et des conflits identitaires tels qu'on peut les observer aujourd'hui.

2.2. Le rapport au temps dans l'horizon sociohistorique occidental

2.2.1. Vision linéaire et ascensionnelle

Habituellement, le temps est représenté de façon linéaire dans la vision occidentale. On retrouve cette vision du temps dans les œuvres que nous analysons. Kant fit remarquer dans *Critique de la raison pure* que la linéarité qui sert de fondement dans la représentation — que nous précisons occidentale — du temps s'impose d'abord comme une nécessité psychologique :

[Le temps] détermine le rapport des représentations dans notre état interne. Et, précisément parce que cette intuition intérieure ne fournit aucune figure, nous cherchons à suppléer à ce défaut par des analogies et nous représentons la suite du temps par une ligne qui se prolonge à l'infini et dont les diverses parties constituent une série qui n'a qu'une dimension, et nous concluons des propriétés de cette ligne à toutes les propriétés du temps...⁸³⁴

La linéarité ou l'exposition en longueur du temps sert donc de figure pour se représenter l'idée de durée ou la chronologie.

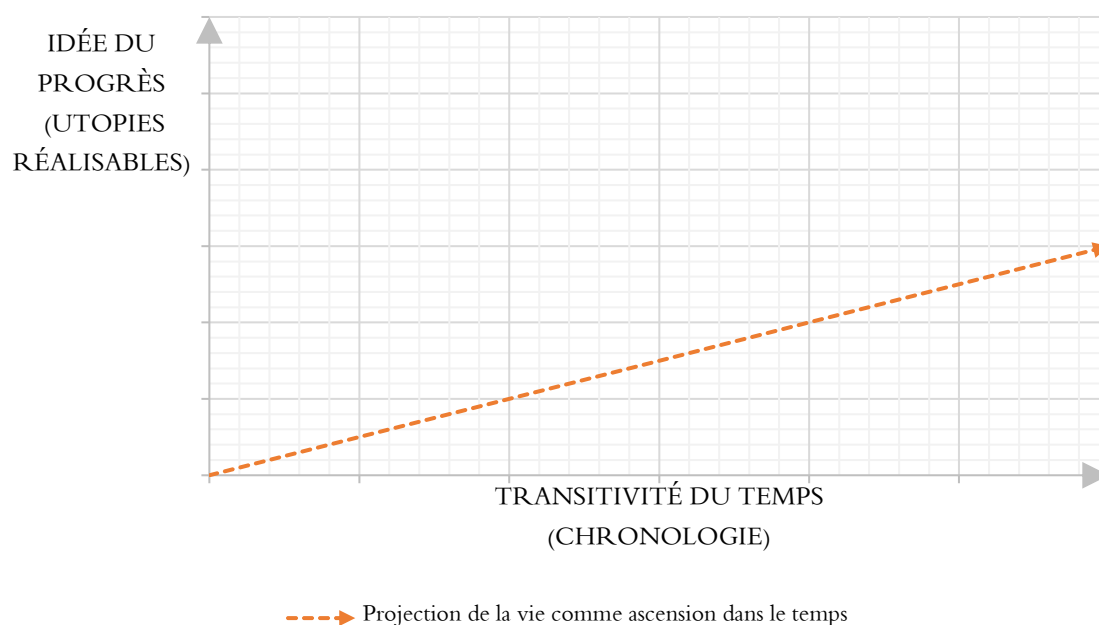
Mais cette linéarité ou chronologie suppose dans le même temps un passage continu de la vie d'un état originel (création ou autocréation) vers un horizon infini de formes possibles nouvelles par un processus de modification diachronique et d'évolution constante. Une telle vision linéaire n'est pas sans conséquence sur le mode d'être de l'homme occidental qui comprend alors son existence à la foi comme progression dans le temps et comme processus d'évolution par transformation. Dès lors, il lui appartient de définir par lui-même et par son action propre la nature de cette modification. Celle-ci se conçoit et s'établit dans l'ordre de l'épanouissement intellectuel et du

⁸³⁴ KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 128.

progrès matériel, car l'homme occidental envisage son inscription dans le temps comme une évolution vers ce qui est considéré comme un idéal. À la vision linéaire du temps s'associe donc aussi une vision ascensionnelle de l'existence qui voudrait que les individus et les communautés s'inscrivent dans un processus graduel du changement vers un idéal de vie.

Pour penser la relation du sujet à son temps dans la vision du monde occidentale, il est opportun d'assoir la réflexion sur une base graphique destinée à exposer plus clairement sa vision du temps et de la vie. La philosophie pense habituellement par concepts unificateurs. Mais la réflexion ayant recours à l'image comme le fait remarquer Claude Zilberberg dans *Des formes de vie aux valeurs*⁸³⁵, nous recourons ici à la combinaison de deux dimensions ou *valences* pour caractériser morphologiquement la vision de la vie dans le mode occidental :

VISION DE LA VIE COMME CHANGEMENT GRADUEL SUR L'AXE DU TEMPS



Graphique 11 : Structure et représentation du temps dans l'ère du développement technique et économique

⁸³⁵ ZILBERBERG (Claude) *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011.

L'axe horizontal ou *valence extensive* représente la transitivité du temps ; c'est à dire cette propriété inconditionnelle qui fait qu'il passe et s'écoule chronologiquement sans jamais suspendre son vol vers l'infini. Elle implique par la même occasion une transitivité de l'être et de l'existence auxquels elle confère un caractère provisoire et éphémère, puisque l'expérience de la vie apparaît ici comme une modification constante. La valence extensive (du temps) permet ainsi d'apprécier la vie en termes de durée, d'âge ou de période.

Quant à l'axe vertical que nous appelons *valence ascensionnelle*, elle représente la hiérarchie des valeurs (subjectives) qui permettent d'apprécier qualitativement la vie communautaire ou individuelle. Elle repose sur les notions de progrès, de développement, de bien-être ou de mieux-être. C'est l'axe des utopies réalisables. Elles fixent les buts à atteindre. Au sommet de l'axe se situe nécessairement le rêve de l'absolue perfection.

La jonction de ces deux valences permet d'obtenir une courbe ascensionnelle de l'existence qui se comprend alors à la fois comme traversée dans le temps et comme projection vers un idéal de vie prédéfini par un certain nombre de valeurs ou conceptions idéalistes. Elle correspond à une vision projective de la vie comme aspiration constante au progrès, à la croissance ou à l'épanouissement, qu'il soit d'ordre spirituel, intellectuel ou matériel. La vision de l'homme et du monde dans les œuvres que nous analysons ici est entièrement liée à cette vision du temps.

2.2.2. La vision du temps dans *L'homme sans qualités*

2.2.2.1. *La transitivité du temps : « le présent est une hypothèse »*

Pour Musil, le rapport actuel au temps, l'actualité, le contemporain, est toujours une transition vers l'horizon de l'incertain et des possibilités nouvelles. Il l'exprime fort bien dans cette métaphore du voyage :

Le train des jours est un train qui déroule ses rails devant soi à mesure qu'il arrive. Le fleuve du temps est un fleuve qui emporte avec soi ses rives. Celui qui voyage se meut entre des parois fixes, sur un sol fixe ; mais parois et sol, de manière imperceptible, sont très étroitement associés au mouvement des voyageurs.⁸³⁶

En ce sens, le présent est une hypothèse permanente. Il a un caractère provisoire. La transitivité du temps présume ce caractère provisoire et éphémère qui se meut dans un avenir qui l'effacera progressivement. La chronologie est précisément ce fait : le transitoire, le fugitif. La métamorphose des époques est son fait. Les jours sont présentés dans l'œuvre de Musil comme un ballotement incertain. Ils se regroupent en semaines, en mois et en années pour voguer vers l'horizon de l'incertain, du possible :

Les jours ballotaient et formaient des semaines. Les semaines ne restaient pas immobiles, mais se tressaient en longues chaînes. Il se produisait perpétuellement quelque chose. Quand perpétuellement quelque chose se produit, on a vite l'impression d'être réellement efficace.⁸³⁷

L'homme agrée sa condition éphémère parce qu'il a le sentiment de contrôler et de maîtriser les événements. Il se réinvente à travers les événements qui se produisent perpétuellement et qu'il croit en être le maître. Il a ainsi le sentiment de l'efficacité, l'assurance de conduire lui-même sa destinée historique. Il s'inscrit chaque jour dans le devenir alors avec le sentiment d'évoluer, de progresser. C'est pourquoi, sans doute, les âges ou les époques se succèdent dans la vision de l'homme toujours dans le sens du progrès. C'est toujours, semble-t-il, une vision flatteuse. La vision du temps de l'homme moderne est liée à cet impératif du progrès (flatté et flatteur) par la maîtrise de la technique et par des connaissances scientifiques toujours plus précises.

2.2.2.2. Incursion dans les temps modernes : temps de l'idéalisme et du machinisme

L'œuvre de Musil donne une vision de l'homme et du monde du XXe siècle présenté comme l'ère industrielle et du machinisme. C'est l'époque du développement technique, économique et

⁸³⁶ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.559.

⁸³⁷ *Idem*, p.560.

matériel. Mais c'est aussi, et surtout dans ses débuts, l'ère du foisonnement idéologique dont l'Empire austro-hongrois fut le fleuron. Elle expose un microcosme dont l'expérience de la vie est comprise comme projection dans le temps ou dans l'histoire et comme nécessité de progrès ; un progrès à la fois matériel et intellectuel.

2.2.2.2.1. Du technicisme à « l'accélérisme »

Le versant technique du progrès prend une part importante dans l'œuvre de Musil dans la mesure où l'auteur décrit notre époque comme celui de la « reconstruction de l'homme sur les bases d'un programme mondial à l'américaine, par l'intermédiaire de l'énergie mécanique »⁸³⁸. La haute société autrichienne mise en scène dans l'œuvre a pour horizon ce projet de développement de la vie matérielle et technique. Au sein de groupes de discussions conviées par le personnage de Diotime — « femme de la plus haute société cacanienne [qui] était en train de frayer à l'esprit un chemin dans le monde »⁸³⁹ — s'est formé un courant technocrate qui donne la priorité à l'aspect technique du développement et du progrès de l'humanité. Ils prônent une époque dans laquelle le développement technique (dont l'Amérique semble illustrer le bien-fondé) est considéré comme une étape majeure dans le progrès ou l'évolution de l'homme. C'est une époque qui inaugure le « "technicisme", esprit digne de l'ère des machines »⁸⁴⁰. Elle prépare entre autres « la génération photogénique par le cinéma »⁸⁴¹.

Mais le technicisme ne va pas sans ce que Musil nomme ironiquement « l'accélérisme » dans toute la vague des « -ismes » (doctrines) qui caractérisent le siècle. L'auteur le définit comme une « l'intensification maximum de la vitesse de l'expérience vécue fondée sur la biomécanique du

⁸³⁸ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 505.

⁸³⁹ *Idem*, p. 504.

⁸⁴⁰ *Idem*.

⁸⁴¹ *Ibidem*.

sport et la précision du trapéziste »⁸⁴². En ces termes qui traduisent la moquerie de l'auteur, Musil donne ici une vision de l'homme du XXe siècle dont l'expérience de la vie s'apprête à connaître une phase d'accélération. La pulsation ou le mouvement général de la vie s'apprécie déjà à l'aune de la vitesse et de la précision géométrique. Les expériences vécues, les déplacements dans l'espace ou le parcours de distances, se feront dans une rapidité d'exécution suivant des précisions géométriques toujours plus grandes.

2.2.2.2. L'idéalisme

Quant aux progrès de l'esprit, c'est sur le plan idéologique qu'il s'opère. La haute société cacanienne — qui représente l'Autriche, foyer des idées intellectuelles de l'Europe du début du XXe siècle — cherche à élever l'âme dans les hauteurs de l'idéalisme. Cette vision a pour conséquence d'arrimer la vie à un intellectualisme exacerbé pourtant supposé exaltant. Musil critique, par le biais de son personnage, « cette espèce d'hommes » qui prétendent incarner les « temps nouveaux », expression dont ils se servent comme excuse « pour ne pas imposer au monde son ordre propre, objectif, mais la structure illusoire d'une chimère »⁸⁴³. Ils prétendent, par des préceptes philosophiques, détenir les vérités ou lois immuables qui gouvernent l'ordre du monde. Par ce savoir, ils croient maîtriser leur destin. C'est pourquoi ils s'enferment dans l'idéalisme et s'attachent à « ces concepts auxquels la vie est suspendue comme l'aigle dans ses ailes »⁸⁴⁴. Il s'agit là d'oiseuses chimères selon Musil qui pousse plus loin la critique en spécifiant que :

La conviction qu'ils avaient pour tâche de mettre de l'ordre dans le monde était étrangement forte en eux. Si on voulait appeler « demie-intelligence » tout ce qu'ils entreprenaient dans ce sens, on remarquerait alors que l'autre moitié de cette demie-intelligence, [...], la moitié bête, possédait une fécondité et une

⁸⁴² MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 504.

⁸⁴³ *Idem*, p. 576.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

puissance de renouvellement inépuisable. Il y avait en elle de la vie, de la mobilité, de l'agitation, de perpétuels changements de point de vue.⁸⁴⁵

En effet, l'homme sans qualités est persuadé que l'ordre propre et objectif du monde est celui de l'innocence du devenir, celui de la métamorphose constante vers un ordre toujours renouvelé et imprévisible :

Il pressent que cet ordre n'est pas aussi stable qu'il prétend l'être ; aucun objet, aucune personne, aucune forme, aucun principe ne sont sûrs, tout est emporté dans une métamorphose invisible, mais jamais interrompue, il y a plus d'avenir dans l'instable que dans le stable, et le présent n'est qu'une hypothèse que l'on n'a pas encore dépassée.⁸⁴⁶

La moitié « bête » est donc plus noblement et humblement celle qui s'accommode de l'innocence du devenir et ne s'enferme pas dans les convictions idéalistes. Elle n'a pas la prétention des vérités indépassables conceptualisées. Elle est la part ouverte à tous les possibles. Elle est cette part du doute en soi. Elle est infiniment féconde. Son ouverture à l'imprévisible, à la contingence et à l'incertain, lui impose de considérer tous les points de vue. Elle n'en privilégie aucune qui l'enfermerait dans la prétention des certitudes. En effet,

[...] Il devait toujours se passer des choses qu'on mettait toujours quelque temps à définir, de sorte que tous ces événements, comme un roulement de tambour, semblaient précéder au fond des âmes quelque chose d'encore invisible.⁸⁴⁷

Dès lors,

Que pourrait-il donc faire de mieux que de garder sa liberté à l'égard du monde, dans le bon sens du terme, comme un savant sait rester libre à l'égard des faits qui voudraient l'induire à en croire trop précieusement en eux ? C'est pourquoi il hésite de devenir quelque chose, un caractère, une profession, un mode de vie défini [...].⁸⁴⁸

Musil prône la nécessité de demeurer un être fluctuant, celle de s'inscrire dans l'innocence du devenir constant, non à visée de stabilisation (devenir pour s'établir), mais s'inscrire dans la transitivité même du temps. Le devenir-pour-s'établir est proprement dangereux et conduit

⁸⁴⁵ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., pp. 576-577.

⁸⁴⁶ *Idem*, p.315.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, p.563.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p.315.

souvent aux fractures dans l'Histoire, c'est-à-dire ces moments sombres de crises et de grandes désillusions ou de grands désenchantements.

2.2.2.3. *Vision progressiste, complexes et conflits dans l'histoire*

La vision progressiste — à visée de stabilisation dans une forme de vie jugée supérieure — a ceci de particulier qu'elle s'accompagne toujours d'un double complexe : le complexe de supériorité dont s'inhibent des sociétés dites évoluées et civilisées ; et le discret complexe d'infériorité qui soit à priori l'apanage des sociétés considérées comme moins évoluées et qui aspirent au même degré de civilisation que les précédents. Ce complexe est purement arbitraire et son jugement n'a pourtant aucune validité scientifique.

Musil fait remarquer en effet que la vision progressiste a pour conséquence immédiate d'instaurer une hiérarchie entre les époques et les peuples. Il va de soi que « le présent considère le passé de haut, et si le passé était venu par hasard après le présent, il l'aurait aussi regardé le haut »⁸⁴⁹. En effet le présent n'est jamais envisagé — ou s'il est, il ne l'est que très rarement — dans le sens de la régression mais dans le sens d'un progrès par rapport à une époque antérieure. Bien plus, elle devient prétention et provocation quand l'homme considère son modèle comme le plus évolué. Elle s'accompagne d'un désir de hiérarchie entre les peuples et d'une volonté d'exportation ou de diffusion de ce modèle par la sujétion ou par l'impérialisme :

Arnheim méditait en homme d'affaires sur la libre circulation intellectuelle et physique des temps à venir. Il ne lui semblait pas exclu qu'un monde collectif, pan-logique, fût sur le point de naître et que, renonçant à un individualisme démodé, on se trouvât, grâce à la supériorité et à l'ingéniosité de la race blanche, sur le chemin de la réforme du Paradis qui imposerait aux campagnes arriérées de l'Éden un programme vraiment moderne et révolutionnaire.⁸⁵⁰

⁸⁴⁹MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p. 576.

⁸⁵⁰ *Idem*, p.514.

L'auteur expose ici la vision du monde et du temps d'Arnheim, un personnage typique de l'homme de la haute société des temps nouveaux :

[...] Arnheim ne prophétisait rien de moins que la fusion de l'Âme et de l'Économie, ou de l'Idée de puissance. Les esprits sensibles, doués d'un flair subtil pour l'avenir, proclamèrent partout qu'il unissait en lui-même ces deux pôles d'ordinaire séparés, et laissèrent entendre qu'une force nouvelle était en marche, appelée à conduire un jour vers un avenir meilleur les destinées de l'Empire et peut-être même celle du monde.⁸⁵¹

Sa vision du progrès est visiblement teintée d'un désir d'impérialisme qui imposerait aux autres peuples perçus comme des campagnes arriérées de l'Éden leur idéal d'un monde évolué. La vision progressiste du temps et du monde s'accompagne manifestement de cette tentation orgueilleuse qui explique sans doute l'impérialisme de XXe siècle, la colonisation, les conflits identitaires et les grandes guerres qui ont marqué le siècle. Ce complexe révèle cet aspect dangereux de la représentation du temps qui est fort semblable au procès que Paul Valéry fait à l'histoire :

L'histoire est le produit le plus dangereux que la chimie de l'intelligence ait élaboré. Ses propriétés sont bien connues. Il fait rêver, il enivre des peuples, leur engendre de faux souvenirs, exagère leurs réflexes, entretient leurs vieilles plaies, les tourmente dans leur propos, les conduit au délire des grandeurs ou à celui de la persécution, et rend les nations amères, superbes, insupportables et vaines.⁸⁵²

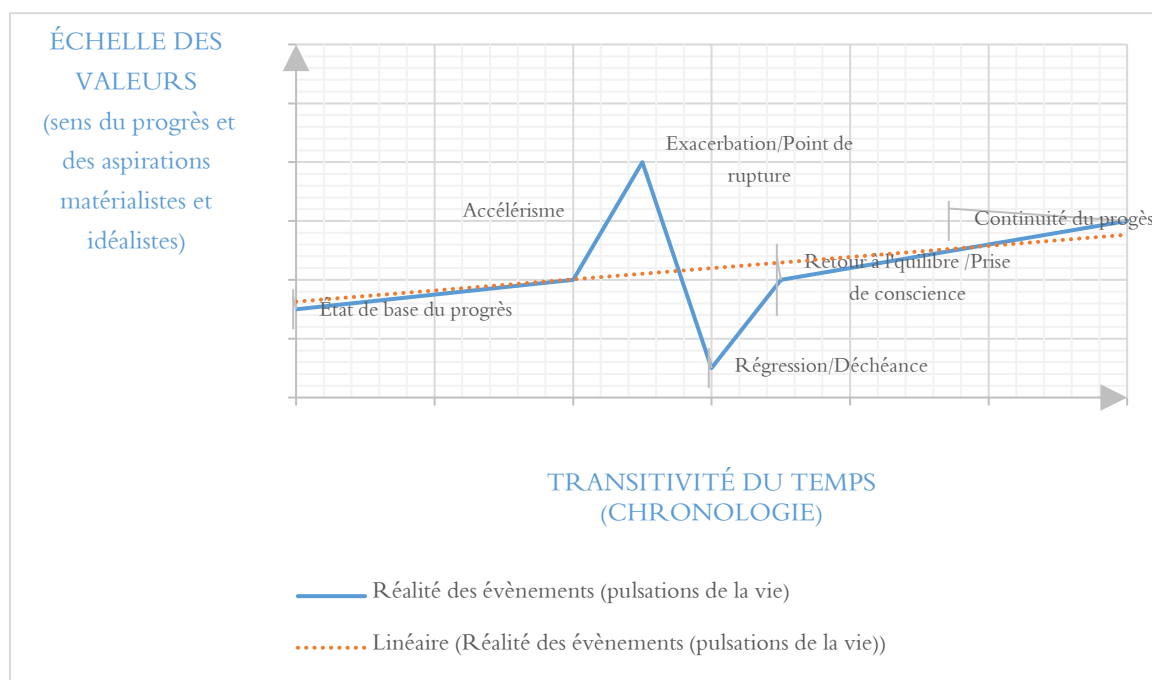
Musil attire singulièrement l'attention sur la part dangereuse du rêve des grandeurs. Cette vision complexée dégénère souvent en conflits identitaires (ou nationalismes) dont on peut mesurer les effets à travers le discours sur l'Autre. Dès lors, ce qui se présente comme progrès de l'humanité peut s'avérer être une illusion puisque, poussée dans l'aveuglement jusqu'à l'exaltation du moi collectif, elle débouche inévitablement sur une fracture de l'histoire : celle où les hommes se mettent à s'entre-tuer.

L'œuvre de Musil montre comment la vision occidentale de l'histoire, le progressisme et le délire des grandeurs qu'il engendre, conduisent inexorablement l'Europe dans une grande fracture : le carnage de la première guerre mondiale. C'est la haute société autrichienne qui est mise en

⁸⁵¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.135.

⁸⁵² Valéry (Paul), « De l'Histoire », in *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1960, p. 935.

scène sous le nom fictif de la Cacanerie. Alors considéré comme le fleuron de l'intelligence et de l'idéalisme européens entre les années 1880 et 1938, l'Empire austro-hongrois est aussi et paradoxalement le lieu de la fermentation de l'esprit de rivalité qui va déboucher sur la guerre de 14-18. Cette fracture dans le temps et dans l'histoire peut être présentée et analysée suivant le modèle graphique présenté plus haut comme suit :



Graphique 12 : Les fractures de l'histoire

« L'accélérisme » place au plus haut les communautés sur l'échelle des valeurs. Les valeurs placées au sommet — dans la vision du monde occidentale du début du XXe siècle (et bien au-delà) — sont celles relatives au progrès scientifique, technique, et du confort matériel. À terme, elles conduisent les peuples à se considérer comme suffisamment évolués pour servir d'exemple (identitaires) : c'est la logique de l'exception culturelle. L'idéal du progrès s'accompagne de complexes ou de la volonté de domination. Et c'est là que s'établit le point de rupture : le sentiment exacerbé de progrès devient tentation de conquête. La maîtrise de la technique, et plus spécifiquement la maîtrise de l'énergie (et donc aussi la puissance militaire) conforte le sentiment de puissance. Exacerbé, il devient conflit et guerre. Mais la guerre est ici synonyme de chaos, de déchéance. Elle manifeste le moment où l'homme oublie ses valeurs d'humanité et sa fragilité

d'homme. C'est alors que la notion de progrès devient régression sur l'échelle des valeurs. Elle se traduit sur le plan matériel par la destruction et la ruine des édifices ; sur le plan humain par l'effusion du sang ; et sur le plan intellectuel par la découverte de la réalité de l'extrême fragilité de la vie humaine qui, à terme, aboutit sur la nécessité philosophique de repenser les droits des peuples et des individus (les droits de l'homme). C'est en cela que dans l'histoire les pertes et les dégâts liés aux conflits armés s'accompagnent toujours d'une prise de conscience collective. Elle permet un temps de répit qui se traduit par un changement d'orientation dans l'interprétation que les peuples ont de la notion du progrès. Sur l'échelle des principes moraux peuvent alors s'inscrire d'autres valeurs ou une nouvelle lecture du progrès plus centrée sur le respect de l'humanité et du droit.

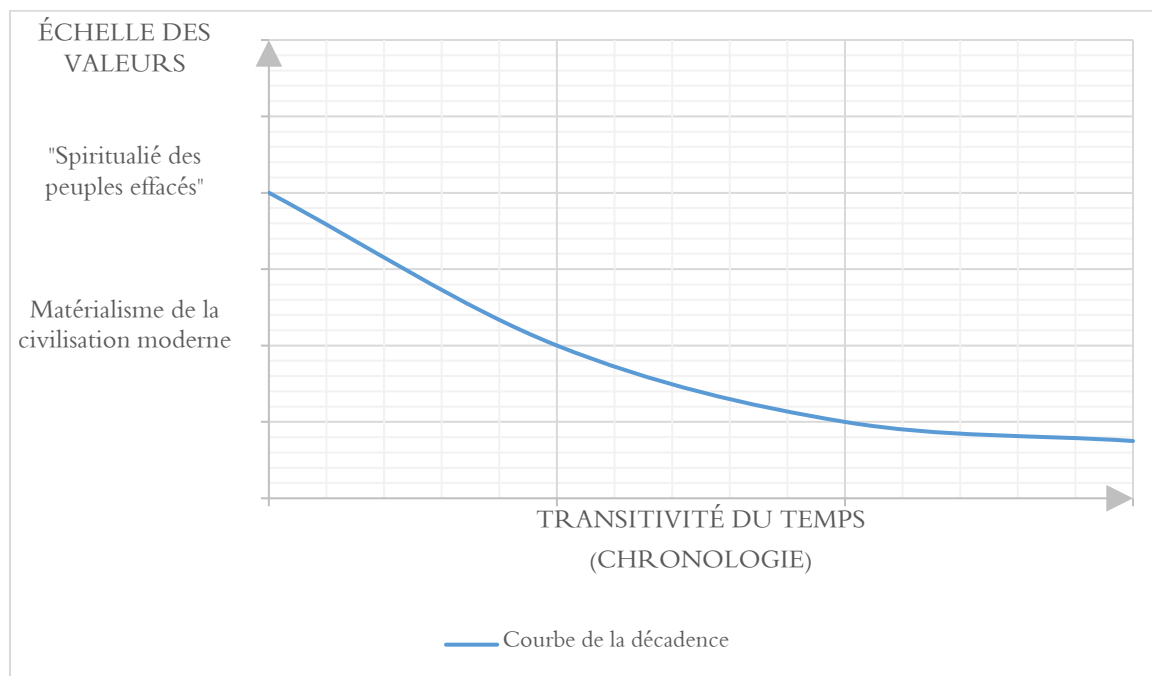
Il faut remarquer que si les peuples se relèvent après la déchéance, leur vision du temps et du monde s'accompagne toujours tout de même de la notion du progrès. Seule l'orientation du progrès change. Mais le progrès en soi reprend son cours avec les mêmes risques de l'accélération et de l'exacerbation nocive liée au fait de la tentation de la domination. C'est ici que l'histoire peut être condamnée à reproduire le même schéma : celui de l'évolution, de « l'accélérisme » (par la maîtrise de la technique), de l'intensification et de la rupture soudaine. Cela semble s'inscrire naturellement dans le processus du temps ou de l'histoire comprise à la fois comme traversée et comme progrès. En effet, l'histoire a toujours été une succession de crises. Le progrès dans le temps semble condamné à connaître des moments de rupture périodique qui sont sa condition génératrice.

2.2.3. La vision du temps dans *Le livre des fuites*

2.2.3.1. La contemporanéité décadente

L'inscription du sujet dans le temps actuel se fait suivant la courbe de la décadence dans *Le livre des fuites*. L'œuvre de Le Clézio nous donne une vision de l'homme, du monde et du temps qui

n'est plus évolution dans l'ordre du progrès, mais décadence et acheminement vers une existence mécanique. L'auteur a toujours opposé la spiritualité des mondes dits primitifs au matérialisme de la civilisation moderne qu'il place au plus bas sur l'échelle des valeurs :



Graphique 13 : Une vision du déclin dans l'ère du technicisme

2.2.3.2. L'ère industrielle

L'ère industrielle est celui du trop-plein d'énergie qui rend toute chose mobile, accélère les déplacements dans le temps et dans l'espace, et raccourcit les distances sur la planète. Elle met tout en mouvement et entraîne la fragilité de la vie humaine dans cette mécanique violente faite de bruits et d'accidents. La vision contemplative du jeune garçon assis dans un aéroport au début de l'œuvre est un portrait symbolique qui, dès l'incipit, expose le caractère d'être de la vie dans notre temps. L'aéroport apparaît comme le lieu symbolique où est exploitée une très grande quantité d'énergie pour défier la pesanteur et y faire décoller d'énormes tubes métalliques dont l'utilité leur vaut le nom d'*avion*. Le métal cylindrique, à l'origine inerte et au demeurant lourd, est investi d'une énergie puissante qui prend la forme des flammes jaillissant dans un bruit de tonnerre.

C'est l'intelligence et la créativité humaine qui apparaît d'abord à travers cette description faite à partir de la vision naïve de l'enfant. Mais c'est aussi la fragilité de l'homme devant la puissance écrasante des machines qui est mise en évidence dans l'évocation du strident bruit de l'avion et la possible explosion de tels engins. En ce sens, il est entendu que l'intelligence de notre temps ne semble pas prendre en compte la mesure du péril : péril à la fois de la vie des masses qui peut s'écrouler sous la dérive des machines, mais aussi le péril psychologique de l'homme qui développerait une forme de vie automatique. Le Clézio fait cette description du monde moderne :

Monde moderne : ivresse des métaux et des murs de verre.

Pâles les murs

Pâles

Les grands fronts de béton dressés

devant l'océan de bruit et de lumière.

C'est la guerre, la guerre calme qui se déchaîne à coups de ligne et de courbe.

La guerre du plastique et du linoléum

du néon nylon et dralon

la guerre des bouches sauvages.

Aujourd'hui

les armées sont enterrées à l'intérieur des murs

sous leurs sabots durs le sol résonne

et l'air libre.

Ils sont modernes

ils ont nom

HLM, AUTOROUTE DU SUD,

TURNPIKE, TORRE DE AMERICA LATINA

TRAIN LUMIÈRE

TRAIN ÉCHOS

MAFEKING SEMENT MAATSKAPPIJ BEPERCK

Ils appellent ça comme ça, c'est vrai.

Ils portent ces noms extraordinaires et rétractiles

Ils ont des ongles, des crocs, des couteaux et des poings

Ils ont des cuirasses d'argent

Larges blocs blancs et barres noires contre le ciel

Ils crient avec leurs gorges des appels mystérieux,

FISSURE FISSURE

[...]

Ils écrasent sous leurs quatre pneus noirs

et dessine sur la peau le secret du chemin

l'esprit de la guerre contre la mort

tous les zigzags du siècle qui ne sait pas qui il est.⁸⁵³

L'homme moderne vit dans l'ivresse des métaux dont la présence envahissante, quasi militaire, ne semble plus l'inquiéter. Son siècle ne connaît plus que la technique. Il préfère à la saveur des parfums de la nature et à la beauté paysages originels des montagnes, les lieux géométriques des villes. À force, c'est l'humanité même de l'homme qui est menacée. Le trop-plein d'énergie mécanique, la surabondance environnante des machines dont la vision dévorante paraît n'inquiéter personne, la rectitude de la vie, semblent lui faire oublier qui il est ; c'est-à-dire cet être de chair et fragile convié à préserver sa relation conciliante avec la nature.

2.3. Le rapport au temps dans l'horizon socioculturel et historique africain

Les œuvres africaines exposent plus clairement l'importance de ce phénomène du temps dans la métamorphose que connaît aujourd'hui l'Afrique avec son cortège de questions identitaires et d'angoisse existentielle. Cette métamorphose douloureuse est le tribut d'un présent ou d'une contemporanéité disloquée entre deux visions du temps et du monde africain. Chaque vision du

⁸⁵³ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., pp. 109-110.

temps a une influence directe sur la manière dont l'homme africain oriente sa destinée. En fonction de la vision que chaque communauté aura du temps, les valeurs et l'identité du groupe se perpétueront ou se modifieront.

Comment les textes analysés décrivent-ils le rapport du sujet, et plus largement cette de la communauté, à son temps ? Comment la représentation du temps justifie-t-elle les actions mises en œuvre par les individus ou les communautés ? Enfin, comment influence-t-elle leur identité culturelle ? Nous nous essayons ici à une herméneutique du sujet qui passe par l'analyse de sa vision du temps et de la manière dont celle-ci influence son existence. Mais l'analyse de l'ancrage du sujet dans son monde et son temps suppose quelques interrogations essentielles : à partir de quel héritage historique, de quels fondements culturels, et de quels systèmes de valeurs le sujet s'oriente-t-il dans le temps ? Quel positionnement sur l'échelle des valeurs le sujet donne-t-il aux modes d'existence qui prévalent dans son temps ou son époque et dans son monde ?

2.3.1. Du temps eschatologique aux temps modernes chez Dongala : de la dichotomie du temps à la dichotomie du monde

L'œuvre de Dongala soumet à l'analyse du lecteur un monde africain en pleine métamorphose disloquée entre deux visions du temps. La première est fondée sur le regard que portent les anciens (héritiers d'une vision ancestrale de la vie) sur la nature, les astres, le cosmos, les ancêtres et les dieux qui pourraient avoir permis l'existence. C'est le temps eschatologique. Quant à la seconde, beaucoup plus moderne, c'est la vision du temps comme progrès. C'est la vision par laquelle le personnage principal comprend son être au monde comme nécessité de progrès. Au sein de l'univers symbolique du texte, les deux visions du temps s'inscrivent dans une dialectique qui oppose dans un même espace culturel deux visions d'un même monde : l'une encore attachée à l'héritage traditionnel, et l'autre plus progressiste qui s'intègre peu à peu à la vision occidentale du monde.

Le passage du texte qui suit illustre bien cette dichotomie de la vision du temps qui programme en même temps la scission du monde africain :

« Les ancêtres ne peuvent pas avoir tout connu. Je me sens à l'étroit, Ta Lukeni, je veux bouger, je veux de l'espace. J'ai envie de tout bousculer, de réinventer le monde afin de trouver une place qui puisse me donner la joie et la paix. Est-il mauvais d'ajouter d'autres connaissances à celles laissées par les aïeux ? Ils ne connaissaient pas le rythme solaire des saisons que j'ai découvert ; nous avons de meilleures récoltes, est-ce un mal ? Qu'ils soient notre inspiration, d'accord, mais le monde change, tout change !

- Attention, ne sois pas présomptueux...
- Il nous faut une nouvelle connaissance ! Il n'est plus suffisant de n'être que le relais des savoirs transmis par les anciens, de n'être plus que le dépositaire d'un savoir à jamais figé. Il nous faut quitter cette face inerte de la connaissance et rechercher sa face active qui est celle qui consiste à la traquer, à la débusquer ou qu'elle se cache !
- La recherche de la connaissance ne veut pas dire rompre avec son héritage, mon enfant, tout doit se suivre ; la Lune rattrape la Lune, le jour rattrape le jour et les saisons les saisons ; tout se suit, tout s'ordonne.
- Oui, mais avant que le jour ne rattrape le jour, il y a la rupture de la nuit qui donne une nouvelle virginité à celui qui se lève.
- Le jour qui se lève est un jour déjà levé, tout n'est que perpétuel recommencement, tout est cercle parfait.
- Non, Ta Lukeni, le jour qui se lève est en jour qui n'est pas encore levé : c'est un nouveau départ ; tout est perpétuel commencement, tout est nouveau départ.
- Il n'y a plus de discussion possible entre nous, tu refuses la conception du monde que les ancêtres nous ont léguée.
- Il n'y a rien de nouveau à apprendre dans le monde, cria-t-il passionnément, ce monde est trop vieux, il est à bout de course ! J'en ai marre de tous ces symboles mille fois utilisés, de ce vin de palme qu'on nous vend à chaque occasion, de ce respect dû à un oncle maternel indigne, de... »

« [...] J'ai vécu jusqu'ici dans une société dont l'idéal était sa propre perpétuation. Nos ancêtres et nous l'avions tellement bien construite qu'on avait peur de tout individu qui s'écartait des normes admises, car le moindre faux mouvement, le moindre élément retranché ou ajouté risquait de faire couler tout l'édifice ». ⁸⁵⁴

Cet extrait comporte des éléments symboliques fort intéressants à analyser et à interpréter pour voir clairement de quoi procède la vision dichotomique du temps dans le monde africain. Retenons d'emblée l'évocation des symboles cosmiques comme la Lune, les jours, les saisons qui se succèdent et qui contribuent à élaborer pour chaque personnage une vision singulière du temps.

⁸⁵⁴ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., pp. 67-69.

L'extrait oppose en effet Mandala Mankoukou à son oncle Lukeni. Ils ne s'accordent pas sur la nécessité de s'inscrire dans une même vision du monde et du temps. Le vieux Lukeni porte la vision d'un monde et d'un temps eschatologique. Il symbolise l'Afrique ancienne ancrée dans ses traditions. Mandala Mankunku symbolise à l'inverse la jeune Afrique qui voudrait s'inscrire dans un monde qui change et qui serait un commencement perpétuel. Les deux personnages illustrent dans cet extrait un présent africain disloqué entre deux représentations du temps et du monde.

2.3.1.1. Le temps eschatologique

Le temps apparaît dans l'argumentaire du vieux Lukeni suivant cette vision schématique qui inscrit la vie dans un cycle et un « cercle parfait ». L'attachement au sacré et le respect des valeurs immémoriales établies par les ancêtres sont, dans la vision du personnage, le gage de l'équilibre et de la continuité de la vie communautaire. Ces valeurs sont ainsi transmises de génération en génération comme une nécessité vitale et comme fondement de l'identité du groupe ethnique. L'existence et la pérennité des groupes ethniques sont alors fondées sur un mode essentiel qui est celui de la perpétuation des valeurs. Il faut bien noter ici, dans l'argumentation du personnage, la différence qu'il fait entre la continuité historique comme rupture et la continuité historique comme perpétuation. La continuité historique comme rupture défendue par son neveu Mandala Mankunku s'inscrit dans la vision du monde occidentale. Dans l'horizon socio-historique occidental en effet, l'histoire n'est pas essentiellement une perpétuation des valeurs, mais une rupture constante, c'est-à-dire une modification sans cesse dans l'ordre de la croissance ou de l'amélioration par rapport à un certain passé. Cette modification sous-entend que l'homme s'inscrive dans un processus évolutif qui l'astreint à n'être plus, dans son identité culturelle changeante au fil des siècles, qu'une hypothèse dans le temps — voire une hypothèse du temps

— comme nous l'avons vu avec Musil un peu plus haut. L'identité⁸⁵⁵ d'un peuple inscrite dans la continuité historique comme rupture apparaît nécessairement comme une hypothèse permanente. Elle s'inscrit dans l'histoire comme un cheminement transitoire constant vers une forme nouvelle. En s'y inscrivant dans le mode de la rupture, elle est soumise au renouvellement constant de l'histoire.

Mais dans la vision du vieux Lukeni, et plus largement dans l'horizon socio-historique africain qu'il représente, la continuité historique est assurée par la perpétuation. Elle est inspirée des éléments cosmiques (Soleil, Lune, jour, nuit, saisons) qui se suivent dans un cycle qu'il appelle le « cercle parfait ». Cet ordre garanti par les dieux et transmis par les ancêtres aux peuples qui le perpétuent à leur tour, acquiert une valeur religieuse. Le cercle garantit à la vie son unité et sa complétude. Il est le symbole de l'éternité et de la perfection. On le retrouve dans l'écosystème. Contrairement aux affirmations de Hegel sur le retard supposé de l'Afrique en raison même de son inscription dans un temps cyclique, l'extrait de texte ci-dessus montre clairement que la perpétuation des valeurs dans les sociétés qualifiées à tort d'anhistoriques ne les situe nullement hors de l'histoire. Comme le fait remarquer Jean-Godfroy Bidima, « s'agissant des sociétés humaines, il n'y a pas d'infra-histoire. Toutes, de par leurs traditions et modes de transmission, son historiques »⁸⁵⁶. Il s'agit d'histoires fondées sur le mode de la transmission des valeurs qui, par la même occasion, suppose la conservation des modes d'être et les formes identitaires. Le retard supposé de l'Afrique n'est en réalité que ce qu'il convient d'appeler plus noblement, au regard de l'extrait ci-dessus, un conservatisme ou une préservation réussie des valeurs jugées est perçue comme d'absolues nécessités. Dès lors la vision du temps des sociétés africaines d'antan (et encore actuels à bien des égards dans les villages) est le gage d'une identité fixe. Le temps n'est pas perçu dans cette vision comme une modification, mais comme une préservation (et même une

⁸⁵⁵ Si l'on entend par là les modes d'être fondés sur un certain nombre de croyances, de valeurs ou de convictions idéologiques.

⁸⁵⁶ BIDIMA (Jean-Godfroy), *La philosophie négro-africaine*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », p. 32.

consolidation) des fondements culturels. Il faut faire observer dans cet ordre d'idées, au regard de l'extrait, que la perpétuation qui exclut l'idée de changement et résiste au devenir favorise une perception ou une lecture du temps qui n'est plus *hétérochronie* (changement des époques et de la manière d'être dans ces époques), mais *chronicité* ou permanence des mœurs. C'est pourquoi la mesure du temps a recours aux apparitions cycliques des saisons et des corps célestes dont la permanence est gage de la perpétuité des habitudes de vie. Les valeurs culturelles orthodoxes, le conformisme des anciens ou le respect des usages sont la conséquence de cette vision du temps fondé sur l'ordre astronomique invariable. Elle inscrit la vie dans un ordre rituel. Le rituel est son fondement. Elle est la sève cyclique qui la régénère continuellement en son sein, lui évitant la sclérose et la désuétude dues aux changements d'époques.

2.3.1.2. La nature réelle des conflits de générations

L'extrait cité précédemment montre l'émergence, au sein d'un même espace culturel, du conflit de génération comme le signe de la dichotomie du temps dans la présentation africaine. Le conflit des générations est dans l'argumentaire des personnages une confrontation entre deux visions du temps et de la vie. L'ordre du monde traditionnel, avec ses rites et ses croyances, est un ordre issu de la vision du temps ancestrale. En revanche, la vision de la vie comme rupture et progrès continus est le fait d'une vision du temps comme traversée et comme rupture et ascension dans l'histoire. Les deux visions forment au sein d'un même espace culturel deux psychologies perceptuelles qui se heurtent. Le conflit entre les générations et donc le fait d'un conflit imperceptible entre deux psychismes régis par deux types de temporalité.

Ainsi, loin d'être un simple problème éthique entre deux générations dont l'une, plus jeune, ne respecterait plus l'ancienne, il s'agit bien plus d'un phénomène ancré dans des processus psychiques collectifs. Mais ces derniers peuvent être raisonnés et déconstruits comme tente de le faire ici chaque personnage pour son interlocuteur. À l'inverse, quand la passion se mêle à la

rigidité de l'une ou l'autre conception du temps, elles forment un intégrisme culturel qui peut déboucher sur des situations explosives comme c'est le cas dans *Le monde s'effondre*⁸⁵⁷ de Chinua Achebe. Le personnage d'Okonkwo, traditionaliste, mène une lutte passionnelle contre l'ordre nouveau au prix de sa vie. Il a une vision intégriste du temps et du monde africain. L'intégrisme culturel est ici le fait d'une psychologie perceptuelle rigide régie par son inscription dans un système de temps et du monde qui fonde les convictions passionnées du personnage. Quand il se mêle au fait religieux (domination du temps et du monde divin suprêmes sur le temps et le monde profanes), il peut dégénérer en violence « légitimée » par le fait même qu'il cherche à préserver cet ordre divin. L'intégrisme prend naissance dans l'extrémisme des idéaux qui naissent eux-mêmes des systèmes de pensée issus de visions singulières du temps qui structurent les consciences collectives.

2.3.1.3. L'aube des temps nouveaux : appréhensions ?

Dans la représentation du héros Mankunku, il est entendu que l'ordre du monde ancien n'est plus compatible avec la vision d'un monde qui change. Notre personnage est en effet persuadé qu'« il y [a] quelque chose à découvrir au-delà des ancêtres, au-delà des vieux du village »⁸⁵⁸. Il a soif de découvrir et s'interroge sur le sens de cette tradition. C'est la vérité de l'omnipotence des ancêtres et de la toute-puissance des *nganga*. Toute la démarche du héros dongalien se situe aux antipodes de cette vérité ; la vérité des ancêtres qui, selon lui, a embrigadé l'Afrique dans le statisme et l'involution :

Les ancêtres fondateurs avaient déjà vécu et érigé des lois et les rites qui devaient rendre cohérente la vie sur la Terre et même si, maintenant, ils révélaient moins de connaissance aux vieux, ils les guidaient encore à travers les difficiles cheminements de l'existence⁸⁵⁹.

⁸⁵⁷ ACHEBE (Chinua), *Le monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 2000 pour la présente édition, 254 pages.

⁸⁵⁸ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p. 49

⁸⁵⁹ *Idem*, p. 14.

Cette théâtralisation de l'histoire d'une quête de la vérité au-delà des ancêtres vise aussi à questionner cette tradition, ainsi que la condition de son authentification et de son élévation au rang de seule réalité décisive à laquelle tous devraient s'identifier. Cette interrogation débouche inévitablement sur la question de l'identité. On peut en effet hasardeusement s'interroger sur la nature de l'identité africaine. Sont-ce ces mythes, cet imaginaire. L'identité serait elle-même imaginaire ? Comment authentifier et identifier cette identité du mythe des ancêtres ? Telle est le questionnement latent qui structure le texte. Cette mise en procès de l'authentification d'une identité basée sur le mythe semble prendre appui sur le contact révélateur avec l' « Autre », c'est-à-dire l'Occident.

Si, au départ, le contact avec l'Autre est interprété comme un danger, il se trouve qu'il a ce côté révélateur : le contact avec l'Autre permet de s'interroger sur soi. Dans *Le Feu des origines*, il est même considéré comme une issue par le personnage :

Nous n'étions pas si juste que ça ! (...) Notre société était aussi une société de violence. (...) Les étrangers ont peut-être leur part dans nos malheurs, c'est même certain, mais il faut regarder les choses en face. (...) Il ne faut pas oublier nos propres cupidités et nos propres faiblesses. (...) Notre société était arrivée à une impasse. (...) Mais qui sait, à quelque chose malheur est bon, puisse le choc provoqué par ces étrangers nous aider à nous en sortir !⁸⁶⁰

Il ne faut cependant pas se méprendre, l'Autre ne saurait se comprendre comme accès à la vérité. En effet, la modernité est loin d'être elle aussi authentique. Le personnage s'aperçoit qu'elle a son cortège de malheurs, de faux absolus. Le désenchantement est encore plus grand. C'est à peine s'il sort de l'impasse :

Ce fut ainsi que lentement, insidieusement, l'ordre des choses changea dans leur vie pour se transformer en un nouvel ordre flou, instable et, surtout pour lui irrationnel⁸⁶¹.

⁸⁶⁰ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., pp. 122-123.

⁸⁶¹ *Idem*, p.12.

Ce passage montre comment le monde traditionnel passe d'un ordre flou à un ordre encore plus flou et instable. La question devient universelle pour le personnage :

- Le monde est vide, atrocement vide ! (...)
- Mais dans ce cas il n'aurait rien derrière les choses, plus rien n'aurait de sens !
- Pourquoi chercher un sens aux choses ? Le *pourquoi* est sans intérêt, c'est le *comment* qui importe.
- [...] J'aurais couru derrière une illusion toute ma vie... j'ai peur.⁸⁶²

2.3.2. Mudimbe et Waberi : incursion dans les temps modernes

2.3.2.1. L'enracinement dans l'épistémè occidental

2.3.2.1.1. L'épistémè moderne ou le paradoxe de la « parole nègre » ?

L'œuvre de Mudimbe présente un univers africain déjà confortablement installé dans la modernité avec cette vision nouvelle du temps comme traversée et nécessité de progrès. Cette vision fait apparaître l'Afrique sous un jour nouveau. Elle la fait apparaître, relativement à l'Occident qui exerce alors un attrait sur elle, comme moins avancée dans la course vers le développement technologique, industrielle et économique. Inscrite dans le subconscient collectif, elle permet d'apprécier la vie en termes de qualité, de confort matériel, de développement, de croissance et d'émergence. L'adoption par la conscience collective africaine de la vision du temps comme traversée ascensionnelle de l'histoire est ici consubstantiel à l'adoption d'une certaine *épistémè*, c'est-à-dire, au sens donné par Michel Foucault, le cadre général dans lequel s'élabore une pensée scientifique, ses présupposés ou son champ de réflexivité. On peut employer le mot *épistémè* pour désigner dans ce contexte le cadre conceptuel général dans lequel baigne la pensée africaine aujourd'hui.

Mudimbe s'appuie en effet sur l'épistémologie de Foucault pour critiquer l'enracinement de la pensée africaine dans l'*épistémè* moderne qui est, de fait, issu de la vision occidentale du monde.

⁸⁶²DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p. 297.

L'auteur le nomme « le paradoxe essentiel qui a marqué la libération de la "parole nègre" »⁸⁶³. Dans *L'odeur du père*, on peut lire ce passage :

Hier, nos aînés qui, en fait, sont nos pères, en littérature, en philosophie comme en politique, exigeaient un droit à la vie. Aujourd'hui, nous connaissons presque pratiquement leurs chemins de croix et avons appris à réciter, par cœur, l'économie de leurs discours. Sensibles à l'ivresse de nos prises de parole et au déploiement de nos initiatives dans un champ littéraire, philosophique et politique qu'ils ont ouvert et travaillé, nous pensons — générosité naïve ou naïveté de nos ambitions ? — pouvoir nommer, afin de le nier définitivement, de le contourner ou de le dépasser, le paradoxe essentiel qu'a marqué la libération de « la parole nègre ».⁸⁶⁴

L'auteur met en évidence le paradoxe de la parole libre, indépendante, et pourtant tout de même ancrée dans le socle de l'*épistémè* occidental. Cette critique prend un sens plus large dans *The Invention of Africa*, essai philosophique dans lequel l'auteur montre à partir de quel système de pensée l'Afrique est pensée. Il y établit que les discours sur l'Afrique sont fondés sur une rhétorique issue des sciences humaines occidentales. Les représentations qui en sont issues réinventent l'Afrique et donnent à la percevoir dans une apparence qui n'est pas réellement la sienne ou qui ne correspond nullement à sa réalité. Séjournant dans cette rhétorique, l'Africain se réinvente lui-même comme étant « l'autre de l'Occident ».

Mais nous voulons surtout montrer, à la lecture interprétative des textes, que l'inscription du sujet africain dans la rhétorique occidentale est le fait de l'inscription de son psychisme dans une vision du temps comme nécessité de progrès. Celle-ci l'y a programmé, puisqu'en s'inscrivant dans une perception et une compréhension de la vie comme nécessité de rupture et de progrès, il se découvrait lui-même comme étant moins avancés dans la course au progrès technique, économique, voire idéologique, par rapport à l'Occident. Le sujet africain se réapproprie le vocabulaire de l'ancien colonisateur par ce que la vision du temps comme progrès à l'occidentale l'y contraint. L'Occident, plus avancé, s'y est imposé comme seul point de repère ou de

⁸⁶³ MUDIMBE (Valentin-Yves), *L'odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, p. 36.

⁸⁶⁴ *Idem*.

comparaison pour juger de ses propres progrès. Des lors, son épistème en devenait naturellement la référence. La grande ruse de la colonisation fut fondamentalement de parvenir à asseoir imperceptiblement dans le subconscient collectif africain cette vision du temps qui a programmé son âme à s'installer progressivement dans « le socle des épistèmes occidentaux ». Et c'est à juste titre si Mudimbe fait observer, « de manière urgente » la nécessité

[d'] assumer librement la responsabilité d'une pensée qui porte sur notre destin et notre milieu avec comme objectif la réadaptation de notre psychisme après les violences subies ; ce psychisme que nous n'avons pas toujours le courage de refaire parce que, à tort ou à raison, l'entreprise nous paraît titanesque.⁸⁶⁵

Cette entreprise paraît en effet titanesque puisqu'il s'agirait ici de recréer à partir de la réalité africaine de nouveaux systèmes et un idéalisme afro-africain qui en serait la norme et le point de repère.

2.3.2.1.2. Temps progressiste et visions marxistes de l'Afrique

L'inscription brusque par le fait de la colonisation dans la vision du monde, du temps et de l'histoire occidentale a fait apparaître la vie comme nécessité de progrès individuel ou collectif. C'est pourquoi elle a instauré, presque naturellement, un nouvel ordre sociologique fondé sur la lutte des classes. Les classes sociales ne reposent plus en effet sur la distinction des âges ou sur le système des castes, mais sur l'intérêt matériel, économique, voire même sur la course à l'honorabilité politique aristocratique pour lequel rivalisent les partis politiques. Cette vision du temps comme nécessité impérative de progrès contribue en quelque sorte à implanter une vision marxiste de la réalité africaine. Avec cette vision on passe en effet d'une socialité ancienne fondée sur le système de castes pour rentrer dans une ère fondée sur des luttes inter-classes ou inter-individus pour le développement matériel et la satisfaction des intérêts économiques et politiques.

⁸⁶⁵ MUDIMBE (Valentin-Yves), *L'odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, op. cit., p. 13.

Dans le contexte africain, et plus largement celui des pays du tiers-monde, la lutte commence au niveau intercontinental. La notion de « tiers-monde » apparaît en effet comme la nécessité de fédérer les anciennes colonies dans la lutte pour la défense de leurs intérêts, pour le développement économique, et contre les échanges inégaux entre l'Occident et les pays du Sud. La création de la CNUCED en 1964 à l'ONU et de l'OPEP un peu plus tôt en 1960, se comprennent comme cette nécessité de se fédérer et de s'inscrire dans une lutte intercontinentale contre la domination économique occidentale. À l'échelle africaine, les discours révolutionnaires comme le *consciencisme* et le *panafricanisme* de Kwame Nkrumah s'inspirèrent clairement des théories marxistes que les philosophes et hommes d'État estimaient applicables à la situation africaine.

Mais les visions marxistes de l'Afrique se situent aussi à l'intérieur même de la société africaine où les notions de « lutte », « classes sociales », « capitalisme », « matérialisme », « individualisme », etc., ont un usage explicite. La perception du temps comme nécessité de progrès a fait apparaître des classes et des hiérarchies sociales qui luttent pour un équilibre de droits sociaux. La lutte des classes se manifeste d'abord sur le plan idéologique. Elle peut cependant prendre une forme violente. La violence se comprend d'abord comme lutte des classes populaires pour l'égalité des droits. C'est une lutte marxiste d'un genre singulier qui n'oppose pas des classes économiques (prolétariat versus patrons ou bourgeois), mais des classes d'une autre nature : les factions politiques. L'œuvre de Mudimbe illustre bien cette violence africaine que l'auteur analyse par le biais de son personnage.

2.3.2.1.2. La violence ou la légitimité d'une révolte sociale dans *Entre les Eaux*?

L'œuvre de Mudimbe présente un monde africain mouvementé, secoué par des mouvements révolutionnaires qui ont un caractère marxiste. Elle permet de poser le problème de la violence et de sa légitimité, mais surtout de s'interroger sur le fondement de cette violence. Il faut

l'examiner à partir de quelques extraits du discours des factions armées qui mènent la lutte révolutionnaire, examinant l'arrière-plan psychologique qui justifie dans leur inconscient cette violence. Nous nous appuyerons ici sur un passage significatif du texte :

- qu'est-ce qu'une vérité ?

Il éclate de rire. Un gros rire qui me gêne. Pour rien. Je le trouve inconvenant. Pourquoi, au fait, un chef n'aurait-il pas le droit d'être à l'occasion un gros rire joyeux ?

- Ce qu'elle est ? Je ne sais trop. Je vais te décevoir peut-être. Mon Maître, Marx — il sourit avec insistance — écrivait il y a plus d'un siècle par Ruge. Je cite de mémoire : « Nous n'allons pas vers les hommes en doctrinaires pour leur apporter un principe nouveau. Nous ne proclamons pas : Voici la vérité. Tombez à genoux ! » Nous développons pour le monde, à partir de ces propres principes, des principes nouveaux. Nous ne leur affirmons pas : « arrêtez vos luttes. Ce sont des niaiseries ! Nous allons vous proclamer les véritables mots d'ordre de bataille. » Ce que nous faisons, c'est leur montrer pourquoi ils luttent et de cela, ils se rendront compte même s'ils ne veulent pas. La réforme de la conscience ne consiste qu'à rendre le monde conscient, qu'à l'éveiller de son rêve sur lui-même, qu'à lui expliquer ses propres actions.⁸⁶⁶

Ce passage extrait d'un dialogue est le propos d'un militant révolutionnaire qui s'entretient avec le prêtre Pierre Landu sur les principes doctrinaires. Ce qu'il est important d'observer dans ce passage, c'est l'apparition explicite de la pensée marxiste qu'il pose comme la justification idéologique de la lutte qu'il mène avec ses camarades. La présence de Marx montre que les mouvements révolutionnaires reposent déjà sur un intellectualisme africain issu des écoles philosophiques occidentales.

Mais cette jeunesse intellectuelle et révolutionnaire africaine n'y adhère pas par dogmatisme mais par conviction idéologique et par adhésion volontaire à une philosophie (parmi toutes les philosophies existantes) qui lui paraît coïncider avec sa vision de l'histoire et du monde africain nouveau. En effet, comme le fait remarquer ici le personnage révolutionnaire, le marxisme ne développe pas des principes doctrinaires : il explique dans une perspective philosophique et historiciste pourquoi les groupes d'individus sont emmenés à lutter. Il explique à ces groupes sociaux le sens de leurs propres luttes historiques. Mais il est bien entendu et connu que le

⁸⁶⁶ MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, op. cit., p.65.

marxisme n'acquiert tout son sens que dans une conception matérialiste de l'histoire. Par conséquent, le succès du marxisme auprès des intellectuels africains ne se comprend que parce que ces derniers ont désormais une conception matérialiste de l'histoire africaine. Or la perception matérialiste de l'histoire africaine récente est le fait d'une inscription progressive plus ou moins consciente de la mentalité intellectuelle africaine dans une vision du temps comme progrès et comme continuité dans l'ordre du progrès matériel. Les raisons des luttes révolutionnaires sont ainsi clairement entendues : dans une Afrique désormais inscrite dans un devenir matérialiste, sa transformation passe donc de toute évidence par une lutte entre les classes qui en sont désormais le moteur d'inférence.

Le rôle de l'Église dans cette œuvre permet de montrer l'évidence de cette analyse marxiste de la société africaine. L'Église catholique, qui est d'un autre temps et d'essence spirituelle et pacifiste, est devenue dérisoire devant cette évidence d'un « progrès » de l'Afrique qui passe désormais par des luttes sociales. Le héros prêtre Pierre Landu va se rendre lui-même à l'évidence d'une telle analyse et quitter les ordres religieux pour rejoindre la révolution. Il va même soupçonner cette Église et l'accuser d'être une entreprise néo-capitaliste et néo-colonialiste. Son scepticisme est essentiellement orienté contre la conception moderne du Clergé. L'Église nous est présentée comme un lieu de recueillement après le trouble. Elle est censée être la source de l'espérance. Elle est la promesse d'une libération divine. C'est une Église au service des valeurs universelles de justice et d'équité entre les hommes. Mais le personnage de Mudimbe y voit d'abord un projet néo-capitaliste et néo-colonialiste. Il affiche un certain scepticisme face à la valeur qu'on lui accorde aujourd'hui :

La richesse de notre Église pour le fils du peuple et le colonisé que j'étais un asile tendre, agréable ; mon sacerdoce, un rang social que protégeaient les structures coloniales que je prétendais défendre pour la plus grande gloire de Dieu. (...) L'Occident était la norme, l'Europe la référence par excellence.⁸⁶⁷

⁸⁶⁷ MUDIMBE (V-Y), *Entre les eaux*, op. cit., p. 104.

L'Église est représentée dans ce passage comme la formation d'un néocolonialisme dont l'Europe et l'Occident en sont les maîtres servis. Mais elle est surtout comprise comme une entreprise capitaliste qui transforme la promesse divine et le message de la rédemption en valeurs marchandes. Le personnage y voit donc l'expression d'une nouvelle forme de bourgeoisie :

Je veux bien admettre l'influence du cadre bourgeois posé par les missionnaires étrangers. (...) Mais ce cadre n'est pas plus essentiel à la propagation de la foi que la richesse matérielle n'est une condition sine qua non de la transcendance du christianisme⁸⁶⁸.

C'est ce qui explique l'absence d'implication de l'Église dans la vie courante des africains, qui sont pourtant sévis par la famine et les injustices sociales. Et c'est surtout pour cette passivité, cette inaction face à la dérive du continent que l'Église est remise en cause.

L'Église est en effet la garante des valeurs telle que la justice, la paix. Face à la dérive, à l'injustice qui sévit sur le continent, elle fait la promotion d'une tolérance qui vise à préserver la paix et, de ce fait, à ne pas s'impliquer dans la vie politique et sociale. Le personnage réclame plus clairement le passage d'un catholicisme capitaliste et passif vers un le statut d'un catholicisme marxiste, actif et moins théorique. La charité catholique devrait être marxiste et pratique, c'est-à-dire prorévolutionnaire :

L'effort de maturation intellectuelle que j'ai tenté depuis mon retour de Rome m'a fait comprendre la nécessité de certaines compromissions, pour qu'un témoignage de charité devienne engagement réel grâce à une action utilisant des méthodes objectives. C'est là, me semble-t-il une nécessité pour nous autres prêtres, technicien théorique du spirituel, devrions vivre davantage au lieu de la dire seulement. C'est dans ce sens que je comprends saint Jean lorsqu'il écrit : *Qui facit veritatem, venit ad lucem* (III, 21.)⁸⁶⁹.

Je songeai à la théorie marxiste de la vie spirituelle régulant toutes les valeurs au rang de pures intérêts et de besoins après avoir nié toute transcendance⁸⁷⁰.

⁸⁶⁸ MUDIMBE (V-Y), *Entre les eaux*, op. cit., p.39

⁸⁶⁹ *Idem*, p. 103. Le passage en latin signifie littéralement : "qui fait la lumière, vient à la vérité". Il pourrait se comprendre comme : "celui qui aspire à la vérité vient à la lumière". Mais le verbe *facio, es, ere*, garde tout son sens de "pratique". Le personnage le prend au sens de la pratique pour justifier la nécessité d'une implication pratique de l'Église.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 97.

Cependant, si l'Église est une profession pacifiste, comment envisager une tendance marxiste du catholicisme qui lutte pour la justice en prenant acte pour la violence révolutionnaire ? La question demeure elle-même posée dans le texte : « la théologie de la violence ou de la révolution, à laquelle j'aspire, pourrait-elle seulement subsister dans l'Église sans condamner celle-ci ? »⁸⁷¹.

Le discours religieux permet donc aussi de relativiser l'analyse marxiste en montrant les horreurs de la guerre liée aux révolutions. C'est pourquoi le roman s'achève sur un retour du personnage prêtre dans les ordres religieux en réintégrant le monastère cistercien.

2.3.2.2. La Corne de l'Afrique ou la fission d'un monde ?

Les œuvres de Waberi permettent d'observer le phénomène de la métamorphose des sociétés africaines dans une époque plus récente. Le lieu géographique de prédilection qui nourrit l'œuvre de l'auteur est la Corne de l'Afrique. Située au carrefour des mondes, et se constituant en elle-même comme un monde à part entière, la Corne de l'Afrique est le lieu où règnent et se querellent trois visions du temps : un temps eschatologique qui résiste encore au temps moderne ; un temps religieux (islamique) ; et le temps instauré par le système colonial occidental (le temps matérialiste).

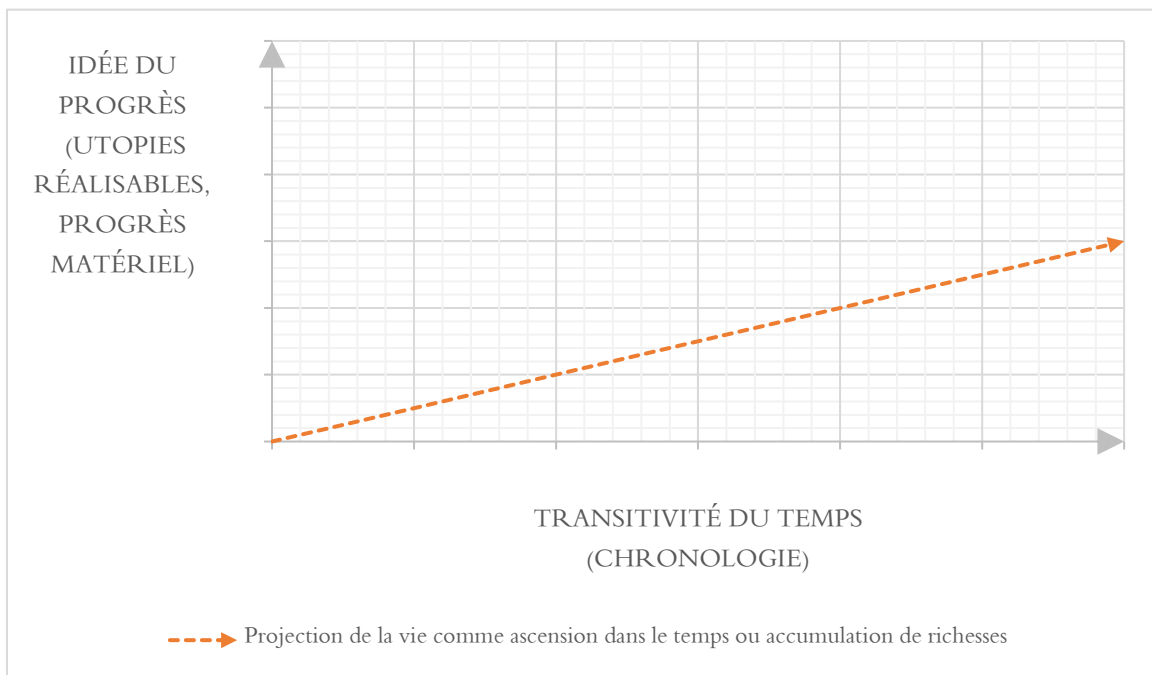
⁸⁷¹ MUDIMBE (V-Y), *Entre les eaux*, op. cit., p. 78.

2.3.2.2.1. Le temps matérialiste

Le temps matérialiste tient son caractère de ce qu'il est un temps où les sociétés sont désormais tournées vers la croissance matérielle. *Passage des larmes* le montre bien dans ce passage :

Le passé m'intéresse moins que l'avenir et mon temps est très spécieux. Il a la couleur du billet vert. Dans le monde d'où je viens, le temps n'est pas un étirement nébuleux. Le temps c'est de l'argent. Et l'argent, c'est ce qui fait tourner le monde. C'est la bourse avec ses flux de pixels, d'algorithmes, de chiffres, de denrées, de produits manufacturés, d'indices signalétiques, d'idées, de sang, d'images ou des simulacres qui tombent dans les écrans du monde. C'est l'élan vital de l'univers, la mise à mort du concurrent et le gain du marché convoité.⁸⁷²

L'Afrique est désormais ancrée dans cette époque soucieuse avant tout des satisfactions matérielles. C'est le temps qui porte « l'élan vital de l'univers » vers la croissance et les émergences de tous bords. Nous l'avons déjà schématiquement exprimé plus haut comme suit :



Graphique 14 : Les défis du temps matérialiste

⁸⁷² WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p.14.

Cette structure du temps est désormais inscrite dans la conscience collective. Même le personnage se représente le monde dans lequel il s'inscrit suivant cette structure. Il dit : « Le temps c'est de l'argent. Et l'argent, c'est ce qui fait tourner le monde ». Si le temps représente la durée disponible, l'argent que le personnage associe au temps représente la croissance. Le mot *argent* se comprend avant tout comme croissance, processus cumulatif. Cette phrase, d'apparence banale, reproduit dans l'inconscient collectif cette structure du temps qui met aujourd'hui l'univers en compétition. Cette structure du temps hiérarchise les individus, les communautés et les nations. Elle révèle aux nations moins développées (celles de l'Afrique en général) leur état de sous-développement. Les notions de développement, d'émergence, et de croissance sont étrangères au système du temps traditionnel africain. Ces nouvelles notions ne prennent leur sens pour l'Afrique que relativement au système du temps moderne. L'Afrique ne prend conscience de son sous-développement qu'à l'intérieur de ce système du temps moderne. Les notions de développement, d'émergence, et de croissance sont des inventions de ce temps.

De même, en hiérarchisant le monde, ce système du temps organise la prédation et les conflits. À cette représentation du temps est associée la désolation économique, la présence militaire et belligérante en lutte pour des intérêts capitaux :

La preuve, l'extension de la capitale saisie par la fièvre de la croissance impulsée depuis la fédération des Émirats arabes unis. Mon petit pays a séduit, par sa position et sa stabilité, les grands stratèges du Pentagone et les hommes d'affaires du golfe persique, Dubaï en tête. Cette union est logique, leurs intérêts sont communs.⁸⁷³

2.3.2.2.2. Le temps eschatologique

Le temps eschatologique apparaît épisodiquement dans les œuvres par l'évocation des mythes propres aux sociétés tribales de ce lieu. L'évocation des mythes permet à l'auteur de restituer la vision tribale et ancestrale relative à ce lieu. C'est par elle que les paysans tentent d'expliquer et de

⁸⁷³ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 50.

comprendre la sécheresse de la terre comme une œuvre des dieux. Ce passage de *Balbala* montre par exemple fort bien comment trois visions du temps génèrent trois explications d'un même drame africain :

À propos, comment peux-tu expliquer le nombre vertigineux d'attentats en une petite décennie ? Nous sommes passés maîtres en stratégie de la tension permanente. » Pourquoi tout se dit, s'écrie ou se murmure sur le thème de la triste mélodie et du lamento dans cette partie du monde ? Le *guux*, le blues traditionnel, y est pour quelque chose mais cela n'explique pas tout. Le coupable ? C'est l'aspect déshérité du paysage et le soleil assassin, me confiera Dilleya à court d'arguments.⁸⁷⁴

La réalité chaotique de la Corne de l'Afrique est ici associée à plusieurs facteurs inscrits dans des visions différentes d'un même monde africain : en l'occurrence le blues qui a toujours été traditionnel, la compétition internationale (compétitivité) liée au temps matérialiste, et le terrorisme qui relève du religieux. Le blues traditionnel est ici le fait des dieux qui semblent avoir maudit et déshérité ce lieu pour l'éternité.

2.3.2.2.3. Le temps religieux

Il est plus intéressant d'observer le temps religieux et son influence de plus en plus grandissante. Cette influence prend une tournure plus particulière dans *Passage des larmes* qui met en opposition deux frères jumeaux : Djibril (le héros) et Djamal que pourtant tout oppose. Le paradoxe est fort poignant et la symbolique fort saisissante.

En effet, les deux frères sont unis par un lien de sang. Et pourtant ils vont s'affronter par lettres interposées dans une rengaine idéologique qui va coûter la vie à Djibril. Leur consanguinité symbolise ici l'unicité africaine. Mais leur opposition symbolise quant à elle la dichotomie dans laquelle est désormais inscrit le monde africain. Ils sont jumeaux et donc issus d'un même socle

⁸⁷⁴ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., p. 38.

géographique. Mais ils s'opposent dans leurs visions du temps et du monde. Djibril est ancré dans la vision du monde et du temps occidental :

Je suis parti d'ici il y a bien longtemps, je suis un homme d'ailleurs avec le masque d'ici qui n'a en stock que des souvenirs d'emprunt. Je suis un fantôme qui tente de percer par le rêve et l'imagination la croûte durcie du quotidien. Qui n'accorde sa confiance à personne. Qui suscite la méfiance et n'imagine même pas le flot de rumeurs déversées sur son compte. Quand ma recherche sera terminée, sans regret ni remords, je m'envolerai avec mes notes et mes secrets destinés à une compagnie transnationale domiciliée, elle aussi, en Amérique du Nord. Mission accomplie. Je m'envolerai pour retrouver Denise et dévorer avec elle les écrits autobiographiques de notre auteur préféré. Adieu Djibouti. Le reste n'est plus de ma compétence. Je ne suis pas venu ici pour changer le monde. Je n'ai pas les épaules assez larges pour ça. À chacun sa petite besogne.⁸⁷⁵

En son âme, Djibril est devenu un occidental. Il s'y est installé. Il n'est de retour en terre africaine que pour y mener une enquête. Quant à son frère resté en Afrique, il s'est converti à la cause islamique et à l'intégrisme religieux. Celui-ci reniera son frère qu'il accuse de trahison pour s'être assimilé au monde occidental. En dépit de leur lien de consanguinité, Djamal n'aura aucun scrupule à se faire quant à regarder mourir son frère dont la vie sera attentée par la faction terroriste à laquelle il appartient. Leur lutte se comprend comme deux systèmes du temps qui s'opposent. L'une est inscrite dans une vision moderne de l'Afrique, l'autre la rattache à la conquête religieuse. Elle est portée par une belligérance islamique qui n'a que ce mot d'ordre :

Dit à nos combattants de l'extérieur de se lever. Donne le signal. Dis leur ceci : « Partez, sabre au vent. Vous êtes des pionniers, vaillant et précieux. Nous chasserons les infidèles et les laquais. Nos rangs s'élargissent sans cesse, des renforts viennent de très loin. De plus profond de la forêt équatoriale, de Rwanda, du Congo, d'Angola, des gens ordinaires se convertissent en masse et se mettent sur les traces des Salafs, nos pieux prédécesseurs — que Dieu le bénisse ! Rien ne résiste à notre parole d'éveil. Nous bâtissons, avec l'aide du Juste, un État islamique unifié dans toute la corne de l'Afrique. Ce n'est plus qu'une question de temps... »⁸⁷⁶

Les deux frères symbolisent des parties d'une même Afrique qui se rejette. L'une, qui se radicalise, prend le parti des armes pour tenter d'éradiquer l'autre qui ne correspond plus à sa vision. Cette histoire permet d'interroger l'émergence de l'intégrisme religieux sur le socle africain. L'auteur

⁸⁷⁵ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., pp. 85-86.

⁸⁷⁶ *Idem*, p. 200.

crée un arbitrage avec l'écrivain Walter Benjamin dont il met à contribution des morceaux de texte dans son œuvre. Ces bouts de texte de Walter Benjamin lui permettent d'interroger cet intégrisme nouveau et grandissant.

2.3.2.2.4. La Corne de l'Afrique comme le lieu symbolique du drame africain.

La Corne de l'Afrique est le lieu où se superposent trois visions du temps, et donc aussi trois vision du monde. Elle symbolise la tragédie africaine parce que toute l'histoire africaine se revit en ce lieu. Elle est le lieu à la fois des intérêts géostratégiques et économiques. C'est aussi le lieu de toutes les influences coloniales (l'expansion islamique et la colonisation occidentale). Elle est parmi les dernières à prétendre aux indépendances (réalité qui reste encore relative). Et pourtant aussi, et malgré tout, subsiste encore en ce lieu une âme africaine authentique, avec ses mythes et son interprétation mythique de son propre drame.

Chapitre 3

Êtres et espaces : pour une « hétérotopologie »

Il faut donner à l'espace son sens ontologique primordial qui le fait entendre à la fois comme un étendu physique (avec ses propriétés) et un lieu d'être. C'est sur son essence de lieu d'être que nous allons nous appuyer pour montrer qu'il y a une âme des lieux. En effet, chaque espace comporte un certain nombre d'éléments symboliques issus de l'histoire et de la culture propre à ces lieux avec lesquels la conscience ou l'inconscient collectif entre en osmose. À l'intérieur des lieux s'élaborent une psychologie générale et une conscience collective. Oswald Spengler détermina par exemple « une humanité citadine »⁸⁷⁷ qu'il identifia dans le monde occidental à « l'âme prométhéenne »⁸⁷⁸. Montrant que « l'histoire universelle est l'histoire des cités », il prévoit une âme prométhéenne des villes occidentales et annonce aussi la « nausée des machines ».

Dans ce chapitre, nous partons de ce principe pour tenter de déterminer, à travers le paysage symbolique des textes, les « régimes citadins » qui prévalent et avec lesquels le psychisme collectif entre en osmose. En effet, la contemporanéité du sujet se comprend à la fois comme inscription dans un temps ou une époque, et dans un espace qui prédétermine le sens de son action.

Mais la diversité des lieux implique aussi que soit analysée la relation entre ces lieux qui, soit s'opposent, soit convergent. En effet, l'homme s'inscrit dans le monde aujourd'hui comme un être itinérant que la contingence de l'histoire et la force des événements obligent à migrer. Chaque déplacement suppose aussi une réadaptation de son psychisme. À ce titre, il est opportun d'analyser les relations entre les espaces pour voir les dialogues qui pourraient exister entre les

⁸⁷⁷ SPENGLER (Oswald), *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle, II, Perspectives de l'histoire universelle*, Traduit de l'allemand par M. Tazerout, Paris, Gallimard, 1948, renouvelé en 1976, pour la traduction française, p. 88. Sur les 472 pages.

⁸⁷⁸ *Idem*, p. 89.

psychismes propres à ces lieux. L'étude de la relation entre les espaces passe ici par une hétérotopologie, science ou théories de l'espace (autre) proposé par Michel Foucault dans *Les corps utopiques, Les hétérotopies*⁸⁷⁹. Il y définit l'hétérotopologie comme « une science [...] qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons »⁸⁸⁰. Nous partons ici de ses observations pour montrer comment les espaces s'inscrivent aussi dans un rapport dialectique d'opposition et pour voir comment ce dernier parvient à créer dans la perspective africaine un monde dichotomique.

3.1. Le rapport à l'espace dans l'horizon sociohistorique européen

3.1.1. Musil : « le "technicisme", esprit digne de l'air des machines ».

Musil donne une vision critique du monde de l'ustensilité qu'est essentiellement devenu l'espace urbain. Il y a en effet une « sublimation de l'ustensilité » des lieux dits urbains en raison même du surcroît d'ordre technique supposé organiser et faciliter la vie humaine. Analysant l'âme des villes modernes, Musil ironise sur la condition de ces hommes nouveaux qui auront eux-mêmes l'aspect des machines ou des robots à force de technicisme :

On échange hâtivement quelques mots. Les questions et les réponses s'emboîtent les unes dans les autres comme les pièces d'une machine, chacune n'a devant soi que des tâches bien définies, les professions sont groupées par quartiers, on mange tout en se déplaçant, les plaisirs sont concentrés dans d'autres secteurs, et ailleurs encore se dressent les tours où l'on retrouve son épouse, sa famille, son gramophone et son âme. La tension et la détente, l'activité et l'amour ont tous leurs moments distincts, calculé sur la base de minutieuses expériences de laboratoire. [...] Dans une communauté constamment irriguée par l'énergie, tous les chemins mènent à un but estimable, pourvu que l'on hésite ni ne réfléchisse bien longtemps. Les buts sont à courtes distance ; mais la vie aussi est courte ; on lui prend ainsi le maximum de résultats, et il n'en faut pas plus à l'homme pour être heureux, car l'âme est formée par ce qu'elle atteint, alors que ce

⁸⁷⁹ FOUCAULT (Michel), *Les corps utopiques, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, 64 pages.

⁸⁸⁰ *Idem*, p. 25.

qu'elle poursuit sans y atteindre la déforme ; pour le bonheur, ce qui compte n'est pas ce que l'on veut ; mais d'atteindre ce que l'on veut.⁸⁸¹

Il s'agit là d'une vision pessimiste qui présente le mode d'être mécanique qui se profile dans l'ère du technicisme ou de l'énergie mécanique. La morale de notre temps est d'atteindre au plus vite des buts. Mais cette rapidité d'exécution n'est pas sans conséquence sur les modes d'être qui s'apparentent alors à l'automatisme. Le sens excessif de la mesure, l'esprit de géométrie, l'accélération des mouvements, bref, le trop-plein de l'intelligence (technique) sacrifie le bonheur de la lenteur et des plaisirs simples au profit d'une suractivité aliénante. Les moments de bonheur, d'amour et de détente, sont bien distincts du temps de travail ou de la suractivité qui occupe une grande part. La détente se fait sur un très court temps dit « vacant » par rapport au temps de travail. De même, ces plaisirs simples sont parqués dans des lieux propres : soit dans l'intimité des domiciles (chambre, etc.), soit dans des lieux d'innocence (comme les restaurants, les bars, etc.) ou des espaces de loisirs (zoos, fêtes foraines, par exemple).

3.1.2. Espace topique et hétérotopie chez Le Clézio : la valeur contestataire de l'ailleurs

L'œuvre de Le Clézio oppose aux paysages urbains qu'il critique fortement, les paysages naturels. En ce sens, le milieu urbain représente l'espace topique. Par espace topique, il faut comprendre l'espace dans lequel le sujet fait l'expérience quotidienne de la vie. C'est le lieu de référence, c'est-à-dire l'espace sur lequel on se fonde quand on veut parler des espaces périphériques ou des milieux naturels qui lui sont diamétralement opposés. Dans cet ordre d'idées, les paysages naturels constituent des hétérotopies en raison même de leur différence et de leur opposition avec le milieu urbain. Plus haut dans cette étude, nous avons souligné le caractère réifiant de la ville dans la vision de l'auteur. Nous en rappelons ci quelques aspects caractéristiques pour montrer ensuite comment la conscience du personnage l'oppose dans un conflit psychique à la douceur des paysages naturels.

⁸⁸¹ MUSIL (Robert), *L'homme sans qualités*, I, op. cit., p.39.

3.1.2. *Le milieu urbain*

Examinant l'âme des villes métropolitaines, Le Clézio donne une vision dérisoire de l'ère industrielle. Il fait cette description de la ville :

La ville était étendue sur la terre, espèce d'immense nécropole aux dalles et aux murs éblouissants, avec le quadrillage des rues, des avenues et des boulevards. Tout était prêt, on aurait pu dire, et fixe pour que les choses se passent ainsi. C'était un plan méthodique, où il ne manquait rien, presque rien. Il y avait des trottoirs de ciment, aux petits dessins réguliers, les chaussées de goudron marquées par les pneus, les arbres debouts, les réverbères, les immeubles verticaux qui s'élançaient à des hauteurs vertigineuses, les fenêtres, les magasins pleins d'écriture, les bruits, les vapeurs. Un peu plus haut, il y avait ce plafond gonflé, ni bleu ni blanc, couleur d'absence, où pendait le rond du soleil. Une étendue distraite, anonyme, un désert mouvementé, une mer où les vagues avançaient les unes derrière les autres, sans jamais rien changer.⁸⁸²

Ce passage décrit l'organisation structurelle de la ville dont le tracé, la géométrie rigoureuse, induit une forme de vie mécanique. Elle programme l'ordre de déplacement des masses et des flux humains qui ont ainsi l'apparence de marionnettes. Plus loin le personnage fait cette remarque :

Visage des hommes et des femmes, gestes, habitudes, métiers : tous joués. Le monde est peuplé de marionnettes, le monde est habité par des automates. Ils rient, ils parlent. Mais je vois leurs yeux, et je sais qu'il n'y a rien de l'autre côté.⁸⁸³

Vu de l'extérieur, le monde de la ville, avec la rectitude de son esprit géométrique, apparaît comme un champ de cirque animé par une intentionnalité supérieure encore indéfinie qui dompte l'homme et l'amène à arrimer ses propres gestes et actions à ce régime citadins. Le Clézio présente le monde moderne, et plus particulièrement celui de la ville, comme ivresse des machines et d'énergie mécanique. La civilité y est même régie par la parole de l'injure et un langage automatique, résidus d'âmes à l'étroit dans de corps réduits à n'être plus que des objets mécaniques. Par cette vision exagérée des choses, le texte met en garde sur les dangers d'un automatisme de la vie qui peut déboucher sur le post-humanisme.

⁸⁸² LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, op. cit., p. 14.

⁸⁸³ Idem, p. 207.

3.1.2. Le post-humanisme ?

Le Clézio reprend au fond, sans le savoir peut-être, cette critique qui s'impose à lui au regard de la réalité ambiante dans laquelle il inscrit symboliquement son personnage. Si l'existence précède chez lui l'essence, au moins autant que chez Sartre, elle ne doit pas l'être à la manière de la technique et du trop-plein d'énergie mécanique qui risque de précipiter inexorablement l'homme dans l'ère de ce qu'il est désormais convenu d'appeler le post-humanisme. Le post-humanisme serait le temps où l'homme tend à devenir lui-même une machine. Mais il est bien entendu que cette réalité n'a pas encore d'effectivité. Ce profil de la vie en milieu urbain apparaît ici comme soupçon.

Le soupçon de l'avènement d'un monde post-humaniste tient lieu de ce que la structure des villes reprogramme la nature humaine et la prépare à un mode d'être automatique et mécanique. La structure des villes est elle-même déjà « transhumaniste » : elle organise par la technique le mode d'être de l'homme dont elle croit améliorer la condition par l'accroissement de ses capacités motrices, voulant par-là dépasser ses limites biologiques.

Il semble de plus qu'il y ait en tout cela une violence qui est faite à la nature ou à l'essence (humanité) même de l'homme. La technique ne prolonge ni n'améliore cette humanité. Elle tend au contraire à la transcender, donc à la dénaturer et à la compromettre. Elle la ruine d'autant plus que le transhumanisme (transition de l'homme vers un autre état par l'accroissement de ses capacités) latent des milieux urbains n'achemine pas vers un but ou une espérance grandiose. Bien au contraire, il relève de la simple raison instrumentale qui accroît les capacités techniques sans but précis. La ville est en effet le lieu où se développent des moyens techniques qui ne mènent pas vers un but transcendant, mais qui s'imposent comme leur propre fin.

Le Clézio inviterait-il aux aspirations plus écologiques ? Privilégierait-t-il une vision romantique de l'existence ? En tous les cas, la poésie de l'existence semble résider, chez Le Clézio, dans cette vision de la vie qui privilégierait le lien primordial et biologique avec Les paysages naturels.

3.1.2.3. *Sur la nécessité du lien primordial avec les paysages naturels*

En raison même de son opposition à l'espace urbain, le milieu paysan s'impose dans l'œuvre de Le Clézio comme une hétérotopie qui lui sert d'antithèse. Les paysages naturels dont il regorge acquièrent la valeur symbolique de « contre-espaces » destinés à solutionner le problème qu'est devenue la ville.

Le village ou le milieu rural est le lieu qui préserve le lien à la terre, et donc aussi l'essence originelle de l'homme. En effet, le mot « homme » se comprend en son sens étymologique la plus ancienne — et par un zèle philologique — par le mot « *humus* » (de l'ancien latin) qui signifie « terre ». Cette étymologie enjoint l'homme à comprendre sa propre humanité comme une essence matérielle issue de la terre, conformément au récit biblique de la Genèse qui le décrit comme un être de poussière et qui retournera poussière. L'humanité se comprend d'abord en son essence dans ce lien substantiel avec la terre, la nature.

Le milieu paysan conserve cette symbiose avec la nature de laquelle l'homme est issu et en laquelle il se sent psychologiquement heureux et en harmonie. La psyché heureuse du personnage se comprend à la fin de l'œuvre de Le Clézio comme le bonheur d'une réconciliation avec le milieu naturel, c'est-à-dire avec lui-même. En ville, il est rompu à lui-même en raison même d'un surcroît d'énergie mécanique qui ne fait guère parti de son essence. À la campagne il est à l'image de la nature de laquelle il est issu. Il en est le microcosme. C'est pourquoi au contact des paysages naturels, le personnage se sent à l'unisson de ces lieux, libre, loin de la prison et du conditionnement des villes. Son « langage voudrait expliquer sans tarder cette liberté, cette beauté. Il voudrait les dire comme elles sont, dans leur extraordinaire simplicité. Le langage est né sur cette terre, il apparaît aux animaux et aux plantes »⁸⁸⁴. Et c'est sans doute à cette tâche que Le Clézio se livre dans *L'inconnu sur la terre* : faire dire au langage la beauté du monde naturel. C'est

⁸⁸⁴ LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *L'inconnu sur la terre*, op. cit., p. 135.

le type d'extase à laquelle il semble finalement convier le lecteur. Non pas une extase matérielle qui minerait l'humanité, mais celle qui la confirmerait, l'harmoniserait, la rendrait fidèle à sa propre essence, et la restituerait à l'économie générale de la nature. C'est pourquoi c'est la voie de l'écologie qui semble tacitement porter l'œuvre de Le Clézio. C'est à la possibilité d'un retour au premier matin du monde que Le Clézio semble nous convier. Il invite tacitement dans ce texte à retrouver le lien de connivence originelle avec la nature. Elle semble la condition de la préservation de l'humanité même de l'homme qui tend à perdre le lien harmonique avec son milieu naturel.

3.2. Le rapport à l'espace dans l'horizon sociohistorique africain

Dans la perspective africaine, la ville n'a pas le même sens symbolique que chez Le Clézio et Musil.

3.2.1. De la dichotomie du temps à la dichotomie de l'espace : une théorie de la ville comme fondement de la modernité africaine dans l'œuvre de Dongala

La ville apparaît dans l'œuvre de Dongala — et même plus généralement dans les œuvres africaines — d'abord comme le reflet de la modernité africaine. Elle est le signe du passage de l'Afrique dans un autre temps ou dans un autre système du temps (*hétérochronie*). Elle est le lieu où se manifeste une nouvelle mentalité ou une nouvelle âme africaine liée à ce temps. Corrélée à la vision de la vie et du temps comme nécessité de progrès, la ville négro-africaine devient par rapport au village le lieu symbolique de ce progrès. En tant qu'hétérotopies, « il se trouve [qu'elles] sont liées [...] à des découpages singuliers du temps. Elles sont [...] parentes des hétérochronies »⁸⁸⁵. C'est pourquoi la ville ne s'appréhende pas exclusivement comme inscription du sujet dans un autre espace ; elle est aussi le lieu de l'inscription du sujet dans un autre temps. Elle est par rapport au

⁸⁸⁵ FOUCAULT (Michel), *Les corps utopiques, Les hétérotopies*, op. cit., p. 30.

milieu rural à la fois un autre lieu (hétérotopie) et une autre âme encore indéfinie ou encore en devenir.

La ville est de ce fait plus exactement le produit de la dichotomie du temps africain exposée dans le chapitre précédent. La dichotomie du temps crée une dichotomie de l'espace qui oppose la ville au milieu rural. En effet le village conserve l'âme africaine encore inscrite dans la vision eschatologique du monde et du temps. Il est le lieu où se manifeste encore une vision ancestrale de la vie. L'œuvre de Dongala le démontre très bien.

À l'issue d'un conflit idéologique qui oppose le héros Mandala Mankunku au vieux Lukeni sur la nécessité de s'inscrire ou non dans la rupture et le progrès, le jeune personnage est conduit vers la ville par la force des événements qui marquent son époque. Mais en lui-même, il répondait déjà à l'appel de la ville par son aspiration au progrès. S'y étant rendu, il fait cette découverte :

Villes, grandes villes ! C'était merveilleux ! Jamais Mandala Mankunku n'avait pu imaginer qu'un tel endroit fût aussi différent d'un village, même d'un gros village. Il y avait tant de gens, d'ethnies, de races, de langues différentes ! Il était pris, enlevé, happé dans ce maelström de sons, de mouvements, de couleurs. Ici, même les bruits étaient différents, alors que ceux de la forêt avaient une cause donc un sens, une raison d'être, il lui semblait que ceux de la ville existaient pour exister, sans but, indépendants du monde qui les entourait. Au premier abord cela le rassura car, ce qu'il voulait, c'était, après le meurtre de son oncle maternel, se perdre dans cette fourmilière sans laisser de traces. Il éprouvait une sorte de joie sourde, se sentaient enfin libéré de toutes les contraintes et obligations dans ce milieu inconnu où, a priori, il n'existe aucune règle, aucun devoir précis. Il était étonné par son calme et sa confiance : il quittait un monde où tout était plus ou moins réglé d'avance pour se plonger dans un autre où il n'y avait aucun garde-fou et cela ne lui causait pas la moindre appréhension. Au contraire, pensait-il, dans ce climat de liberté, il pourrait élargir le domaine de ses connaissances, apprendre plus facilement ce qui faisait la force des étrangers et enfin, pourquoi pas, s'enrichir.⁸⁸⁶

La ville se prête à la vue du jeune personnage tel un endroit merveilleux qui fait apparaître le village comme un milieu ridicule. La vie y est complexe et d'une saveur nouvelle. Les événements ou la présence d'objets matériels multiformes ne sont plus le fait de dieux ni d'une cause supra naturelle qui leur donne un sens ou une raison d'être. La ville est un lieu d'extase matérielle dépouillée de toute interprétation religieuse. Elle devient alors un espace symbolique de refuge

⁸⁸⁶ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., pp. 163-164.

d'abord contre la monotonie ambiante du village, ensuite contre le sentiment de contraintes, les obligations et les garde-fous. Il préfère à la programmation du village, l'imprévisibilité de la ville. Mais c'est une vie matérialiste et individualiste qu'offre la ville. Chacun y va pour gagner de l'argent. En effet, on pouvait en gagner individuellement « beaucoup plus que du temps de la récolte de caoutchouc »⁸⁸⁷. Le héros va donc aussi apprendre à vivre avec l'angoisse solitaire de la ville. Celle-ci lui paraît en effet le lieu où se définit de manière encore imperceptible une nouvelle âme africaine. En ville, il s'ouvre à la vaste étude du monde et découvre une réalité de la vie faite d'une matière encore informe. Il va se rendre à l'évidence d'un ordre encore plus flou. À la fin de l'œuvre, il se demande même s'il ne porte pas en lui sa propre négation en ce monde nouveau. Cette question pourrait être aussi celle de l'ébranlement des civilisations africaines anciennes. En effet, dans cette argile encore informe, la réalité de la ville ne porterait pas en elle la négation de l'âme africaine ancestrale ?

À l'occasion d'un nouveau dialogue avec le vieux et sage Lukeni, ce dernier fait remarquer au héros devenu âgé ce qui suit :

- Je comprends ce que tu veux dire, [...]. Ta difficulté pour comprendre le monde moderne s'explique très bien. Avant la colonisation, toi et tous ceux des générations viviez dans un monde clos, un système clos où les échanges avec l'extérieur étaient contrôlables, réversibles. Il était alors simple de maîtriser le monde. Depuis l'arrivée de la colonisation, ce système est devenu incontrôlablement ouvert, où tout tend naturellement vers un désordre plus grand. On ne peut plus distinguer facilement cause et effet. En ce sens tu as raison, les choses sont plus compliquées qu'avant, les ancêtres et leur monde équilibré n'ont plus de place.⁸⁸⁸

Il apparaît ici qu'avec la colonisation, l'ordre nouveau de la ville africaine oppose au village sa perception nouvelle des choses. L'aube de la modernité africaine est celle qui tente d'ébranler les civilisations racines qui sont encore présentes dans les villages. Elle instaure à la place un ordre encore confus qui mêle à la modernité occidentale des parcelles de l'âme africaines qui en sont déjà des résidus. Cet ébranlement passe par le conflit entre les générations et par l'exode rural. Le

⁸⁸⁷ DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, op. cit., p. 165.

⁸⁸⁸ *Idem*, p. 297.

destin de la ville n'est déjà plus celui du village qui est le lieu de la continuité historique de l'âme ancestrale. La ville est au contraire le lieu de sa métamorphose. Elle vise à adapter l'âme africaine (qui devient, de fait, une âme hybride) aux exigences du progrès.

3.2.2. La ville comme lieu du cri africain : sur la révolte et la violence urbaine comme le ferment du questionnement dans l'œuvre de Mudimbe

Chez Mudimbe, la ville se présente, du fait de nombreuses révolutions qui l'animent, comme le lieu du cri de douleur. L'analyse marxiste des sociétés africaines présentée dans le chapitre précédent permet de voir que la ville, ancrée dorénavant dans une conception matérialiste de l'histoire africaine, est le ferment de nombreuses révolutions qui peuvent prendre la forme symbolique des marches, luttes par médias interposés, etc., ou se manifester sous la forme d'une violence permanente. La lutte entre des factions sociales et politiques pour des intérêts économiques et matériels en fait un brasier duquel émerge un cri sourd qui prend la forme d'un questionnement philosophique littéraire. Les romanciers et dramaturges ont toujours été sensibles à cette violence dans les milieux urbains qu'ils présentent et interrogent dans un élan philosophique à travers leurs œuvres.

Mais la ville est-elle peut-être aussi le lieu de la genèse fiévreuse d'un nouveau monde africain. Dans cette argile encore informe et dans la violence qui la secoue et la remue, se prépare peut-être un nouvel humanisme africain plus sensible à la réalité africaine et ancrée dans sa vision propre des choses. C'est pourquoi l'art et la littérature doivent s'y mêler car ils portent en mémoire l'âme authentique africaine qu'ils confrontent à sa propre métamorphose.

3.2.3. Wabéri : l'ailleurs comme espace-refuge et nécessité philosophique

Balbala et *Passage des larmes*, Wabéri nous présente la réalité de la ville africaine (et plus précisément Djibouti) comme le lieu de la « dérégulation » politique, tout autant que celui du chaos sociologique et économique. Le destin de l'Afrique contemporaine apparaît à travers la ville comme une énigme qu'il s'agit de déchiffrer. Certains passages significatifs dans *Balbala* portent clairement cette interrogation :

Quelle ambition de départ pour une colonie qui deviendra, plus tard il est vrai, un camp d'entraînement, une base militaire cinq étoiles ! Qu'est-ce qui va peser dans la balance ?⁸⁸⁹

[...] Comment rester vivant, telle est la question essentielle ? Comment résister à la guerre et à la famine qui éclabousse le soleil de chacun ? Comment survivre alors que les vaguelettes de l'espoir sont plus fines que crin de cheval et que la couleur des aurores est d'un noir jais ? Que dire de nouveau qui n'a pas été dit avant ? Depuis que les puissances européennes ont saucissonné l'Afrique, les territoires de la douleur sont légion dans cette Corne déshéritée. Ce legs lourd à porter, nous l'avons surchargé encore ; nous n'avons alourdi jour après jour sans même nous en apercevoir. Et comment ! Pourtant il nous faut rendre compte de cette situation, ou plutôt « rendre compte » comme dirait de Dilleyta reprenant, à son tour, un jeu de mots cher à l'écrivain congolais, Tchicaya U tam'si, mort un soir d'avril 1998.⁸⁹⁰

Ces interrogations résonnent comme une impasse. Et en raison même de leur insolubilité, l'on n'est pas surpris que le chemin de l'émigration se prescrive de lui-même comme une nécessité philosophique et comme nécessité de survie. La rude réalité de la ville produit alors des transfuges et désigne l'Occident comme un espace refuge. Entre l'Occident et l'Afrique s'établit alors une dialectique ou une relation hétérotopique qui fait d'eux des « contre-espaces ». *Passage des larmes* illustre bien cette relation hétérotopique quand le personnage s'exprime en ces termes :

D'où viens-je, où suis-je, où vais-je ? » J'apprenais, un œil pointé sur le monde, un œil tourné vers la nuit des entrailles. Avouons-le, c'est à Montréal que je me sens le mieux.⁸⁹¹

⁸⁸⁹ WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, op. cit., p. 31.

⁸⁹⁰ *Idem*, pp. 21-22.

⁸⁹¹ WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, op. cit., p. 172.

Montréal est ici, face à l'angoisse de la réalité africaine, un espace refuge. Elle dénote l'Occident qui se pose ici comme une réponse provisoire à l'interrogativité angoissée liée au tumulte des villes africaines.

3.2.4. Villes et pari culturel

L'art, et plus particulièrement le théâtre, s'affirment dans la culture urbaine pour faire subsister l'âme africaine. Par l'éducation et les loisirs théâtraux qui font revivre l'âme africaine sur la scène culturelle, la jeunesse urbaine doit être conviée à se réapproprier les paradigmes de la sagesse ancienne pour réussir une synthèse identitaire composée à la fois d'éléments issus des traditions et de la modernité. L'art et le théâtre sont la condition de la survie de l'héritage culturel africain. Le roman nous raconte un monde africain pris dans les tumultes de l'histoire. Il a donc essentiellement une fonction historique et philosophique. Il nous raconte dans la perspective historique, tout en l'interrogeant philosophiquement, la métamorphose douloureuse dans laquelle est engagée l'Afrique. Il expose par devoir de mémoire la vision d'un monde ancien riche de sa culture. Mais le théâtre est voué à le remettre sur scène et à faire revivre son âme. Le théâtre s'imposerait ainsi dans les milieux urbains comme l'espace culturel d'un dialogue avec la sagesse ancienne. L'art africain offrirait à la génération des villes des symboles forts d'une âme ancienne encore vivante appelée à être revisitée et à être ravivée dans un rite théâtral qui l'accoutumerait à la jeunesse et la réinventerait pleinement dans le psychisme collectif en vue d'une synthèse identitaire parfaite.

Conclusion partielle

Il s'est essentiellement établi dans cette dernière partie de l'étude qu'il y a dans l'univers symbolique des textes un bouleversement du temps dans l'ordre de la décadence qui affecte les individus et les communautés. Il y a aussi un dérèglement des fondements idéocratiques qui suppose un bouleversement des identités, puisque l'identité définit une forme d'appartenance à une communauté culturelle et idéologique. Ici, le questionnement se définit comme un bouleversement des codes, une remise en question qui envisage d'autres possibilités qui s'offriraient à un mode d'existence devenu moribond, dans un contexte marqué par les guerres et le machinisme des villes. En cela, il est le moteur de l'histoire. Dans le contexte africain, le questionnement, tel qu'il se déploie dans notre corpus, est une « espérance en gestation », une « transition entre l'advenu et le non advenu », selon ces mots de Jean-Godefroy Bidima. La réinvention de soi ou de la communauté vient de ce que le questionnement s'envisage comme la recherche d'autres possibilités existentielles.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'étude que nous avons présentée dans cette thèse s'est faite sous le titre définitif : *Littératures et questionnement ontologique. Essai de problématologie et d'herméneutique*. Mais à l'origine, ce travail avait pour titre : *Littérature et interrrogativité. Du roman contemporain de l'Europe occidentale aux nouvelles écritures africaines*. Nous avons alors pour corpus *L'homme sans qualités* de Robert Musil, *Le Livre des fuites* de Jean Marie Gustave Le Clézio, *Le feu des origines* d'Emmanuel Dongala, *Entre les Eaux* de Valentin-Yves Mudimbe, auxquels nous avons ajouté *Passage des larmes* et *Balabala* d'Abdourahman Ali Waberi. Mais cette formulation d'origine nous paraissait quelque peu naïve et maladroite dans la mesure où, dans un premier temps, elle ne nommait que très vaguement ou partiellement l'objet finalement complexe de notre étude ; puis, dans un second temps, en raison de ce qu'elle entretenait un malentendu de taille, à savoir : la prétention à vouloir analyser et comprendre la littérature contemporaine d'Europe occidentale bien trop vaste et bien trop exigeante. Nous avons donc préféré à la formulation d'origine, une formulation plus explicite et plus modeste qui énonce clairement, dans tous ses aspects, l'objet central de notre étude : le questionnement.

Il s'est agi dans cette thèse d'étudier le roman contemporain comme le lieu où se manifeste de manière dynamique un questionnement philosophique sur le sens de l'existence, sans que celui-ci ne rompe la dimension poétique qui le caractérise. Pour cela, nous avons posé la problématologie comme un angle d'analyse des œuvres littéraires, au même titre que l'herméneutique qu'elle n'exclut d'ailleurs pas dans ce mémoire. Nous l'avons envisagée suivant cet enjeu majeur : rechercher dans l'expression littéraire actuelle les traces d'un questionnement nouveau qui soit susceptible d'apporter un nouvel éclairage sur l'expression de la vie ou de la réalité humaine contemporaine. En effet, aussi bien dans les textes issus de la littérature européenne que dans la littérature d'Afrique noire, notre époque s'y est représentée comme celle

des chocs de civilisations et des changements considérable dans le temps. Ces croisements identitaires et ces changements parfois brusques s'accompagnent de questionnements nouveaux, souvent sous forme d'angoisse et de cri. D'autres manières d'appréhender le monde émergent de ces questions nouvelles qui trouvent leur expression brute et parfaite dans les formes littéraires et artistiques. C'est pourquoi nous nous sommes proposé de commencer cette étude à partir de l'hypothèse suivante : *la littérature est le lieu où l'homme révèle le mieux sa vérité d'être. Et quand elle se saisit d'une interrogation philosophique, elle lui donne la profondeur d'un rêve ; elle lui confère des sentiments et lui lègue la liberté que ne peut espérer un discours soumis à la matrice d'une méthode inflexible et intransigeante.*

Pour parvenir à démontrer cette hypothèse, notre étude s'est construite autour d'une triple problématique dont la première nous a d'emblée conduits vers une analyse immanente du corpus, cherchant préalablement à répondre aux questions suivantes : comment la structure des textes étudiés permet-elle de définir le roman comme questionnement ? Y a-t-il une syntaxe narrative globale propre à définir le roman comme question ? Comment le tissu discursif permet-il d'entrevoir, à l'échelle du texte, une structure dynamique propre à caractériser le roman contemporain comme une phénoménologie de l'existence ? La deuxième problématique nous a, quant à elle, naturellement amenés à nous interroger sur l'objet spécifique de ce questionnement à l'œuvre dans le corpus littéraire. À cet effet, nous nous sommes posé les questions suivantes : sur quoi le roman contemporain fonde-t-il son questionnement ontologique ? Quels aspects de l'homme, de la vie et du monde actuel ce questionnement indexe-t-il ? D'ailleurs, vers quelle finalité historique le roman questionne et préfigure-t-il la réalité actuelle ? Enfin, l'approche comparative du questionnement dans le corpus nous contraignait aussi à nous poser quelques questions essentielles supplémentaires : le questionnement dans le corpus littéraire africain se distingue-t-il du questionnement littéraire occidental ? À partir de quelle réalité et de quels concepts la pensée littéraire africaine formule-t-elle ses desseins philosophiques ?

Les trois problématiques, qui désignent chacune un niveau d'analyse particulier, impliquaient donc une triple approche du corpus étudié. La première, qui nous a orientés vers la structure du questionnement à l'échelle d'un texte, nous l'avons baptisée *érotétique*. Elle a permis une analyse formelle du déploiement dynamique du questionnement à travers les textes étudiés. La deuxième, qui nous a permis d'examiner l'objet de ce questionnement, est en raison même de sa visée interprétative des textes une herméneutique. Quant à la troisième qui s'est exécutée en amont des deux premières, elle s'est constituée comme une problématologie comparée.

Pour donner corps à cette étude nous avons opté pour une tripartition du travail dont la première partie s'est intitulée : *Questionnement, visions du monde et conscience esthétique*. Celle-ci a eu pour objectif la nécessité première de lever l'hypothèque théorique qui restreint souvent les œuvres littéraires et artistiques au seul domaine de la fiction et du beau. Il s'agissait donc fondamentalement de vérifier dans cette partie la pertinence théorique du rapport entre imaginaire et questionnement ontologique. Dans une plus large mesure, il s'agissait aussi d'y établir une arborescence des œuvres de l'esprit à partir de la question originaire de l'être. Pour, d'emblée, tenter de résoudre le problème de l'hypothèque théorique à sa source, il nous a paru utile de proposer une approche historiographique qui soit non seulement une histoire des variations (révolutions) littéraires et esthétiques, mais aussi et surtout une arborescence progressive qui nous a permis de positionner l'art et la littérature dans le cheminement global de la pensée.

La deuxième partie de cette étude s'est établie comme une analyse immanente du corpus. Elle s'est donnée pour objet, avant toute analyse thématique et interprétative des contenus symboliques des textes, de définir l'*architexte* du questionnement à travers le récit d'une quête ontologique. Cette partie s'est intéressé aux textes avant tout comme des dispositifs singuliers qui mettent en œuvre un questionnement. Et en tant que dispositifs, nous avons établi les textes comme des systèmes cognitifs. La lecture s'est alors engagée et impliquée comme un processus cognitif. Il s'agissait fondamentalement dans une première mesure d'insister sur la noèse, c'est-à-

dire le mouvement dynamique de la pensée qui se déploie dans chaque œuvre analysée. C'est pourquoi l'analyse s'est clairement orientée dans cette partie vers les structures. Ces structures composent l'*architexte*⁸⁹² du questionnement. Il faut entendre par « structure », cette définition que donne Louis Hébert dans le cadre d'une analyse sémiotique des textes :

Une structure est constituée d'au moins deux éléments, appelés termes, reliés entre eux par au moins une relation. Dresser une typologie des relations permet de prévoir différents types de structures.⁸⁹³

La structure ainsi définie a permis dans notre cas d'étude de poser comme principe de base le fait suivant : à savoir que le questionnement s'établit dans le texte à partir d'une *typologie des relations* entre les éléments qui le composent. Ces éléments, nous les avons alors identifiés comme des opérateurs⁸⁹⁴. Et il faut en revanche entendre par « opérateurs du questionnement », les composantes du texte qui participent de ce dispositif d'ensemble. Dans une perspective d'analyse sémiologique, ils ont d'abord été envisagés individuellement comme des signes pour mettre en évidence les moments structuraux du questionnement à l'œuvre — du moins autant que les signes linguistiques composent la syntaxe interrogative de base : la phrase interrogative. Ainsi, les personnages et l'espace-temps ont par exemple été analysés dans un premier temps comme des opérateurs qui jouent un rôle au sein de l'ensemble signifiant que représente le texte dans sa globalité. Et c'est à juste titre si le personnage, loin de renvoyer à une quelconque réalité extérieure au roman, a souvent pris, avec Philippe Hamon, une valeur sémiologique.⁸⁹⁵ Nous avons au départ spécifié que les structuralistes de la première heure s'étaient inspirés du modèle syntaxique de base (c'est-à-dire la phrase) pour déterminer les formes de communications

⁸⁹² Selon l'acception donnée par Gérard Genette (Cf. *Introduction à l'architexte*), il faut entendre par « architexte » les phénomènes de poétique générique qui permettent de catégoriser les œuvres ou de déterminer leur genre. Dans notre cas de figure l'*architexte* prend le sens d'une typologie globale de l'interrogation à l'échelle du texte.

⁸⁹³ HÉBERT (Louis), *Dispositifs pour l'Analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée*, op. cit., p. 103.

⁸⁹⁴ Selon l'article un sous-titre de l'article d'Irénée-Gilles NYEB : « L'interrogation en BASAA », dans les *travaux linguistiques du CERLICO : Interrogation, Des marques aux actes*, n° 7-8, Rennes, Les Presses Universitaires de Rennes et CERLICO, 1994, p. 171.

⁸⁹⁵ HAMON (Philippe), « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, op. cit., p. 117.

littéraires, du moins en ce qui concerne le récit et, plus largement, le genre romanesque. Sans doute fallait-il à l'occasion aussi rappeler cette invitation de Barthes qui estimait que

S'il faut donner une hypothèse de travail à une analyse dont la tâche est immense et les matériaux infinis, le plus raisonnable est de postuler un rapport homologique entre la phrase et le discours, dans la mesure où une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques, quelles qu'en soient les substances et les dimensions⁸⁹⁶.

Mais, en introduction de ce mémoire, nous avons déjà insisté sur les limites du structuralisme qui ne prenait en compte que les modèles syntaxiques de type déclaratif (qu'il soit à la forme affirmative ou négative), oubliant de fait le type interrogatif qui, lui aussi, est pourtant susceptible d'influencer la dimension textuelle. Notre analyse entendait prendre le modèle syntaxique de l'interrogation pour asseoir ses plans théoriques. C'est pourquoi, au plan formel, nous avons identifié le statut phénoménologique du texte littéraire à partir du concept initial d'*interrogativité*.

Par ailleurs, puisque notre approche structurale (poétique) se proposait d'analyser le texte en tant qu'il est morphologiquement « une typologie interrogative », il était essentiel d'isoler, au sein même des analyses dites structurales et poétiques, une démarche propre qui l'envisageait comme tel : c'est celle que nous avons préalablement identifié sous le vocable d'*érotétique*. Rappelons quelques principes directeurs qui ont fondé cette grille d'analyse proposée par Francis Jacques :

- À chaque type de texte (poétique, philosophique ou religieux), correspond un mode d'interrogation. « Cette hypothèse [...] consiste à indexer les types de textes sur les modes d'interrogation [...], elle conduit l'analyse à rapprocher systématiquement les modes d'interrogation par le détour des types de textes où ils se déterminent»⁸⁹⁷.
- « Chaque mode d'interrogation va surgir dans un *affect* du genre profond et une crise de la pensée est souvent un appel à un autre mode du sentir »⁸⁹⁸. Dès lors, « à côté de

⁸⁹⁶ BARTHES (Roland), « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications : L'analyse structurale du récit*, op. cit., p. 9.

⁸⁹⁷ JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 11.

⁸⁹⁸ *Idem*. C'est l'auteur qui souligne.

l'excellent paradigme herméneutique, [il faut] donner une visibilité [au] paradigme érotétique »⁸⁹⁹.

- « L'érotétique aura pour tâche de rétablir le questionnement pour lequel un énoncé représente une question ou sa reformulation, un présupposé, une réponse encore suspendue »⁹⁰⁰.

Ce sont ces postulats de départ qui ont fait l'essentiel de la deuxième partie. Mais nous avons souhaité prolonger et rénover cette grille d'analyse en spécifiant que la « différence érotétique » (c'est-à-dire la différence des modes d'interrogation) entre les œuvres appartenant à un même genre s'enracine aussi dans la différence des horizons socio-historiques et culturels desquels émergent ces œuvres. S'il fallait admettre l'évidence suivant laquelle la différence entre les types de textes — et peut-être vaudrait mieux l'envisager aussi entre les genres — « s'enracine dans une déférence érotétique quant au rapport à l'inconnu »⁹⁰¹, il fallait par ailleurs pouvoir déterminer et indiquer de quoi procède la différence des modes d'interrogation au sein d'un même genre ou d'un même type de texte. Il n'a pas été fortuit de constater que chaque auteur, inscrit dans un horizon socio-historique et culturel déterminé, a un rapport particulier à l'inconnu. Il interroge l'être-au-monde à partir de sa gnose et de son système de représentation. Dès lors, la *différence érotétique* au sein d'une même typologie textuelle est à rechercher dans les gnosés qui composent l'univers culturel — voire transculturels — dont est issu chaque texte. C'est pourquoi l'analyse structurale du questionnement s'est progressivement doublée d'une approche comparatiste des textes qui a cherché, au-delà des différences, à déterminer les caractéristiques communes susceptibles de définir un régime de questionnement propre au roman contemporain. L'exercice auquel nous nous sommes prêté a fondamentalement consisté à déterminer la manière singulière dont l'art du roman questionne le monde. Il s'agissait tout au plus de « ne plus voir les textes

⁸⁹⁹ JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p.9.

⁹⁰⁰ *Idem*, p. 10.

⁹⁰¹ *Ibidem*, p. 15.

comparés comme des opposés, mais en terme de connexité, de typicalité et d'adjacence »⁹⁰², le questionnement s'établissant à partir d'une « ligne de commensurabilité au-delà de laquelle les textes [sont] déclarés différents »⁹⁰³. Et c'est au cours de cette phase de l'étude que nous sommes parvenus à démontrer clairement, par un dispositif d'analyse thymique, que le questionnement littéraire s'inscrivait dans de processus psychiques qui donnent aux textes un certain tempérament esthétique, et au langage de la profondeur.

En dernière analyse, l'étude s'est appliquée à dégager à travers le corpus étudié le caractère propre de l'être au monde contemporain, aussi bien dans l'espace africain que dans celui européen. Nous avons montré comment chaque auteur met en question son milieu d'origine dans les œuvres. Ils y partent d'un constat et posent des problèmes découlant de ces constats. Puis, il appartient au lecteur de rechercher des hypothèses explicatives. C'est à cet exercice que nous nous sommes livré par un effort d'analyse herméneutique pour dégager des hypothèses explicatives relatives aux problèmes posées. Nous avons par ce dispositif d'analyse pu mettre en évidence quelques facteurs explicatifs essentiels comme les problèmes de l'inscription des communautés d'individus dans de systèmes de perception et de temps multiples. L'ensemble du texte se construit alors comme un observatoire où le questionnement du personnage conduit à un savoir empirique fondé sur la perception aiguë du réel représenté. L'accès à la connaissance empirique part de la manière avec laquelle le texte décrit le réel figuré : il guide la conscience du lecteur au moyen de la conscience du personnage qui, de ce fait, a perdu toute existence matérielle et substantielle pour n'être plus qu'une pensée. Le rôle du lecteur est donc pris en compte dans la mesure où il est impliqué intellectuellement et émotionnellement dans une dialectique avec l'auteur. Celle-ci se déploie avec le lecteur sur le monde qu'il redécouvre et auquel il accède avec un nouveau regard. Ici, le questionnement se reconstruit dans la conscience du lecteur qui est invité à la discussion.

⁹⁰² JACQUES (Francis), *De la textualité : Pour une textologie générale et comparée*, op. cit., p. 152.

⁹⁰³ *Idem.*

Car, loin de le négliger, l'auteur proclame aujourd'hui l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie⁹⁰⁴.

Le texte sollicite le concours du lecteur dans la détermination de l'être au monde. Le savoir empirique sur le monde et l'existence semble nécessiter l'aptitude de lecteur qui est invité à le co-construire dans une sorte d'interprétation qui va de l'exégèse des œuvres à « l'herméneutique du monde ». Tel a été l'essentiel de ce mémoire.

Mais au moment où nous achevons ce propos, il reste bien entendu que cette étude ne constitue qu'un petit pas dans un domaine qui ouvrira peut être une plus large perspective aux études littéraires. En effet, la problématique est un champ qui se positionne à sa manière parmi d'autres champs disciplinaires déjà bien répandus. Peut-être est-il besoin ici d'en montrer la pertinence par quelques considérations non moins importantes destinées à légitimer ce positionnement que nous voulons suivre.

On sait par exemple que la nécessité d'établir un ensemble de connaissances qui a trait à la manière d'être de l'homme ou, plus généralement, à la nature humaine, a donné lieu à un nombre considérable de disciplines rassemblées sous la bannière des sciences humaines d'abord appelées sciences « subjectives ». Face au développement et au succès des sciences « objectives » (ou sciences de la nature) fondées sur les méthodes expérimentales, c'est Wilhelm Dilthey qui a défendu la légitimité des sciences « subjectives » centrées sur l'homme et fondées sur l'interprétation (voir : *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*). Depuis, chaque discipline (lettres, histoire, théologie, philosophie et « sciences sociales ») s'est attribué un objet d'étude et a mis au point un certain nombre de dispositifs méthodologiques adéquats pour accéder à un savoir qualitatif et objectif.

⁹⁰⁴ ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 169. C'est l'auteur qui souligne.

Mais à l'origine, c'est l'herméneutique qui sert d'assise méthodologique à toutes ces sciences. Le postulat majeur de la philosophie diltheyenne repose en effet sur l'idée selon laquelle l'homme est défini par son histoire, sa position dans l'espace et le système culturel du groupe social auquel il appartient (*Introduction aux sciences de l'esprit*). Comme tel, l'interprétation et la compréhension de ces ensembles interactifs sont un gage pour accéder à un savoir sur la réalité humaine. L'histoire consigne les expériences vécues au moyen de l'écriture qui requiert dès lors une certaine exégèse (science de l'interprétation) pour permettre un « dévoilement progressif » de la réalité humaine (voir *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*). En tant qu'« art de l'interprétation », l'herméneutique s'est révélée une méthode déterminante dans la mesure où, par l'observation et l'exégèse de la « réalité humaine–social–historique », elle permettait déjà de « résoudre la question de la connaissance scientifique des individus et même des grandes formes de l'existence humaine singulière en général » (voir *Le monde de l'esprit*).

Elle trouve son expression la plus forte dans le domaine de la philosophie qui lui donne une place de choix parmi les nombreuses méthodes (phénoménologie, positivisme, pragmatisme, structuralisme, etc.) qui vont éclore au même moment et connaître un fort retentissement. Les ténors de l'herméneutique philosophique comme Nietzsche, Heidegger ou Hans-Georg Gadamer ont mis l'accent sur le langage dont l'interprétation est susceptible de donner des éclairages sur la réalité humaine. À l'instar de Dilthey qui considérait déjà l'herméneutique comme « l'art de comprendre les expressions de la vie fixée par l'écriture », Heidegger fixait à son tour le langage comme « la maison de l'être » (voir : « Lettre sur l'humanisme », dans *Questions III et IV*), même si, avant lui, Nietzsche — qui refusait de la restreindre au seul domaine de l'écriture — l'établissait d'emblée comme une *philosophie de l'existence*. Nietzsche considérait en effet l'interprétation et la compréhension comme des principes inscrits dans la vie elle-même. C'est pourquoi l'herméneutique philosophique s'est donné pour objet, l'existence humaine considérée

dans ses manifestations sociales, culturelles et historiques. Ce qui lui valait par la même occasion une légère teinte anthropologique.

Les études littéraires se sont révélées aussi importantes que les autres disciplines dont, en particulier, la philosophie, l'histoire et l'anthropologie, car la prise en compte des imaginaires, des systèmes culturels et des systèmes de représentation auxquels réfère l'expression littéraire et artistique de chaque peuple, participe de cet effort d'interprétation pour la compréhension de la réalité humaine. Et ce n'est pour rien si les approches philologique et herméneutique figurent en bonne place parmi les méthodes d'analyse qu'elles mettent en œuvre. L'exégèse littéraire s'est en effet aussi attachée à déterminer à travers les œuvres, les fondements ontiques de la réalité humaine en vue de la caractériser dans ce qu'elle a de plus profond et d'intrinsèque. En raison de leur caractère opératoire propre fondé sur l'interprétation et la compréhension, les études littéraires sont en elles-mêmes des applications herméneutiques constantes qui visent en permanence une connaissance qui a trait à l'homme dans sa vérité d'être.

Cependant, à côté des paradigmes philologique et herméneutique — et même au-delà des approches structurales qui leur ont succédé —, il faut compter avec l'angle d'analyse qui a servi dans cette étude : la problématologie. Initié par Michel Meyer, elle se définit comme l'étude des questionnements. À ce titre, elle se donne pour objet les fondements de tous les systèmes de pensées et de représentations, c'est-à-dire l'ensemble des questions *refoulées* qui les génèrent. Elle se situe donc à la genèse des systèmes de pensée et de représentation qui structurent l'entendement et la conscience collective. C'est une nouvelle voie qui s'ouvre dans les sciences humaines, et plus particulièrement dans le domaine des études philosophiques, littéraires et anthropologiques. La problématologie peut se révéler — et se révèle déjà — comme une démarche déterminante dans la mesure où elle examine l'ensemble des questions et les modes de questionnements d'ordre ontologique qui fondent les modes d'être, les manières de penser et de concevoir le monde depuis

l'antiquité philosophique gréco-romaine (voir : Michel Meyer, *De la problématique et Questionnement et historicité*).

Certes, il est indéniable que parvenir à déterminer « les grandes formes de l'existence humaine » et à caractériser l'homme dans sa nature intrinsèque passe par une approche herméneutique de la vie considérée dans ses manifestations culturelles, sociales et historiques extérieures. Mais comprendre les modes d'expressions culturelles, les mutations dans les phénomènes identitaires, et plus généralement les *expressions de la vie* d'un peuple dans une époque donnée, c'est avant tout examiner les structures idéologiques, les systèmes d'idées et représentations qui conduisent à ces expressions de la vie. Cet examen des structures idéologiques et des systèmes de représentations passent inévitablement par l'analyse des modes de questionnement d'ordre ontologiques qui conduisent à ces représentations. Si l'étude des systèmes de représentations vise à déterminer les modes d'existences propres aux peuples ou aux communautés quelconques, elle doit pouvoir prendre en compte le mouvement dynamique de la pensée qui génère toute vision du monde. Chaque peuple possède une culture ou un système idéologique qui structure la vie de la société et détermine son rapport à l'Autre. De chaque vision du monde émerge une certaine culture, une religion ou un code juridique, qui confère à la communauté une identité et oriente sa destinée historique en dépit des révolutions internes qui peuvent la régénérer. Or chaque vision du monde est un ensemble de réponses à des questions d'ordre existentiel. Ainsi, les récits fondateurs (contes, cosmogonies, mythes, etc.) qui structurent la vision du monde d'un peuple répondent avant tout aux questions originelles sur la vie et le sens de l'existence. Les questionnements sont donc à l'origine des modes de vie et de pensée. Chaque expression de la vie reste attachée à un mode de pensée qui, à l'origine, émerge d'un certain nombre de questions existentielles. Dès lors, comprendre une civilisation et le destin de cette civilisation passe non seulement par l'étude de ses systèmes de représentation (images, mythes, concepts philosophiques, etc.), mais aussi par les questions et les modes de questionnement qui conduisent à ces représentations.

Il en va de même lorsque des révolutions culturelles s'opèrent dans une communauté. Ces révolutions sont le fait de mouvements de pensée qui, eux-mêmes, émanent de questions nouvelles. Dès lors, l'homme ne se définit pas seulement par son histoire et le système culturel de la communauté à laquelle il appartient. Quand bien même il s'inscrirait dans un système complexe et interactif, l'homme se réinvente et réinvente ses systèmes de représentation. Il se réinvente parce qu'il répond aux questions nouvelles. Et les modes de questionnement nouveaux, ainsi que la manière d'y répondre, déterminent sa destinée culturelle et historique. L'homme agit sur les systèmes interactifs autant qu'ils agissent sur lui et le déterminent. Il agit sur eux par le déphasage avec son temps et son époque (voir : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*). Il s'inscrit dans le déphasage parce qu'il répond aux nouvelles interrogations qui se posent à lui, agissant de la sorte sur l'environnement social et culturel auquel il appartient. Les changements, les mutations dans les expressions de la vie sont donc le fait de nouvelles questions existentielles qui se posent à l'individu ou à la communauté. Comprendre les expressions nouvelles de la vie d'une société passe donc aussi nécessairement par l'examen des modes de questionnement qui la régénèrent.

La problématologie peut alors avoir un statut heuristique dans la mesure où elle se présente comme un dispositif méthodologique. Et pour cette raison, nous aspirons participer à donner une plus grande visibilité à la problématologie dans le domaine des études littéraires.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE BASE

- DONGALA (Emmanuel), *Le Feu des origines*, Paris, Le Serpent à Plume, 2001.
- LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969.
- MUDIMBE (Valentin-Yves), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973.
- MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, tome I, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1956 pour la présente réédition française ; 1930 pour la première édition (celle des deux premières parties, car l'œuvre est à l'origine éditée en trois parties qui suivront quelques notes et fragments).
- MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, tome II, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet Paris, Seuil, 1956 pour la traduction français ; 1932 pour la première édition de la troisième partie et 1952 pour les chapitres inédits, notes et fragments.
- WABERI (Abdourahman Ali), *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes Éditions, 1997.
- WABERI (Abdourahman Ali), *Passage des larmes*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2009.

ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

- ACHEBE (Chinua), *Le monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 2000 pour la présente réédition.
- ARMAH (Ayi Kwei), *L'Âge d'or n'est pas pour demain*, Paris, Seuil, 1976.
- BAUDELAIRE (Charles), *Les fleurs du mal*, Paris Gallimard, 1972 et 1996.
- BAUDELAIRE (Charles), *Les Paradis artificiels*, Paris, Le club du Meilleur Livre et Éditions de Gallimard, 1961.
- DIDEROT (Denis), *Jacques le Fataliste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.
- DIDEROT (Denis), *Le Neveu de Rameau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006.

- LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *L'inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1978.
- LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *La guerre*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1970.
- LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.
- LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, coll. « Folio essais ».
- MARAN (René), *Batouala*, Paris Albin Michel, 1921.
- VALÉRIE (Paul), *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1960.
- VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.
- VOLTAIRE, *Micromégas*, suivi de *L'Ingénu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002.

OUVRAGES MÉTHODOLOGIQUES

- BORDAS (Éric), *Balzac, discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Champs du Signe », 2003.
- GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essai », 1987.
- GREIMAS (Agirdas-Julien), *Du sens. Essais sémiotiques*, I, Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS (Agirdas-Julien), *Du sens. Essais sémiotiques*, II, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS (Agirdas-Julien), *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.
- HAMON (Philippe), « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais » 1977.
- HÉBERT (Louis), *Dispositifs pour l'Analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 2007.

- PIERSSENS (Michel), *Savoirs à l'œuvre. Essai d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Problématiques » 1990.
- ZILBERBERG (Claude) *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011.

OUVRAGES CRITIQUES ET THÉORIQUES

- AGAMBEN (Georgio), *Qu'est-ce que le contemporain ?* Traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. FSE J.Hardy, Paris, Les belles – lettres, coll. « Classique en poche », 2002 pour la présente édition.
- AUERBACH (Erich), *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 pour la présente édition.
- BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, Coll. « Biblio–Essai », 1942.
- BACHELARD (Gaston), *L'Intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock, coll. « Biblio Essais », 1992 pour la présente réédition.
- BACHELARD (Gaston), *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1940 pour la première édition, 2012 pour la présente réédition.
- BACHELARD (Gaston), *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1949.
- BARTHES (Roland), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1966.
- BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES (Roland), *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- BAUDELAIRE (Charles), *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris, Éditions Gallimard, 1976 pour l'établissement de l'édition, 1992 pour la présentation.
- BERGSON (Henry), *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 pour la présente réédition.
- BESSIÈRE (Jean), *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010.
- BESSIERE (Jean), *Questionner le roman : quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2012.

- BIASI (Pierre-Marc de), JAKOBI (Marianne) et Le MEN (Ségolène), *La fabrique du titre, Nommer une œuvre d'art*, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2012.
- BIDIMA (Jean-Godfroy), *La philosophie négro-africaine*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 1998.
- BISANSWA (Justin K.), *Roman africain contemporain. Fiction sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Edition Champion, 2009.
- BLANCHOT (Maurice), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BOUVERESSE (Jacques), *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin/ Masson, 1998 ;
- BREMOND (Claude), « La logique des possibles narratifs », in *Communications : L'analyse structurale du récit*, N° 8, Paris, Seuil, coll. « Points Essais » 1977.
- BUTOR (Michel), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.
- CAMUS (Albert), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1990 pour la présente édition.
- CHEVRIER (Jacques), *Anthologie africaine d'expression française : Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier International, coll. « Monde noir », 2002.
- CHEVRIER (Jacques), *Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*, Paris, Hatier, 1986.
- COMPAGNON (Antoine), *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2007.
- De LIGNY (Cécile) et ROUSSELOT (Manuela), *Littératures française, Repères pratiques*, Paris Nathan/VUEF, 2004.
- DESCARTES (René), *Le Discours de la méthode*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. « Le livre de poche », 2000.
- DIOP (Cheikh Anta), *Civilisation ou barbarie*, Paris, Présence Africaines, 1981.
- DIOP (Cheikh Anta), *L'Afrique noire précoloniale*, Paris, Présence Africaine, 1987 pour la présente édition.
- DIOP (Cheikh Mamadou), *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- FOUCAULT (Michel) *L'herméneutique du sujet*, Paris, Seul/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2001.
- FOUCAULT (Michel), *Les corps utopiques, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- GALLERAND (Alain), *Husserl et le phénomène de la signification*, Paris, Librairie philosophique J. VRIN, 2014.

- GLISSANT (Édouard) et CHAMOISEAU (Patrick), *Quand les murs tombent : L'identité nationale hors-la-loi ?*, Paris, Éditions Galaade, 2007.
- GÖDICKE (Stéphane), *Désordres et transgressions chez Robert Musil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- GUSDORF (Georges), *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris, CNRS Éditions, 2012 pour la présente édition.
- HAAR (Michèle), *L'Œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, coll. « Optiques » 1994,
- HEIDEGGER (Martin), *Les hymnes à Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, Texte établi par Suzanne Ziegler, Traduit de l'allemand par François Fédier et Julien Hervier, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie – nrf », 1988 pour la traduction française.
- HEIDEGGER (Martin), *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokeimer, Paris, Gallimard, 1962.
- HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, traduit de l'allemand par François Vezin, Paris, Gallimard, 1986 pour la présente édition.
- JACQUARD (Albert), *Éloge de la différence*, Paris, Seuil, 1978.
- JACQUES (Francis), *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean MAISONNEUVE, 2002.
- JACQUES (Francis), *L'arbre du texte et ses possibles*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007.
- JERPHAGNON (Lucien), *Histoire de la pensée. D'Homère à Jeanne d'Arc*, Paris, Éditions Tallandier, 2009 pour la présente édition.
- KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, Traduction et présentation par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 3^e édition corrigée, 2006.
- KESTELOOT (Lilyan), *Anthologie négro-africaine : Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*, Vanves, EDICEF, 1992.
- KRISTEVA (Julia), *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- KUNDERA (Milan), *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), *Principe de la Nature et de la Grâce. Monadologie*, Paris, Flammarion, 1996.
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *La pensée sauvage*, Paris, Éditions Plon, 1962.
- LUKACS (Georg), *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1967.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus/Philosophie », 1964 pour le texte, 2006 pour la lecture d'image (par Christian Hubert-Rodier) et le dossier (par Lambert Dousson).

- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945.
- MESCHONNIC (Henry), *Modernité, Modernité*, Paris, Éditions Verdier, coll. « folio Essais », 1988.
- MÉTRY-TRESSON (Carolle), *L'aporie ou l'expérience des limites de la pensée dans le Péri Archôn de Damaskios*, Leyde, Brill Academic Publishers, 2012.
- MEYER (Michel) *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2008.
- MEYER (Michel), *De la problématologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008.
- MEYER (Michel), *La problématologie*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2010.
- MEYER (Michel), *Questionnement et historicité*, Paris, PUF, 2000.
- MILLET (Richard), *Langue fantôme : Essai sur la paupérisation de la littérature*, suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.
- MOLINO (Jean) et LAFHAIL-MOLINO (Raphaël), *Homo Fabulator. Théorie et Analyse du récit*, Paris, LEMAEC/Actes Sud, 2003.
- MONNOYER (Jean-Marie) et NEF (Frédéric), *Revue de métaphysique et de morale. Métaphysique et Ontologie : perspectives contemporaines*, octobre-décembre, revue trimestrielle N° 4, Paris, PUF. 2002.
- MONTAIGNE (Michel Eyquem de), *Essais*, Livre II, (extrait), Paris, Librairie Larousse-Paris VI, 1965.
- MUDIMBE (Valentin-Yves), *L'odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- NGAL (Georges), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- NGANANG (Patrice), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Éditions Homnisphères, 2007.
- NIETZSCHE (Friedrich Wilhelm), *Le gai savoir*, Présentation et traduction de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997.
- PAVEL (Thomas.), *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003.
- PLATON, *La République*, Traduction et présentation de Georges Leroux, Paris, Flammarion, deuxième édition corrigée, 2004.
- PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte* (1928), traduit du russe par Marguerite Derrida, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1965 et 1970 pour la présente édition.

- RIBOT (Théodule), *La psychologie des sentiments*, Paris, Ancienne librairie Germer Baillière et C^{te}, 1896 pour la première édition/ Hachette Livre, coll. « BnF », pour la présente réédition. Voir aussi la version numérique sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k654204>.
- RICHARD (Jean-Pierre), *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1976.
- ROBBE-GROLLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1963.
- ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977 pour la présente édition.
- ROUSELL-GILLET (Isabelle), *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses Éditions Marketing S.A., 2011.
- RUBINO (Gianfranco) et VIART (Dominique), *Écrire le présent*, Paris Armand Colin, coll. « Recherches », 2012.
- SALA-MOLIN (Louis), *Le Code noir ou le Calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987.
- SALLES (Marina), *Le Clézio, Notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.
- SARRAUTE (Nathalie), *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1956.
- SARTRE (Jean-Paul), *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais, 1940, et 1986 pour la présente édition revue par Arlette Elkaïm-Sartre.
- SPENGLER (Oswald), *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle, II, Perspectives de l'histoire universelle*, Traduit de l'allemand par M. Tazerout, Paris, Gallimard, 1948, renouvelé en 1976, pour la traduction française.
- TEMPELS (Placide), *La philosophie bantoue*, Traduit du néerlandais par A. Rubbens, Paris, Présence Africaine, 1948 pour la première édition.
- TESNIÈRE (Lucien), *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959.
- TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, suivie de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971 et 1978.
- TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique, II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968.

WEBOGRAPHIE

Propos recueillis par Silvain BOURMEAU au cours d'un entretien vidéo :
http://www.dailymotion.com/video/x9zq0h_abdourahman-waberi-passage-des-larm_news

INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS

A

Architexte, 78, 132

C

Concept-image, 114, 121, 124

Condition érotétique, 10, 39, 43, 62, 74, 92

Contemporanéité, 11, 12, 16, 17, 19, 44, 45, 46

D

Dasein, 14, 16, 84

Différence ontique, 196, 198

Dignité ontologique, 198, 201, 203, 205

E

Eidos, 115

Ethos, 7

Être, 6, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 43, 51, 73, 83, 84

Être-au-monde, 7, 8, 12, 15, 16, 44, 47, 49, 62, 81, 82, 84, 85, 93

I

Imaginaire, 57, 82, 83, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 118, 120, 121, 125, 126, 127, 132, 140, 141, 148, 149, 153

Interrogativité, 12, 13, 39, 40, 42, 74, 75, 76, 77, 78, 94, 160, 165, 167, 168, 170,

171, 179, 186, 187, 190, 289, 290, 291, 307, 308, 311, 328, 332, 343, 344, 346, 397, 413, 414, 416, 421, 427, 434, 435, 436, 442, 443, 445, 447, 454, 455, 457

Intuition philosophique, 114, 118, 120, 122, 123, 124, 125

L

Logos, 7, 87

M

Mimésis, 22, 104, 105

Moi problématique africain, 196, 208

Mythe, 48, 69, 76, 94, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 135, 138, 343, 344, 523

O

Ontologie, 7, 8, 17, 19, 20, 33, 35, 36, 48, 53, 54, 59, 74, 75

P

Pathos, 7

Principe d'incertitude, 155, 159, 160

S

Synthèse intellectuelle, 455

T

Tempérament esthétique, 195, 212

INDEX DES MÉTHODES

E

Érotétique, 10, 12, 38, 39, 41, 42, 76, 77,
78, 79, 80, 81, 88, 92, 94

H

Herméneutique, 10, 41, 76, 79, 80, 81, 84,
85, 86, 90, 94, 208, 222, 461, 463, 465,
517, 550, 552, 555, 556, 558, 559, 560,
565

P

Poétique, 77, 79

Poétique textuelle, 77, 80

Problématique, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 21, 74,
77, 81, 86, 87, 91, 109, 110, 222, 231,
550, 552, 557, 559, 561, 567

Problématique comparée, 9, 86

INDEX DES AUTEURS

A

ACHEBE (Chinua), 522, 562
AGAMBEN (Georgio), 45, 46, 564
ARMAH (Ayi Kwei), 217, 562
AUERBACH (Érich), 22, 564

B

BALZAC (Honoré de), 175
BARTHES (Roland), 28, 42, 77, 109, 308,
564
BERGSON (Henri), 117, 322, 564
BESSIÈRE (Jean), 13, 20, 53, 54, 75, 564
BIDIMA (Jean Godefroy) , 63, 520, 565
BISANSWA (Justin K.), 223, 565
BLANCHOT (Maurice), 185, 565
BOUVERESSE (Jacques), 102, 108, 113,
565
BUTOR (Michel),, 25, 31, 32, 55, 565

C

CAMUS (Albert), 565
CHAMOISEAU (Patrick), 50, 51, 206, 566
CHEVRIER (Jacques), 24, 150, 565
COMPAGNON (Antoine), 565

D

DESCARTES(René), 157
DIDEROT (Denis), 180, 562
DIOP (Cheikh Anta), 149, 565

DIOP (Cheikh Mamadou), 498, 565
DONGALA (Emmanuel), 68, 69, 70, 309,
310, 311, 312, 313, 341, 415, 416, 417,
436, 446, 495, 518, 522, 523, 524, 562

F

FLAUBERT (Gustave), 175
FOUCAULT (Michel), 18, 208, 538, 543,
565

G

GLISSANT (Édouard) , 50, 51, 206, 566
GÖDICKE (Stéphane), 470, 472, 566
GUSDORF (Georges), 126, 128, 129, 130,
131, 136, 138, 139, 566

H

HAAR (Michèle), 113, 566
HÉBERT (Louis), 267, 349, 351, 553, 563
HEIDEGGER (Martin), 8, 12, 13, 14, 16,
83, 84, 85, 111, 112, 231, 265, 266, 462,
463, 464, 469, 566
HUGO (Victor), 168

J

JACQUARD (Albert), 199, 202, 566
JACQUES (Francis), 38, 174
JERPHAGNON (Lucien), 126, 130, 566
JOYCE (James), 175

K

KAFKA (Franz), 175
 KANT (Emmanuel), 117, 118, 119, 122,
 501, 503, 566
 KESTELOOT (Lilyan), 150, 214, 566
 KUNDERA (Milan), 33, 159, 166, 169,
 290, 455, 566

L

LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), 62,
 193, 245, 246, 247, 291, 292, 293, 294,
 295, 296, 297, 336, 338, 389, 390, 392,
 429, 430, 486, 487, 488, 489, 490, 491,
 492, 516, 540, 542, 563
 LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), 128, 136,
 566
 LÉVI-STRAUSS (Claude), 134, 566

M

Mannheim (Karl), 170
 MARAN (René), 213, 563
 MERLEAU-PONTY, 114, 123, , 566,
 MERLEAU-PONTY (Maurice), 114, 123,
 317, 566, 567
 MÉTRY-TRESSON, 272, 350, 354, 567
 MÉTRY-TRESSON (Carolle), 272, 350,
 354, 567
 MEYER (Michel), 5, 6, 7, 8, 21, 74, 81,
 87, 109, 110 196, 199, 203, 567
 MILLET (Richard), 60, 567
 MOLINO (Jean), 422, 567
 MONNOYER (Jean-Marie), 8, 567
 MUDIMBE (Valentin-Yves), 64, 65, 66,
 308, 342, 343, 344, 345, 346, 396, 397,

398, 402, 417, 418, 434, 435, 445, 446,
 448, 452, 453, 454, 458, 528, 529, 530,
 531, 562

MUSIL (Robert), 56, 57, 59, 167, 190,
 239, 242, 275, 278, 279, 280, 281, 282,
 283, 284, 285, 286, 287, 289, 318, 319,
 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328,
 329, 330, 331, 333, 334, 362, 363, 364,
 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372,
 373, 414, 423, 425, 426, 427, 438, 440,
 441, 444, 447, 449, 450, 451, 456, 470,
 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 480,
 481, 482, 483, 484, 485, 506, 507, 508,
 509, 510, 511, 539, 562

N

NGAL (Georges), 46, 567
 NGANANG (Patrice), 47, 48, 49, 218,
 221, 223, 567
 NIETSCHE (Friedrich Wilhelm), 110, 567

P

PAVEL (Thomas), 13, 23, 567
 PLATON, 103, 104, 474, 567

R

RIBOT (Théodule), 352, 355, 356, 568
 RICARDOU (Jean), 185
 RICHARD (Jean-Pierre), 73, 568
 ROBBE-GROLLET (Alain), 24, 185, 568
 ROBERT (Marthe), 568
 ROUSELL-GILLET (Isabelle), 92, 568

S

SALA-MOLIN (Louis), 204, 205, 568
SALLES (Marina), 45, 50, 192, 492, 568
SARRAUTE (Nathalie), 33, 186, 568
SARTRE, 23, 120, 121, 568
SARTRE (Jean-Paul), 23, 120, 121, 568
SPENGLER (Oswald), 537, 568

T

TESNIÈRE (Lucien), 26, 568
TODOROV (Tzvetan), 27, 77, 80

V

VOLTAIRE, 181, 563

W

WABERI (Abdourahman Ali), 71, 72, 298,
299, 300, 301, 302, 339, 340, 402, 403,
404, 407, 408, 419, 420, 432, 433, 497,
498, 499, 532, 533, 534, 535, 547

Z

ZILBERBERG (Claude), 504, 564

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	2
INTRODUCTION	5
1. Exposition des objectifs et analyse des champs conceptuels	5
1.1. Objectifs de la recherche	5
1.1.1. Dans le sillage de la pensée fleurissante de la problématologie	5
1.1.2. Vers une problématologie comparée ?	9
1.2. Élucidations terminologiques et analyse des champs conceptuels	10
1.2.1. La recherche d'une typologie du questionnement romanesque	10
1.2.2. La question et son objet	12
1.2.3. La notion de contemporanéité	16
2. Face à l'état actuel de la question de la définition du genre romanesque	19
2.1. Les risques du projet d'étude	19
2.2. Les approches historicistes	22
2.3. Les approches structurales	25
2.4. Les approches récentes : le roman comme recherche et comme soupçon	30
2.5. Difficulté d'une définition : l'erreur théorique ?	34
2.6. Réorienter le débat vers une ontologie du genre romanesque ?	35
3. Limitation du champ de réflexion et choix du corpus	43
3.1. Contexte spatio-temporel	43
3.1.1. Le roman face à son temps dans la tradition littéraire occidentale	43
3.1.2. Le roman d'Afrique noire face à son temps	46
3.1.3. L'ère de la synthèse	49
3.2. Le choix des auteurs et des œuvres : résumé et enjeu du corpus	54
3.2.1. Robert Musil et L'Homme sans qualités	55
3.2.2. Le Clézio : Le Livre des fuites	60
3.2.3. Valentin Yves Mudimbe : Entre les eaux	63
3.2.4. Emmanuel Dongala : Le feu des origines	67
3.2.5. Abdourahmann Ali Waberi : Balbala et Passage des larmes	70
4. Hypothèses de recherche et problématiques	73

4.1.	Hypothèse de recherche _____	73
4.2.	Problématiques _____	73
5.	Considérations méthodologiques _____	76
5.1.	De la poétique à l'érotétique _____	77
5.2.	Érotétique et herméneutique _____	79
5.3.	La possibilité et les enjeux d'une problématologie comparée _____	86
5.3.1.	Du comparatisme à l'arrière-plan de la philosophie de Michel Meyer _____	87
5.3.2.	Érotétique et comparatisme chez Francis Jacques _____	88
5.3.3.	Dans le sillage de Francis Jacques _____	91
6.	Organisation structurelle de l'étude _____	93
6.1.	Les grandes articulations de la thèse et leurs enjeux _____	93
6.2.	De la nécessité d'une formulation explicite des titres _____	94
6.3.	Sur la nécessité supposée ou non d'un équilibre entre les parties _____	95
 Première		
partie		
QUESTIONNEMENT, VISIONS DU MONDE		
ET CONSCIENCE ESTHÉTIQUE _____		96
PRÉALABLE _____		97
 Chapitre 1		
Fiction de l'Être ou les implications ontologiques de l'imaginaire ? _____		100
1.	Fiction et vérité : le vraisemblable médian _____	100
1.1.	Des représentations imageantes et de l'entendement conceptuel pur dans la quête ontologique _____	101
1.2.	Littéralité du discours philosophique et littéarité dans les formes d'expression littéraire et artistique : sur les performances problématologiques de deux ordres de discours _____	103
1.2.1.	Platon : le déni du statut ontologique de l'art et de la poésie _____	103
1.2.2.	La mimésis aristotélicienne : sur les voies d'une légitimité du statut ontologique de l'imaginaire ? _____	104
1.2.3.	De l'expérience esthétique à l'expérience ontologique dans les philosophies post-aristotéliciennes de l'imaginaire. _____	105
1.2.3.1.	David Hume : le système poétique de l'entendement _____	105
		576

1.2.3.2. Nietzsche : littéralité du langage philosophique et littérarité du langage poétique et symbolique _____	109
1.2.3.3. Heidegger : de l'ontologie de l'œuvre d'art à l'œuvre d'art comme ontologie _____	110
1.2.3.4. Merleau Ponty : l'art pictural ou la pensée de l'être par l'image ?	113
1.2.4. Au sujet des concepts, des concept–images et des intuitions métaphysiques _____	114
1.2.4.1. Concept, eidos et intuition philosophique _____	115
1.2.4.2. Du langage littéral aux idées transcendantes _____	118
1.2.4.3. Représentations imageantes et intuitions philosophiques _____	120

Chapitre 2

Premières représentations du monde : l'âge du mythe _____	126
2.1. Le mythe, la philosophie et la question originelle de l'être au monde ____	127
2.2. Le mythe comme pensée symbolique : les fondements ontologiques de l'imaginaire _____	132
2.2.1. L'architexte du mythe comme microcosme symbolique _____	132
2.2.2. L'esprit derrière les choses _____	133
2.2.3. La parenté des dieux et l'unité du Tout _____	133
2.2.4. Vision téléologique du monde _____	136

Chapitre 3

Imaginaire et raison métaphysique dans l'horizon sociohistorique africain : le temps eschatologique _____	140
3.1. De la question de l'être à la formation des ensembles culturels dans le temps eschatologique : qu'est–ce que l'identité ? _____	142
3.1.1. Primauté de la question de l'Être _____	144
3.1.2. L'identité _____	147
3.2. « Mythes et structures idéologiques : survivance de la tradition dans le système éducatif et politique » _____	149
3.3. Croisements identitaires et choc des imaginaires et des systèmes de représentation dans l'horizon socio–culturel et historique africain : le phénomène des bouleversements identitaires _____	151

Chapitre 4

L'interrogativité dans la pensée moderne occidentale et sa dynamique dans les mutations des éthos _____ 154

4.1. Du « principe d'indétermination », du « doute » cartésien et de la « conscience du possible » comme les fondamentaux des « révolutions épistémiques » _____ 155

4.1.1. Sur l'épistémologie et son objet _____ 155

4.1.2. Sur le « doute » _____ 156

4.1.3. Sur le « possible » _____ 158

4.1.4. Sur le « principe d'indétermination » _____ 158

4.2. L'histoire : une somme d'incertitudes ? _____ 160

4.2.1. La foi chrétienne ou la condition d'être médiévale ? _____ 161

4.2.2. Les bouleversements dans l'ordre des représentations au XVI^e siècle _____ 162

4.2.3. Le passage à l'âge classique puis à la pensée des Lumières _____ 163

4.2.4. L'antirationalisme du romantisme _____ 164

4.2.5. Naturalisme, Réalisme et développement des sciences objectives dans l'ère industrielle _____ 165

4.2.6. Les paradoxes terminaux _____ 165

4.2.7. Le cheminement de l'Histoire _____ 166

4.3. Des révolutions artistiques et littéraires : l'art et la littérature comme quêtes permanentes des vérités possibles _____ 168

4.3.1. L'utopisme _____ 169

4.3.2. Le baroque _____ 170

4.3.3. Le romantisme _____ 171

4.3.4. Le surréalisme _____ 173

4.3.5. Le roman et la carte de l'existence _____ 173

Chapitre 5

Le roman ou la synthèse des genres ?

Le questionnement comme principe dynamique sous-jacent dans les transferts génériques _____ 176

5.1. Du mythe au roman _____ 177

5.2. Émergence de l'essai et influence sur le roman _____ 178

5.2.1. La révolution générique au XVI ^{ème} siècle : Montaigne et l'émergence de l'essayisme	178
5.2.2. Voltaire et Diderot : conte et roman philosophiques au siècle des Lumières.	180
5.3. « Le XIX ^e siècle : le siècle de tous les possibles »	182
5.3.1. L'individualisme romantique	182
5.3.2. Réalisme et naturalisme	183
5.3.2. Le symbolisme	184
5.4. Le nouveau roman ou « l'anti-roman » au XX ^e siècle ?	185
5.4.1. « L'ère du soupçon »	186
5.5. Robert Musil : influence de l'expressionnisme et signes précurseurs du nouveau roman	187
5.5.1. L'expressionnisme	187
5.5.1.1. L'influence des théories psychanalytiques	188
5.5.1.2. L'influence de la pensée nietzschéenne	189
5.5.2. Le roman comme interrogativité	190
5.6. Jean-Marie Gustave Le Clézio : une œuvre de l'exploration et du procès	191
5.6.1. Une socio-anthropologie des mondes perdus ?	192
5.6.2. Critique de la modernité	192
5.6.3. Une pensée écologique ?	193
Chapitre 6	
Tragédies, questionnements et périodicité dans la littérature africaine : donner à comprendre l'histoire littéraire sous l'angle problématologique	194
6.1. Du Moi problématique africain aux tempéraments dans l'ordre du discours	196
6.1.1. Le Moi problématique africain	196
6.1.1.1. Le Moi africain ou la différence ontique d'un corps ?	196
6.1.1.2. Le problème de la dignité ontologique du Moi africain	198
6.1.1.3. La différence comme fondement de la tragédie africaine	203
6.1.1.3.1. L'esclavage	204
6.1.1.3.2. La colonisation	205
6.1.1.4. Dramas actuels et spectre du néocolonialisme	206

6.1.2. La logique du discours africain	208
6.1.2.1. La centralité du Moi problématique africain dans l'ordre du discours	208
6.1.2.2. Les tempéraments dans l'ordre du discours	210
6.1.2.2.1. Temps de la servitude coloniale : temps du « désespoir panique » et de la passion libératrice	213
6.1.2.2.2. Période des indépendances : temps de l'optimisme	215
6.1.2.2.3. Les années 70 et 80 : temps de la désillusion et du pleurer-rire et l'affirmation de la parole de la femme	216
6.1.2.2.4. L'écriture post-génocide : « amertumes et espérances » dans la « perspectives contemporaines »	218
6.1.2.2.4.1. Le génocide rwandais et le « devoir de mémoire »	218
6.1.2.2.4.2. « Migritude »	220
6.2. La place du corpus étudié	222
6.2.1. L'œuvre d'Emmanuel Dongala	222
6.2.2. L'œuvre de Valentin Yves Mudimbe	223
6.2.3. L'œuvre d'Abdourahman Ali Waberi	224
Conclusions partielle	225
Deuxième partie	
ANALYSE IMMANENTE DU QUESTIONNEMENT À L'ŒUVRE	227
PRÉALABLE	228
Chapitre 1	
Analyse des seuils : le titre comme projet érotétique	233
1.1. Préalables théoriques	233
1.1.1. Titres thématiques et titres rhématiques	234
1.1.2. Titres descriptifs et titres prescriptifs	236
1.2. <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> [L'homme sans qualités] : écart et anachronisme	237
1.2.1. Les visées de l'intitulé	237
1.2.1.1. La relation sémantique	239
1.2.1.2. La relation pragmatique	240
1.2.2. L'œuvre de Musil face à sa propre contemporanéité : écart et anachronisme	241

1.3.	<i>Le livre des fuites</i> : entre spleen et questionnement	243
1.3.1.	La fuite et ses effets connotatifs	243
1.3.2.	La visée pragmatique de l'intitulé	246
1.4.	<i>Entre les eaux</i> : le mouvement de la pensée et la symbolique de l'eau	248
1.4.1.	La symbolique de l'eau	248
1.4.2.	L'eau, le mouvement et la pensée : du symbole aux tempéraments philosophique et esthétique de l'œuvre.	254
1.5.	<i>Le Feu des origines</i> : du symbole du feu et des savoirs ontologiques premiers	255
1.5.1.	Le feu, la fusion et la création : l'ordre principal du feu	256
1.5.2.	La défondation et la refondation des savoirs premiers : une pensée mythique à l'épreuve du feu dans l'œuvre d'Emanuel Dongala	258
1.6.	<i>Passage des larmes</i> : questionner sur fond de nostalgie	259
1.6.1.	Évocation des larmes et tempérament esthétique de l'œuvre	259
1.6.2.	Questionner sur fond de cri	260
Chapitre 2		
Analyse de la structure du questionnement dans les œuvres : l'interrogativité à l'échelle du texte		
2.1.	Exposition de la méthode	262
2.1.1.	Textes affirmatifs et textes interrogatifs	262
2.1.2.	Le schéma interrogatif	265
2.1.3.	Le programme interrogatif	267
2.1.4.	La structure interrogative globale	272
2.2.	Application dans <i>L'homme sans qualités</i>	274
2.2.1.	L'incipit : une situation initiale d'aporie	274
2.2.2.	Séquences du questionnement à l'œuvre	277
2.2.2.1.	Le premier des trois essais pour devenir un grand homme.	278
2.2.2.2.	Le deuxième essai : premier élément d'une morale de l'homme sans qualités	280
2.2.2.3.	L'essai le plus important	282
2.2.2.4.	Ulrich devient le secrétaire d'un jubilé commémoratif qui prend le nom d'«Action parallèle »	284
2.2.3.	La clausule : l'inachevé entendu comme situation finale d'aporie	287

2.3.	Dans <i>Le livre des fuites</i> : comprendre le départ et l'errance chez Le Clézio	291
2.3.1.	L'incipit : l'écart	291
2.3.2.	Séquences du questionnement à l'œuvre	292
2.3.2.1.	La nausée de la ville	292
2.3.2.2.	De la quiétude de la campagne à la désillusion	295
2.3.3.	La clausule	297
2.4.	Dans <i>Passage des larmes</i> : comprendre la « migrance » et la nostalgie des origines chez Waberi	298
2.4.1.	Incipit : psychodrame ou psycho-récit ?	298
2.4.2.	Séquences du questionnement à l'œuvre	300
2.4.2.1.	Le départ	300
2.4.2.2.	Le retour	302
2.4.3.	Analyse de la clausule : un dénouement tragique	302
2.5.	<i>Entre les eaux</i> : entre doute, angoisse et quête métaphysique	303
2.5.1	L'incipit	303
2.5.2.	Indétermination identitaire du personnage et séquences du questionnement	305
2.1.1.	La clausule	308
2.6.	<i>Le Feu des origines</i> : un conte philosophique ?	308
2.6.1.	L'incipit	309
2.6.2.	Ambivalence du personnage et séquences du questionnement à l'œuvre	310
2.6.3.	La clausule	312
 Chapitre 3		
	Le statut du sujet : des personnages non-substantiels entendus comme opérateurs du questionnement	314
3.1.	Ajustement théorique	314
3.1.1.	Le personnage : une notion restrictive ?	314
3.1.2.	Le sujet ou le statut phénoménologique du personnage ?	315
3.1.2.1.	De l'expérience du roman à l'expérience du monde	315
3.1.2.2.	De la primauté de la conscience, de la pensée et du discours dans l'expérience du monde du sujet	316

3.2. Dynamique de la conscience dans <i>L'homme sans qualités</i> : les actes de pensées _____	318
3.2.1. Statut et fonction de la conscience dans l'œuvre _____	318
3.2.2. La conscience en action _____	323
3.2.3. Der mann ohne eigenschaften : le héros sans essence social _____	324
3.2.4. Fonction des personnages dans la sémantique du texte : des structures narratives conversationnelles au récit de confrontations idéologiques _____	332
3.3. <i>Le livre des fuites</i> _____	335
3.3.1 Passage de la pensée dans la vie matérielle _____	335
3.3.2. Une ontologie phénoménologique inhérente à l'enfance _____	337
3.4. Les personnages de Waberi : pensées nomades _____	338
3.4.1. De l'atheta à l'intellectualis dans Balbala _____	339
3.4.2. État des lieux et examen de conscience dans Passage des larmes : difficultés d'une pensée religieuse _____	339
3.5. La figure de l'enfant ou l'esprit scientifique chez Dongala ? _____	340
3.5.1. Le statut de l'enfant : le sujet-disciple _____	340
3.5.2. L'enfant comme figure de l'empirisme philosophique _____	341
3.6. La figure du prêtre chez Mudimbe _____	342
3.6.1. La fonction du monologue intérieur _____	342
3.6.2. Tentation du rationalisme ou l'empirisme religieux ? _____	344

Chapitre 4

Le questionnement, la psyché et le tempérament esthétique des œuvres : analyse thymique _____	347
4.1. Exposition de la méthode _____	349
4.1.1. Le schéma tensif _____	349
4.1.1.1. Nature et évolution des courbes _____	353
4.1.1.2. L'axe de l'intensité et le tempérament esthétique des œuvres _____	355
4.1.1.4 L'axe de l'extensité _____	359
4.2. Indifférence, humour et autodérision dans <i>L'homme sans qualités</i> _____	360
4.2.1. Les fondements socio-anthropologique, politique, psychologique et philosophique du discours dans l'œuvre : autopsie d'une époque à partir de la réalité ontique _____	360
4.2.1.1. Considérations sociologiques _____	361

4.2.1.1.1. Le milieu urbain _____	361
4.2.1.1.2. De la socialité des individus _____	363
4.2.1.1.3. L'ère des machines _____	364
4.2.1.2. Anthropologie et psychologie générale : de la morale et des qualités _____	364
4.2.1.2.1. Sur les qualités _____	365
4.2.1.2.2. Sur la morale _____	365
4.2.1.2.3. Sur la psychologie générale _____	366
4.2.1.2.4. L'animisme : réflexion sur la nature de l'âme religieuse _____	367
4.2.1.3. L'Histoire et la politique _____	368
4.2.1.3.1. L'éternel retour du même ou la part indifférenciée de l'histoire ? _____	369
4.2.1.3.2. Sur la part contingente de l'Histoire _____	370
4.2.1.4. Philosophie et science _____	371
4.2.1.4.1. Sur la philosophie _____	372
4.2.1.4.2. Sur les sciences naturelles et les mathématiques _____	372
4.2.2. Modalités thymiques du discours : du sentiment de l'absurde à l'interrogation comique _____	373
4.2.2.1. Modalités thymiques autour des considérations d'ordre sociologique _____	373
4.2.2.2. Modalités thymiques autour de l'anthropologie et la psychologie générale 376	
4.2.2.3. Modalités thymiques autour des considérations sur l'Histoire et la politique 379	
4.2.2.4. Modalités thymiques autour des considérations sur la philosophie et les sciences naturelles _____	381
4.2.2.6. Synthèse des variations des implications affectives euphorique et dysphorique _____	383
4.2.2.7. Dominante tonale et tempérament esthétique de l'œuvre : un essai philosophique ? _____	384
4.2.2.7.1. Du sentiment de l'absurde à l'indifférence du sujet _____	384
4.2.2.7.2. Le grotesque et l'ironie dans l'œuvre : pour quel enjeu rhétorique ? _____	386
4.3. Écart et dépersonnalisation chez Le Clézio _____	387
4.3.1. Errance et radiographie des mondes : des apories de la ville aux grâces de la nature _____	387
4.3.1.1. Le mythe moderne des villes _____	387

4.3.1.2.	Sentiment de nausée et détachement affectif du sujet	388
4.3.1.3.	L'univers symbolique des milieux ruraux	392
4.3.1.4.	La quiétude des milieux paysans	392
4.3.1.5.	Synthèse des variations de l'implication affective	394
4.3.2.	Modalités thymiques globale de l'œuvre	395
4.4.	Monologue et plainte chez Mudimbe	395
4.4.1.	Dilemme et conflit intérieur : entre Foi et apostasie	395
4.4.2.	Modalités thymiques du discours	399
4.4.3.	Synthèse des variations de l'implication affective	401
4.4.4.	Modalités thymiques globale de l'œuvre	401
4.5.	Nostalgie et amertume chez Waberi	402
4.5.1.	« Amertumes contemporaines » dans Balabala	402
4.5.1.1.	Solitude et agonie d'un héros national	402
4.5.1.2.	Modalités thymiques du discours	404
4.5.1.3.	Synthèse des variations de l'implication affective du sujet	406
4.5.2.	La nostalgie dans Passage des larmes	406
4.5.2.1.	Tristesse et regrets	406
4.5.2.2.	Modalité thymique du discours	409
4.5.2.3.	Synthèse des variations de l'implication affective du sujet	411
4.5.3.	Dominante tonale et tempérament esthétique des œuvres : entre souffrance morale et émotions tragiques	411
 Chapitre 5		
	Le questionnement et la structuration de l'espace	413
5.1	Musil et la culture des salons	413
5.2.	Dongala et la nature : des arbres à palabre aux milieux sacrés de la forêt	415
5.3.	Mudimbe et l'intimité des milieux clos	417
5.4.	Le milieu carcéral dans Balbala	419
 Chapitre 6		
	Modalités du discours ou le statut phénoménologique du discours ?	421
6.1.	Prééminence de la description : des récits de contemplation ?	421
6.1.1.	La pause descriptive et la fonction des espaces périphériques dans <i>L'homme sans qualités</i>	421

6.1.2. Du motif du voyage au statut phénoménologique de l'écriture chez Le Clézio _____	428
6.1.2.1. Le motif du voyage _____	428
6.1.2.2. Le statu phénoménologique de l'écriture _____	428
6.1.3. Du motif de l'enquête au statut phonoménologique de l'écriture dans <i>Peassage des larms</i> _____	431
6.1.3.2. Le motif de l'enquête _____	431
6.1.3.2. Statut phénoménologique de l'écriture _____	432
6.1.4. La contemplation auditive dans l'œuvre de Mudimbe _____	434
6.1.5. Dans l'œuvre de Dongala _____	435
 6.2. Entre pause descriptive et pause méditative : de la contemplation à la méditation _____	 436
6.2.1. Analytique existentielle et exploration de la sous-conscience chez Musil _____	 437
6.2.1.1. Enrichissement de la pause narrative _____	437
6.2.1.2. Hiérarchie des discours et statut phénoménologique de l'écriture _____	439
6.2.5. Mudimbe : interrogativité religieuse ou interrogativité philosophique ? _____	445
6.2.6. Dongala ou la méditation sur les bouleversements d'un monde et son basculement vers une autre époque ? _____	446
 6.3. La synesthésie discursive _____	 448
6.3.1. La fonction du syncrétisme discursif _____	448
6.3.1.1. Chez Musil _____	448
6.3.1.3. Chez Mudimbe _____	451
6.3.2. La « super synthèse intellectuelle » _____	455
 Conclusion partielle _____	 457
 Troisième partie	
DE L'UNIVERS SYMBOLIQUE DES TEXTES	
AU MONDE CONTEMPORAIN _____	460
 PRÉALABLE _____	 461
 Chapitre 1	
L'être au monde contemporain sous le prisme de l'énoncé romanesque _____	467

1.1.	L'être au monde et la contemporanéité du sujet _____	467
1.2.	L'idéologie, la communauté et l'individu _____	470
1.2.1.	Robert Musil : « nous sommes une matière qui épouse toujours la forme du premier monde venu » _____	470
1.2.2.	Des idéogrammes ou des allégories de l'époque ? _____	472
1.2.3.	Moosbrugger ou l'exception qui confirme la règle ? _____	476
1.2.4.	Des qualités et des hommes _____	479
1.2.5.	<i>L'homme sans qualités</i> ou l'existentialisme ? _____	481
1.2.6.	L'existentialisme ou la possibilité de vivre comme on lit ? La pensée du possible _____	483
1.3.	Vision de la vie et de l'individu chez Le Clézio _____	485
1.3.1.	L'extase matérielle _____	485
1.3.2.	Le poème de la vie dans notre époque _____	486
1.3.3.	Une vision de l'homme moderne comme automate ? _____	489
1.4.	Réinvention du statut du sujet dans la perspective africaine _____	492
1.4.1.	La tragédie sur la scène africaine _____	493
1.4.1.	Dongala : partage entre les équivoques d'une tradition millénaire et une modernité désenchantée _____	494
1.4.2.	Mudimbe : regard critique sur la modernité _____	496
1.4.3.	Waberi ou « l'ivresse tourbillonnante » de l'histoire ? _____	497
Chapitre 2		
	Se représenter le temps _____	500
2.1.	L'expérience du temps _____	500
2.2.	Le rapport au temps dans l'horizon sociohistorique occidental _____	503
2.2.1.	Vision linéaire et ascensionnelle _____	503
2.2.2.	La vision du temps dans <i>L'homme sans qualités</i> _____	505
2.2.2.1.	La transitivité du temps : « le présent est une hypothèse » _____	505
2.2.2.2.	Incursion dans les temps modernes : temps de l'idéalisme et du machinisme _____	506
2.2.2.2.1.	Du technicisme à « l'accélérisme » _____	507
2.2.2.2.2.	L'idéalisme _____	508
2.2.2.3.	Vision progressiste, complexes et conflits dans l'histoire _____	510
2.2.3.	La vision du temps dans <i>Le livre des fuites</i> _____	513
		587

2.2.3.1.	La contemporanéité décadente	513
2.2.3.2.	L'ère industrielle	514
2.3.	Le rapport au temps dans l'horizon socioculturel et historique africain	516
2.3.1.	Du temps eschatologique aux temps modernes chez Dongala : de la dichotomie du temps à la dichotomie du monde	517
2.3.1.1.	Le temps eschatologique	519
2.3.1.2.	La nature réelle des conflits de générations	521
2.3.1.3.	L'aube des temps nouveaux : appréhensions ?	522
2.3.2.	Mudimbe et Waberi : incursion dans les temps modernes	524
2.3.2.1.	L'enracinement dans l'épistémè occidental	524
2.3.2.1.1.	L'épistémè moderne ou le paradoxe de la « parole nègre » ?	524
2.3.2.1.2.	Temps progressiste et visions marxistes de l'Afrique	526
2.3.2.1.2.	La violence ou la légitimité d'une révolte sociale dans Entre les Eaux ?	527
2.3.2.2.	La Corne de l'Afrique ou la fission d'un monde ?	531
2.3.2.2.1.	Le temps matérialiste	532
2.3.2.2.2.	Le temps eschatologique	533
2.3.2.2.3.	Le temps religieux	534
2.3.2.2.4.	La Corne de l'Afrique comme le lieu symbolique du drame africain.	536
 Chapitre 3		
	Êtres et espaces : pour une « hétérotopologie »	537
3.1.	Le rapport à l'espace dans l'horizon sociohistorique européen	538
3.1.1.	Musil : « le "technicisme", esprit digne de l'air des machines ».	538
3.1.2.	Espace topique et hétérotopie chez Le Clézio : la valeur contestataire de l'ailleurs	539
3.1.2.	Le milieu urbain	540
3.1.2.	Le post-humanisme ?	541
3.1.2.3.	Sur la nécessité du lien primordial avec les paysages naturels	542
3.2.	Le rapport à l'espace dans l'horizon sociohistorique africain	543
3.2.1.	De la dichotomie du temps à la dichotomie de l'espace : une théorie de la ville comme fondement de la modernité africaine dans l'œuvre de Dongala	543
3.2.2.	La ville comme lieu du cri africain : sur la révolte et la violence urbaine comme le ferment du questionnement dans l'œuvre de Mudimbe	546
3.2.3.	Waberi : l'ailleurs comme espace-refuge et nécessité philosophique	547
3.2.4.	Villes et pari culturel	548

Conclusion partielle _____	549
CONCLUSION GÉNÉRALE _____	550
BIBLIOGRAPHIE _____	562
CORPUS DE BASE _____	562
ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES _____	562
OUVRAGES MÉTHODOLOGIQUES _____	563
OUVRAGES CRITIQUES ET THÉORIQUES _____	564
WEBOGRAPHIE _____	569
INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS _____	570
INDEX DES MÉTHODES _____	571
INDEX DES AUTEURS _____	572
TABLE DES MATIÈRES _____	575
TABLE DES ILLUSTRATIONS _____	590

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Graphique 1 : Tempéraments dans l'ordre du discours africain.</i>	211
<i>Graphique 2 : Humour, dérision et dégoût</i>	383
<i>Graphique 3 : Transfert des genres : du roman à l'essai</i>	384
<i>Graphique 4 : La nausée des villes</i>	394
<i>Graphique 5 : La nausée</i>	395
<i>Graphique 6 : Une mélancolie religieuse</i>	401
<i>Graphique 7 : Un tempérament esthétique mélancolique chez Mudimbe</i>	401
<i>Graphique 8 : Psychose carcérale</i>	406
<i>Graphique 9 : Migration des émotions</i>	411
<i>Graphique 10 : Amertumes contemporaines et euphorie psychotique</i>	411
<i>Graphique 11 : Structure et représentation du temps dans l'ère du développement technique et économique</i>	504
<i>Graphique 12 : Les fractures de l'histoire</i>	512
<i>Graphique 13 : Une vision du déclin dans l'ère du technicisme</i>	514
<i>Graphique 14 : Les défis du temps matérialiste</i>	532

RÉSUMÉ

Pourquoi étudier le questionnement dans le roman contemporain ? Cette interrogation s'arrime à la question plus générale posée par Michel Meyer : « pourquoi interroger le questionnement aujourd'hui ? » La pensée fleurissante de *la problématologie* propose une théorie du questionnement comme point de départ dans la pensée contemporaine. Du fait de la crise des valeurs et de l'effondrement des certitudes les mieux établies, notre époque génère en effet de nouvelles questions d'ordre éthique, identitaire, voire téléologique, la remettant au centre des préoccupations philosophiques, artistiques et religieuses. La présente étude tente de saisir, à travers le roman contemporain, la dynamique de ce questionnement nouveau sur l'homme et le sens de son existence dans le monde actuel. Ce questionnement est éminemment ontologique dans la mesure où, comme l'indique Francis Jacques, « chaque œuvre littéraire s'enquiert de la question informelle, mais considérable, de savoir ce qu'est une existence humaine et où réside sa poésie ». L'essentiel de cette étude repose avant tout sur cette nécessité première de déterminer comment le roman contemporain organise son questionnement et son discours sur l'être au monde. C'est sans doute la forme la plus naturelle, la plus éclectique et la plus complexe des questionnements sur l'homme et son rapport au monde. Loin d'être systématisé et soumis à un domaine de savoir qui l'acheminerait inévitablement vers une réponse déterminée, le questionnement dans le roman contemporain est le reflet d'une pensée profonde, plus proche de l'homme et de ses appréhensions sur le sens de sa propre existence.

Mots-clés associés : *Problématologie – Érotétique – Ontologie – Herméneutique – Imaginaire*

ABSTRACT

Why study the questioning in the contemporary novel ? To clarify the issues of this research, it is important to link that question to the more general question by Michel Meyer : "why question questioning today? " The flourishing thought of the *problematologie* offers a theory of the questioning as starting point in contemporary thought, insofar as nothing is longer sure. Because of the crisis of values and the collapse of the certainties the most established, our time designs new questions about ethics, identity, and even teleology. These are central to the philosophical, artistic and religious concerns. The present study reveals the dynamics of this new questioning about the human being and the meaning of his existence in the world today across the contemporary novel. This questioning is eminently ontological. It is probably the form the most natural, the most eclectic and the most complex of questionings about man and his relationship to the world. Far from systematized and subjected to a field of knowledge which would inevitably bring it towards a determined response, the questioning in the contemporary novel is a reflection of a deep thought, more close to the man and his misgivings about the meaning of his own existence.

Keywords associated : *Problematology – Erotetics – Ontology – Hermeneutics – Imagination*