

SOMMAIRE. Fictions du savoir, savoirs de la fiction.

écrit par Épistémocritique

Epistémocritique

Études et recherches sur les relations entre la littérature et les savoirs.

Vol. 10 - Printemps 2012

Fictions du savoir. Savoirs de la fiction.

Spécial agrégation de littérature comparée 2012

<http://rnx9686.webmo.fr>

SOMMAIRE

1. Editorial. Du savoir à la fiction ... et retour !

Laurence DAHAN-GAIDA.

2. Les objets du savoir romanesque : musées et cabinets de curiosités dans *Die Wahlverwandtschaften* de Johann Wolfgang Goethe, *Mardi* d'Herman Melville et *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert.

Anne-Gaëlle WEBER

3. Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XXe siècle (Marcel Proust)

Thomas KLINKERT

4. L'utopie mystifiante du savoir dans *Mardi* d'Herman Melville

Michel IMBERT

5. An American Quest for Truth in the Mid-Nineteenth Century: Herman Melville's *Mardi*: and *A Voyage Thither*

Mark NIEMEYER

6. Discours scientifique et discours fictionnel dans *Les Affinités électives*

Denise Blondeau

7. *Bouvard et Pécuchet* : le monde comme représentation ?

Gisèle SEGINGER

8. Cadavres postiches et mécanique des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet*

Laurence TALAIRACH-VIELMAS

9. Le savoir médical dans *Bouvard et Pécuchet*

Francis LACOSTE

[Editorial. Du savoir à la fiction.. et retour !](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

La vérité de la fiction

Cette dixième livraison de la revue Epistémocritique est consacrée à la question d'agrégation de littérature comparée 2012 : *Fictions du savoir. Savoirs de la fiction*. Les trois œuvres au programme - Les affinités électives de Goethe (1809), *Mardi* de Melville (1849), *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert (1881) - s'échelonnent sur tout le XIX^{ème} siècle, siècle de rupture entre les sciences et les lettres, mais aussi siècle d'explosions scientifiques qui voit le champ du savoir se fragmenter en disciplines cloisonnées tandis que se fait jour un fantasme de totalisation visant à récupérer une forme d'unité dans la dispersion. Mais le XIX^{ème} siècle est aussi un siècle marqué par la perte de confiance dans le pouvoir des mots, qui fait peser un soupçon sur la notion de vérité. D'où les différents brouillages entre savoirs et fictions que les romans mettent en œuvre à la frontière où il leur arrive de se frotter et de se mesurer.

Fictions du savoir. Savoirs de la fiction. Ce titre en forme de chiasme, qui implique à la fois une symétrie et une différence, soulève d'emblée des questions de fond touchant aux rapports entre savoirs, sciences et fiction d'un côté, mais aussi aux notions de narration, de vérité et de référentialité. Bien que les termes de « fiction » et de « narration » soient souvent utilisés de façon interchangeable, il importe de rappeler ce qui les distingue. La littérature est une forme esthétique qui n'est pas nécessairement fictionnelle, comme en témoignent les formes qui, tels l'essai ou l'autobiographie, instaurent un pacte de lecture fondé sur la véracité ou l'authenticité. À l'inverse, le mot « fiction » attire l'attention sur le caractère imaginaire, inventé de ce qui est raconté. Étymologiquement, la fiction est ce qui est construit, fabriqué et donc suspect d'artifice : elle est tromperie, illusion, mensonge, invention, simulation, artefact et s'oppose en cela à tout discours de savoir. Mais dans la tradition philosophique et scientifique, la fiction peut aussi être entendue comme expérience de pensée, comme construction imaginaire et ouverture sur l'inconnu. Dans son usage philosophique, le mot de fiction peut renvoyer à une idée ou à un concept, comme en témoignent par exemple les produits de notre intuition intellectuelle que Kant appelle des « fictions heuristiques » (Cohn, 16). Dans les sciences, le terme de « fiction » correspond à une grande variété d'usages, parmi lesquels on peut évoquer les expériences de pensée ou certaines inventions qui jouent un rôle fondamental dans la cognition. Pour distinguer ces usages de l'usage littéraire, certains auteurs ont proposé de distinguer le fictif du fictionnel : le fictif comme irréel et le fictionnel comme invention potentiellement porteuse d'un savoir (Cohn, 15 ; Aït-Touati 2010).

Frédérique AÏT-TOUATI étudie ici même le rôle central joué par la fiction et le récit

dans le contexte du débat cosmologique qui fait rage entre le tournant copernicien négocié par Kepler et Galilée, et la rupture opérée par Newton. Comme elle le montre, seule la fiction permet de dépasser les limitations du réel observable pour trouver un point de vue nouveau d'où décrire le monde et embrasser mentalement l'espace géométrique du monde. En effet, dans la nouvelle science expérimentale, l'adéquation entre la visibilité des phénomènes naturels et la visibilité du protocole expérimental est le garant de l'épistémologie de la preuve qui est en train de se mettre en place. Or dans le cas de l'infiniment petit et de l'infiniment lointain, l'observation est forcément une expérience individuelle. Dès lors, pour que l'invisible devienne visible, au double sens de représentable et de communicable, la fiction et le récit (de voyage) s'offrent comme des stratégies de conviction et de visualisation (par le biais de la figuration) efficaces pour donner un accès crédible aux lointains. La permanence du registre fictionnel et du recours à la figuration dans les textes astronomiques du XVIIe siècle invite à remettre en question la pertinence des dichotomies par lesquelles on tente parfois de distinguer littérature et savoir : imagination/raison, fiction/non-fiction, figural/littéral.

Si l'on entend le mot fiction au sens d'une construction hypothétique, si l'on admet par ailleurs le caractère expérimental des fictions du savoir, alors on doit reconnaître qu'il existe une certaine homologation entre récit de fiction et fiction savante. On doit aussi reconnaître que les récits de fiction peuvent comporter une certaine forme de vérité et, à l'inverse, que le détour de la fiction peut être fécond pour la science. Pourtant ces hypothèses sont loin d'aller de soi. En effet, le cognitivisme classique avait frappé d'indignité le langage de la fiction en subordonnant le problème de la vérité à celui de la réalité : les êtres fictifs n'ayant pas de référence dans le monde réel, les jugements portés à leur sujet ne sont considérés comme ni vrais ni faux (Schaeffer, 205). La littérature se trouve ainsi dépouillée de toute valeur cognitive puisqu'il n'y a pas de connaissance sans visée de vérité. Pour sauver la référence et avec elle la possibilité de la connaissance, diverses tentatives ont été faites, parmi lesquelles celle de Nelson Goodman a connu une grande fortune. Goodman a élargi la notion de référence en y incluant d'une part la dénotation métaphorique, d'autre part des modes de référence tels que l'exemplification et l'expression. Goodman considère en effet les valeurs expressives comme parties intégrantes de la structure référentielle des systèmes symboliques, au même titre que la dénotation. Une autre tentative consiste à élargir, non pas la notion de référence, mais le champ ontologique lui-même de façon à étendre le domaine des « choses » auxquelles on peut faire référence. La logique des mondes possibles implique un déplacement de la question du statut vérifonctionnel des propositions vers celle du statut ontologique des entités : si la réalité ne se borne pas au monde actuel, mais comporte aussi des mondes possibles, alors les mondes fictionnels eux-mêmes accèdent à une subsistance propre, du moins si l'on arrive à montrer qu'ils ont le même statut que les mondes possibles (Schaeffer, 205). L'idée selon laquelle les énoncés fictionnels réfèrent à des réalités alternatives attire l'attention sur le fait que le dispositif fictionnel ne se borne pas à l'addition de propositions fictionnelles, mais qu'il fait émerger un univers qui est comme l'univers actuel et dans lequel nous sommes plongés comme nous le sommes dans cet univers actuel.

Une dernière possibilité consiste à abandonner le cadre d'une ontologie réaliste, qui

suppose une stricte distinction entre fiction et réalité, pour lui substituer une ontologie du possible. En effet, la fiction n'opère pas nécessairement sur le mode d'une reproduction mimétique du réel mais elle peut mettre en œuvre d'autres modes référentiels : allégorique, métaphorique, etc. En témoigne la fiction moderne qui a renoncé à la mimesis comme garantie de réalisme pour se concevoir comme une sorte de laboratoire où des possibles sont expérimentés : non pas au sens de mondes possibles ou de quelque univers ontologiquement défini, mais d'une « possibilisation » de notre monde (Murzilli). En ce sens, la fiction n'est pas une manière de « peindre » le réel mais c'est un outil de prospection qui cherche à explorer des possibles. La liberté avec laquelle elle procède rappelle celle des mathématiciens, qui partent d'axiomes non fondés dans la réalité mais qui parviennent cependant à des résultats bien réels. Au début du XX^{ème} siècle, le débat sur le fondement des mathématiques avait posé la question de savoir comment les mathématiques peuvent se développer si librement par rapport à la réalité, tout en ayant un caractère si contraignant pour le scientifique et avoir en même temps la capacité d'exprimer des propriétés du monde physique. Autrement dit, comment peuvent-elles conduire à des résultats inattaquables sur la base de fondements incertains, voire en l'absence de tout fondement ? Dans leur exploration systématique et conséquente de tous les possibles ainsi que leur utilisation judicieuse de l'impossible, les mathématiques se révèlent souvent aussi inventives et créatrices que la fiction littéraire. Dès lors, la même question pourrait être posée à cette dernière : comment peut-elle produire du savoir, atteindre une vérité si ses énoncés n'ont pas de référence dans le monde réel ? Une question qui peut être reformulée en des termes très différents si l'on cesse de situer la dimension cognitive de la fiction dans un rapport de représentation mimétique avec les savoirs qu'elle expose, mais qu'on la situe dans le contexte narratif qu'elle offre aux possibles. La fiction est un jeu avec le possible, un exercice d'imagination et de prospection qui permet de soustraire le lecteur à l'unilatéralité du réel. Si elle peut atteindre une forme de vérité, ce n'est ni le vrai de la science ni le vrai du document ou du témoignage. La fiction ne fait pas le récit d'événements « vrais » mais d'événements imaginés selon la modalité plus générale du possible, qui n'a pas besoin d'atteindre au vraisemblable pour emporter l'adhésion du lecteur, il suffit qu'il soit « racontable ». C'est en effet « l'imagination qui détermine le possible. Est possible ce que l'on peut imaginer, c'est-à-dire ce que l'on peut raconter, ou trouver raconté, dans une histoire à laquelle on adhère » (Cassou-Noguès, 2007, 252). Cette adhésion n'est pas tout à fait déterminée par la vraisemblance de l'histoire, comme le montrent les nouvelles de science-fiction, les contes fantastiques ou les expérimentations postmodernes qui proposent des histoires tout à fait invraisemblables auxquelles pourtant on adhère. Même si les situations décrites sont hétérogènes à notre monde, elles sont en quelque façon possibles. C'est donc la fiction qui détermine le possible.

La fiction est un traitement spécifique du monde qui ne revendique ni le vrai ni le faux, mais qui se caractérise par leur entrelacement critique. Elle ne cherche pas à éluder les règles qu'exige le traitement de la vérité, mais à montrer qu'il s'agit de concepts problématiques, liés par des relations complexes. Prise entre la puissance du faux et les illusions du vrai, elle fait de leurs relations son matériau, qu'elle modèle à sa manière afin de mettre en évidence l'impossibilité de limiter la question du vrai à celle du vérifiable. C'est pourquoi elle ne demande pas à être crue en tant que « vérité » mais

bien plutôt en tant que « fiction », ce désir étant la condition première de son existence. Dès lors, il n'est pas indispensable que l'écrivain parte de faits réels ou de savoirs qui seraient cautionnés par des théories détenant une autorité incontestée. Il suffit que l'intrigue soit efficace, qu'elle propose un univers plausible à défaut d'être vraisemblable.

C'est ce que Melville a bien compris : après avoir hésité entre le genre du récit de voyage et celui de la romance, entre le récit « vrai » de la « chronique » et les « mensonges » de la fiction, il a revendiqué la fictionnalité de son récit comme garantie même de sa « vérité », suggérant ainsi une identité formelle entre récit « vrai » et récit « imaginaire » (Weber, 292). Le défi que relève Melville est « de montrer que la fiction littéraire est d'autant plus savante qu'elle est fictionnelle et que l'usage de la fiction est précisément ce qui l'identifie le mieux au discours savant (notamment au discours naturaliste) » (Weber, 302). Si la fiction peut être rapprochée de la science, c'est que ces dernières ont fondé leur identité sur le doute et la réfutabilité, sur la possibilité de l'essai et de la rétractation, d'où elles ont tiré une conception de la « vérité » comme solution indéfiniment partielle et provisoire. Si l'expérimentation joue un rôle central dans les sciences empiriques, elle n'est pas tout : sans expériences de pensée, sans « modèles » ou « images mentales » de caractère hypothétique, il n'y aurait pas d'innovation scientifique. Les sciences ont besoin de formuler des hypothèses, de manipuler des « images de pensée » pour faire avancer la connaissance : autrement dit, elles ont besoin de « fictions ».

Il ne s'agit pas ici de nier les différences entre savoir et fiction mais, au contraire, de décrire leurs entrecroisements, leurs rapports d'interpellation et d'émulation réciproques, afin de dégager le pouvoir cognitif de la fiction. Or ce qui caractérise les fictions au programme, c'est qu'elles renoncent aux illusions de la mimesis pour lui substituer un entrecroisement subtil de vérité et de possibilité. L'une des stratégies employées pour renégocier les rapports entre vérité et possibilité est d'intégrer, à côté de l'exposition des savoirs, la discussion d'hypothèses contrastées, les doutes du narrateur ou des personnages. Ce qui favorise une montée en visibilité de la subjectivité savante et l'inscription de l'enquête dans le récit, qui devient ainsi partie intégrante de l'exposition de la vérité. Une autre stratégie consiste à multiplier les contextes d'expérimentations fictives comme autant de points de vue différents sur les choses qui permettent de renvoyer le savoir à sa propre contingence. Ainsi, dans *Mardi*, le dispositif narratif met en compétition trois voix discordantes, dont l'entrelacement polyphonique est porté jusqu'à la cacophonie puisque chaque personnage se révèle être plusieurs. L'agencement narratif acquiert ainsi une fonction épistémologique qui élève la forme au rang de signifié. L'opposition structurale des deux copistes dans *Bouvard et Pécuchet* a la même fonction : l'infinie variation combinatoire qu'elle rend possible fait apparaître le caractère conjectural et mobile de la vérité, qui est faite de positions seulement temporairement tenables. Exhibant le caractère relatif de toute vérité, les trois romans mettent à jour le noyau fictif des discours prétendant à la vérité (la science, l'historiographie) tout en suggérant l'existence d'un noyau cognitif dans la fiction. En explorant les implications gnoséologiques de l'écriture et en les transformant en élément narratif, les fictions du savoir montrent que la confrontation entre savoir et fiction ne peut se limiter à une simple opposition entre vérité et mensonge (Ginzburg, 393). Elle demande que l'on dépasse une épistémologie naïvement positiviste pour

interroger les catégories mêmes du « vrai », du « vraisemblable » et du « possible ». Elle demande également que l'on s'intéresse aux implications cognitives de différents types de narration sans négliger les rapports d'opposition, d'échange ou d'hybridation qui peuvent les lier. En effet, une narration allégorique n'opère pas sur le même mode qu'un récit réaliste ou mimétique, elle ne « réfère » pas de la même manière et l'accès qu'elle ouvre à la connaissance n'est pas le même. C'est ce que montre **Anne-Gaëlle WEBER** à travers son analyse des cabinets dans les *Wahlverwandtschaften*, *Mardi* et *Bouvard et Pécuchet*. Comme les musées et les collections, les cabinets de curiosités permettent au roman d'échapper à l'impératif mimétique sans renoncer à l'exigence de référentialité, grâce à la tension qu'ils introduisent entre un ordre descriptif qui repose sur l'inventaire et un ordre narratif qui repose sur l'aventure ou la mise en intrigue. Dans les musées où le mot décrit une réalité qui n'existe justement qu'en mots, le roman exhibe le fait que l'écriture décrit d'autant mieux le monde qu'elle nie son caractère référentiel. Entre l'exhaustivité réaliste et l'exemplarité allégorique, les trois romans élaborent plusieurs types d'articulation possibles entre les mots et les choses. En ce lieu stratégique qu'est le cabinet de curiosité, ils s'interrogent sur les dérives de l'exposition des objets supposés fonder le savoir en vérité en même temps qu'ils mettent à l'épreuve leur propre capacité à décrire et à figurer. La fiction contribue ainsi à produire des effets de vérité qui découlent de son double statut comme modalité du savoir et comme mise à l'épreuve de ce même savoir, la fiction se met en abyme comme « allégorie de l'appréhension par l'homme des œuvres de la nature et de l'art ».

Les savoirs de la fiction

Même si les savoirs mobilisés par Goethe, Flaubert et Melville proviennent parfois des sciences au sens le plus strict du terme, le mot de savoir a été privilégié en raison de son acception plus souple et plus large : en effet, la notion de savoir permet d'englober non seulement les théories et les concepts scientifiques mais aussi toutes les connaissances inarticulées qui circulent dans le discours social, où elles n'acquiescent pas toujours la consistance de disciplines cohérentes. Les savoirs de la fiction peuvent provenir d'une discipline scientifique identifiable mais souvent ils émanent d'une simple théorie ou d'une nébuleuse épistémique (par exemple, le discours sur la « vie » ou sur l'« information »). Ils peuvent être antérieurs à la constitution d'une théorie - par exemple, un savoir de l'inconscient a précédé la formation de la psychiatrie moderne et de la psychanalyse. Mais ils peuvent aussi se détacher après coup d'une discipline constituée, par une série de dérivations, de généralisations ou d'applications à des domaines différents. Quoi qu'il en soit, le savoir a une structure épistémologique plus souple que la science et sa fonction n'est pas la même : il ne prouve pas, il ne démontre pas mais il fournit des représentations, des logiques toutes faites, des chaînes rhétoriques préexistantes qui donnent au sens un cadre préconstruit (Séginger, 10).

Parler de savoirs plutôt que de sciences permet également de tenir compte de l'historicité des frontières entre science et non-science, qui ne sont pas déterminées par une norme intangible mais constituent un enjeu constamment redéfini de l'histoire des sciences. En effet, ce qui semble devenu évident - les critères de démarcation entre science et non-science - ne l'a pas toujours été : il faut donc inclure dans l'histoire des savoirs des objets et des pratiques qui ne correspondent plus aux canons actuels de la science mais qui étaient considérés comme « scientifiques » à leur époque. Dès lors qu'il

s'agit de leur appropriation littéraire, il semble donc plus approprié de ne pas faire de distinction entre savoirs archaïques et sciences modernes, savoirs légitimes et pseudo-sciences. Car si la fiction s'intéresse souvent à des savoirs d'époque, elle fait preuve d'une plasticité et d'une souplesse bien différente de l'exigence scientifique.

Transgressant les frontières entre disciplines et brouillant la généalogie, elle mobilise des savoirs hétérogènes qui ne sont pas nécessairement contemporains les uns des autres : elle peut inclure, à côté des savoirs dominants, des savoirs archaïques dont la productivité imaginaire paraît plus grande (alchimie, magnétisme, etc.) ou encore des savoirs émergents qui paraissent d'autant plus stimulants qu'ils sont inachevés.

Les savoirs de la fiction, on le voit, ne sont pas ceux des savants : extraits de leur contexte et parfois « hors d'usage », ils sont détournés de leur sens habituel, réinventés en fonction d'objectifs et de finalités qui les rendent souvent méconnaissables. En effet, les écrivains n'ont pas toujours un accès direct aux théories scientifiques ni même aux ouvrages de vulgarisation, de sorte que leurs savoirs correspondent rarement à des connaissances puisées à la source, à des connaissances de spécialiste (Séginger, 10). Ils sont plutôt le fruit d'un double filtrage : d'un côté, ils ont déjà circulé dans le discours social, ils ont été traduits, transformés, déformés, se sont « vulgarisés » ; de l'autre, ils ont été manipulés par l'écrivain qui est libre de n'en sélectionner que les traits pertinents pour son projet, de les appliquer à des objets inédits, de leur donner de nouveaux champs d'application, de délier ce que la pratique scientifique avait lié ou, au contraire, d'opérer des greffes inattendues entre des savoirs relevant d'épistémès différentes. C'est pourquoi il ne faut pas s'attendre à retrouver dans la littérature une « traduction sans perte » (Séginger, 14). La transformation des savoirs par la fiction dépend en grande partie des objectifs poursuivis par l'auteur qui peuvent être très variés : transmettre des connaissances ou une conception du monde, vulgariser, mettre en question l'autorité du savoir ou au contraire légitimer un certain point de vue, confirmer les savoirs du lecteur ou inversement ébranler ses certitudes. L'utilisation des savoirs peut obéir à une visée ludique ou critique, elle peut viser à donner une légitimité épistémologique à la représentation littéraire, à créer un effet de reconnaissance, voire une illusion réaliste ou au contraire une « déréalisation » du monde représenté, un effet d'« étrangeté » ou de « dépaysement cognitif. Habituellement, ce sont moins les données fournies par le savoir positif que ses potentialités, son imaginaire, ses impensés, voire sa part de négativité qui intéressent les écrivains. Si bien que les savoirs de la fiction sont moins des savoirs copiés que des savoirs réinventés, des « fictions de savoir » - ou comme le dit Gisèle Séginger des « fictions de science » - dont il est inutile de chercher la fidélité par rapport à leurs modèles ou encore de juger sur leur cohérence théorique ou leur exactitude. Il faut plutôt les envisager comme des constructions fictionnelles qui nous disent quelque chose sur l'état de la connaissance à une époque donnée, sur ses conditionnements sociaux, culturels ou idéologiques.

Ainsi, lorsqu'on replace la quête de la vérité melvilienne dans le contexte du nationalisme politique et culturel du milieu du dix-neuvième siècle aux Etats-Unis, on se donne les moyens d'expliquer non seulement les choix esthétiques de Melville mais aussi sa conception de la vérité. Comme le montre **Mark NIEMEYER**, *Mardi* est un roman performatif qui, tout en mettant en œuvre une quête obsessionnelle de la vérité et de la connaissance, répond au désir de Melville d'écrire un grand roman américain, entreprise inséparable à ses yeux du « grand art de raconter la vérité ». D'où les choix esthétiques

qu'il opère, à commencer par celui de la romance comme genre, dans lequel il voit un véhicule idéal pour représenter l'âme du nouveau pays en même temps que la forme la plus adéquate pour exprimer la vérité recherchée. D'autres indices de cette quête, spécifiquement américaine, de la vérité sont l'attitude « impérialiste » du narrateur, manifestée par l'autorité de sa relation aux savoirs qu'il s'approprie, de même que la fragmentation narrative et épistémologique qui renvoie une image en miroir de la fragmentation géopolitique du territoire américain.

Au bout du compte, le savoir de la fiction finit toujours par refléter davantage le sujet qui l'élabore que l'objet qu'il cherche à saisir. Dès lors, la « mise en texte » (Séginger) ne peut être réduite à une simple « transmission » mais elle doit être vue comme une « exposition », qui n'est pas seulement celle des savoirs mais aussi celle de l'auteur et du lecteur, dans leur rapport fondamental à la connaissance et à l'ignorance. Passant de la science à la littérature, le savoir est en effet déplacé du niveau de l'énoncé au niveau de l'énonciation, invitant à tenir compte « du lieu et de l'énergie du sujet qui parle », de la « coloration » qu'il donne au savoir exposé (Ebguy, 282). C'est à ce niveau que devient visible le désir épistémique dont relève la quête de connaissance, laquelle relève souvent du désir beaucoup plus que de l'intellect, comme cela apparaît clairement dans les trois romans où la quête est enclenchée par des « affinités électives » ou d'irrésistibles « sympathies » entre les personnages. On touche là à une différence essentielle entre l'exposition fictionnelle des savoirs et leur exposition savante : la fiction permet de rendre compte à la fois du réel et des regards portés sur lui, des phénomènes (naturels ou sociaux) et des subjectivités qui les saisissent, des discours de savoir et de leur interprétation (Ebguy, 281). Mesurant un événement par son interprétation et l'interprétation par l'occurrence, elle interroge autant les contenus du savoir que le sujet qui se les approprie.

Dès lors, il faut faire le partage entre ce que sait l'auteur et ce que sait le texte, en distinguant les savoirs représentés dans la fiction et les savoirs de la fiction : les premiers sont les savoirs qui jouent un rôle dans la composition et dans la signification du texte tandis que les seconds sont les savoirs qui ne sont pas simplement représentés mais produits par la fiction. Toute fiction du savoir est inévitablement une interrogation sur le savoir qu'elle expose, qu'elle objective et met à distance, ce qui la met en position d'exercer les vertus dynamiques de la critique à la fois sur elle-même et sur les savoirs qu'elle met en jeu. Par un jeu de reprise et d'écart, de reproduction et de différenciation, elle conquiert son autonomie par rapport aux savoirs qu'elle intègre, ce qui lui permet d'avancer ses propres hypothèses, qu'elle construit avec et contre les savoirs qu'elle représente (Pierssens). C'est dire que la fiction romanesque ne se contente pas de confirmer des savoirs déjà acquis mais elle produit des effets de connaissance qui lui sont propres et qui sont indissociables de sa structure esthétique. La question du savoir posée à la fiction n'est donc pas seulement celle de son insertion et de son élaboration, c'est aussi celle de sa production, c'est-à-dire celle d'un savoir propre à la fiction romanesque. Pas de fiction du savoir sans savoir de la fiction.

Ce qui caractérise ce savoir propre à la fiction, c'est d'abord sa visée critique, qui peut prendre la forme d'une réflexion sur l'ordre du savoir, sur les facultés de connaissance mobilisées, sur le partage des disciplines ou leur hiérarchie, mais aussi sur les méthodes

d'acquisition et de transmission du savoir ainsi que sur les postures de croyance et d'adhésion qu'il suscite. La fiction peut aussi prendre prétexte de l'insertion de savoirs étrangers pour s'interroger sur les prétentions à la vérité de la science : la connaissance scientifique se caractérise-t-elle par la vérité qu'elle permet d'atteindre ? C'est ce qu'elle a longtemps prétendu mais ne pourrait-on postuler d'autres formes de « vérité » : la vérité éthique ou la vérité du sujet par exemple ? Les théories scientifiques peuvent-elles revendiquer le privilège d'être une vérité absolue et universelle ? Ou doit-on les considérer comme des constructions théoriques, qui sont historiquement situées ? Leur validité serait alors relative au lieu et au moment où elles ont été énoncées, de sorte qu'il faudrait les soumettre régulièrement à la critique et les invalider. Dès lors, qu'est-ce qui permet d'affirmer qu'une pratique ou une théorie est scientifique ou ne l'est pas ? Qu'est-ce qui distingue la science de la magie, de la poésie, de l'art, de la religion, de la philosophie, de la métaphysique ? Existe-t-il différentes formes de scientificité, qui permettraient de distinguer les sciences de la nature et les sciences humaines, les sciences « dures » et les sciences « molles » ? Mais alors, qu'en est-il de l'unité de la science : faut-il parler des sciences ou de la science au singulier ?

En soulevant ces questions, de manière implicite ou explicite, la fiction exerce son pouvoir de réflexivité qui, loin d'exprimer une adhésion sans réserve à l'esprit scientifique ou une confiance aveugle dans sa capacité à tout élucider, manifeste sa fonction critique. Elle peut ainsi être amenée à révéler des contradictions, des tensions, des incohérences dans le discours d'une époque. Elle peut rendre compte de la crise de la vérité dans une société donnée ou encore de la perte d'autorité de certains savoirs, comme dans *Bouvard et Pécuchet* où la voix des personnages se fond dans le réénonciation indiscriminée de savoirs, dans le ressassement de vulgates contradictoires qui rend toute prise impossible pour le lecteur. Dans les scénarios du dénouement, le savoir perd toute son autorité pour céder la place à la copie, qui manifeste la perte de légitimité du savoir qui s'effondre dans une masse indifférenciée et insignifiante. L'ambition de Flaubert n'est pas de transmettre des connaissances mais de faire vaciller toute posture de savoir, tout dogmatisme. Loin de vouloir confirmer les savoirs du lecteur, il ébranle ses certitudes en révélant une dangereuse proximité entre vérité et croyance, science et foi.

C'est ce que montre **Francis LACOSTE** à l'exemple de la médecine dans *Bouvard et Pécuchet*. Tout en faisant l'éloge du savoir médical, Flaubert ironise sur les compétences des thérapeutes dont il montre les échecs, dénonçant à travers eux l'émergence d'un biopouvoir qui donne aux médecins le contrôle sur le corps social. Mais surtout, il utilise le parallèle entre médecine et littérature pour révéler le noyau fabulateur des récits à prétention scientifique (comme la médecine mais aussi l'histoire) tout en dégageant le noyau cognitif des récits de fiction. La médecine est en effet dénoncée dans sa méthode : elle n'est pas une science mais un art qui repose sur l'intuition et l'induction. Le médecin n'est-il d'ailleurs pas appelé un « homme de l'art » ? Quant aux effets du savoir médical, ils sont beaucoup plus « littéraires » que cognitifs comme en témoigne l'expérience des deux autodidactes qui ne cessent de lire des ouvrages spécialisés mais n'en tirent aucun savoir. Loin de leur révéler une « vérité », les livres étudiés auront sur eux un effet proprement « littéraire », sollicitant leur imaginaire de telle sorte qu'ils deviennent hypocondriaques, ce qui finit par les conduire au relativisme.

Laurence TALAIRACH-VILMAS aboutit aux mêmes conclusions à partir de son analyse

du « cadavre postiche » que les deux copistes manipulent au début du roman. À travers ce modèle du corps humain, réduit à une normalité artificielle, Flaubert opère un double démontage : d'une part, celui des mécanismes du savoir et de l'autre, celui d'un discours savant fondé sur des stéréotypes et qui ne peut donc plus être garant d'une quelconque vérité. Le discours scientifique se rapproche ainsi de la fiction romanesque, créant comme elle un univers de faux semblants et d'artifices qui n'a rien à voir avec le véritable savoir. Image d'une science médicale qui se professionnalise alors même qu'apparaissent des tensions entre savoir spécialisé et volonté de diffusion - voire de commercialisation - du savoir, le « cadavre postiche » soulève aussi la question du réalisme de la représentation dans un monde où l'artifice et le faux dominent les mises en scène de la science. Finalement, c'est le procès de la mimésis qui s'orchestre à travers le mannequin, lequel ne donne accès à aucun savoir, ne parvenant à organiser autour de lui que la reproduction du même à travers la prolifération des poncifs, des lieux communs et des idées reçues.

Comme on le voit, si la fiction intègre du savoir, ce n'est pas pour transmettre une érudition mais pour réfléchir aux limites de la connaissance et montrer le caractère construit de toute vérité. La fiction propose, essaie des représentations dans un espace expérimental qui est plus d'interrogation que d'affirmation. Même si elle semble parfois défendre une idéologie, avancer des idées, combattre des préjugés, sa fonction n'est pas démonstrative mais interrogative. Plutôt que de donner des réponses, elle pose des questions, son objet étant moins la vérité que la quête, le parcours qui est nécessairement dynamique, ouvert, inachevé. Ce faisant, elle ne se contente pas de porter un regard critique sur les savoirs qu'elle intègre mais elle se retourne sur ses propres fondements épistémologiques pour réfléchir sa place et sa fonction dans le concert des disciplines. L'expérimentation sur les savoirs devient alors une expérimentation sur la fiction, laquelle se met en scène à la fois comme un savoir parmi d'autres et comme le savoir de tous les savoirs, qu'elle réfléchit comme sa propre mise en abyme. À la fois dans la mêlée et au-dessus de la mêlée, la fiction joue le rôle d'un méta-savoir qui met à l'épreuve différents discours sur le réel, différentes approches épistémiques dans une expérimentation qui est inséparablement d'ordre cognitif et esthétique.

C'est la conclusion à laquelle parvient **Thomas KLINKERT** dans son étude basée sur la théorie des systèmes de Niklas Luhmann. Pour le penseur allemand, les éléments épistémiques présents dans un texte littéraire sont soumis à un « double codage », épistémique et esthétique, qui leur donne une fonction potentiellement auto-réflexive. Dès lors, la question de la référence et de la vérité, décisive dans le régime de la communication pragmatique, perd de sa pertinence pour faire place à un régime discursif qui se caractérise par sa liberté d'imiter et de simuler tous les discours possibles et de les transformer en éléments formels. En ce sens, la fiction littéraire peut être considérée comme un méta-savoir qui, tout en réfléchissant le discours de la science, mène une réflexion métapoétique sur le statut du texte littéraire lui-même.

Faire œuvre du savoir

La fiction romanesque, on le voit, n'est pas un simple réceptacle d'emprunts épistémologiques, mais l'espace d'un échange entre différents savoirs qui y sont manipulés, retournés, mis en concurrence selon des rapports d'interpellation et d'exclusion qui jettent le trouble dans l'ordre du savoir. Dans ce processus, l'écriture a un rôle exploratoire, expérimental qui lui permet de transmuter les savoirs en structures textuelles, en formes, leur faisant ainsi changer de nature et de fonction. Analyser les savoirs de la fiction consiste donc moins à identifier des sources qu'à déterminer l'impact du savoir à la fois sur le sujet et sur la forme esthétique : quels sont les dispositifs inventés par les auteurs, les figures de style, la poétique narrative qui assurent l'intégration et la transformation des savoirs (Séginger, 13) ? À quel travail de réagencement discursif et de textualisation les savoirs de la fiction sont-ils soumis ? Quelles sont les modalités textuelles du transfert des modèles, des discours et des représentations épistémiques ?

Les modalités de transfert entre science et fiction sont virtuellement infinies, comme le sont les virtualités du langage : dramatisation, diégétisation, utilisation d'un lexique spécialisé ou de forgeries néologiques, allusions, explications, définitions, intertextualité, dialogisme, construction narrative, échantillons de styles ou de discours, polysémie, montage polyphonique de citations, figuration épistémique, jeux d'érudition, références bibliographiques (vraies ou fausses), syntaxe narrative, causalité événementielle, etc. Ces procédés narratifs opèrent à différents niveaux du texte où ils produisent des effets qui sont indissolublement d'ordre esthétique et épistémologique.

Au niveau le plus élémentaire, le savoir se manifeste comme une référence culturelle qui affleure à la surface du texte comme une simple citation, sous la forme d'une allusion, d'un concept ou d'une théorie dont la fonction est avant tout « documentaire » (Macherey, 11). Chez les auteurs du XIX^{ème} siècle, l'enquête et la documentation jouent un rôle essentiel qui est réfléchi par la place prépondérante de la lecture et de l'écriture dans les trois romans : les personnages de Goethe et de Flaubert possèdent des bibliothèques auxquelles ils ne cessent de puiser, comme leurs auteurs eux-mêmes. Chez Melville, c'est le personnage de Babbalanja qui joue ce rôle : il est une sorte de bibliothèque vivante, de sage ou d'érudit qui peut citer par cœur de longs passages de textes lus. La documentation peut servir à fonder la représentation littéraire sur des savoirs partagés (ou partageables), mais elle peut aussi stimuler la fonction fabulatrice comme c'est le cas dans la pratique flaubertienne de l'érudition ou dans la pratique de l'intertextualité chez Melville (Séginger, 13).

Dans *Bouvard et Pécuchet*, la construction des personnages, qui sont caractérisés par des détails caricaturaux et des gestes typiques, participe à une spectacularisation de la parole scientifique, qui se trouve ainsi littéralement mise en scène. C'est que les savoirs de la fiction se présentent rarement sous la forme d'un excursus théorique ou de citations intégrées dans le corps du texte : ils sont dramatisés, intégrés à la diégèse (Ebguy, 281). Les trois romans montrent le savoir pris dans la trame d'une action et d'un mouvement narratif : ils sont mis au travail, produisant des effets concrets sur l'évolution des personnages ainsi que sur la forme textuelle et le style. Mais le savoir n'est pas seulement mis en scène, il est aussi mis en discours puisque nous avons essentiellement accès à eux par le biais des personnages qui parlent, échangent,

dialoguent mais aussi lisent et écrivent. La mise en texte des savoirs est donc à la fois mise en texte de discours de savoirs et de savoirs comme discours (Ebguy, 281). Les scènes dialoguées mettent en scène des échantillons de discours de savoirs, assumant ainsi le geste même de la science qu'ils miment : « montrer et nommer », autrement dit « exposer ». Or comme le rappelle **Gisèle SÉGINGER** ici même, exposer, c'est « rendre manifeste, faire voir au lecteur, au lieu de dire et de conclure ». En ce sens, Bouvard et Pécuchet peut être considéré comme une exposition des savoirs qui fait paraître la part de fiction qu'ils recèlent au lieu de les présenter comme des vérités. Exposant les savoirs de son roman comme fictions, Flaubert invente une manière de philosopher qui est foncièrement relativiste, fondée sur la conscience de l'historicité des choses humaines et de la précarité de nos représentations, toutes relatives à un point de vue et à un moment donné. C'est une philosophie en acte qui ne peut se dire que dans l'immanence d'une poétique, de ce que Flaubert appelait la « poétique insciente » de l'oeuvre. Loin d'être un roman nihiliste, Bouvard et Pécuchet apparaît ainsi comme une « fiction de l'infini » qui, dans l'interstice entre les savoirs, fait transparaître le non-savoir dont le roman est peut-être finalement la fiction.

À côté de la narrativisation du discours savant, la figuration joue un rôle essentiel dans les trois romans. Comme on peut le deviner au seul titre du roman de Goethe, tiré d'une analogie chimique, la métaphore joue un rôle prééminent dans les transferts épistémiques entre savoirs et fiction. Basée sur le déplacement et caractérisée par une grande souplesse sémantique, elle est un outil privilégié dans la réélaboration des savoirs et dans le passage du champ de la connaissance à celui de la culture. Loin d'être un simple reliquat figural, elle est une procédure cognitive qui permet de formuler de nouveaux concepts (ou de préparer leur formulation) en donnant une représentabilité aux intuitions, aux hypothèses, aux nouvelles réalités qui émergent dans les savoirs en voie de théorisation. Elle peut contribuer à élargir le discours, répondre à une carence de dénomination ou préparer le travail du concept. Mais elle permet surtout d'assurer les transferts, les mouvements de concepts, les transports de conceptions entre différentes disciplines aux cadres épistémologiques distincts. Son flou conceptuel est en effet compensé par un pouvoir de transformation et de redistribution du représentable, qui s'exprime à travers un travail de traduction et de communication entre les différentes sphères du savoir, grâce auquel le lien brisé entre la science et la fiction peut être rétabli et un nouveau rapport au savoir envisagé.

Mais la métaphore permet aussi de donner « figure » à des concepts qui perdent ainsi leur caractère abstrait et désincarné. Comme l'a noté Yvan Leclerc, les auteurs s'emploient à rendre la science « figurable » au sens que Freud donnait à ce terme dans « Le travail du rêve » : « Une expression abstraite et décolorée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète » (Leclerc, 51). Freud a insisté sur le jeu des ruptures logiques qui caractérisent le « spectacle » du rêve, dont la présentation lacunaire a l'aspect de « lambeaux mis ensemble ». De même, les savoirs de la fiction ont un caractère lacunaire, partiel, qui révèle le travail d'interprétation et de reconfiguration opéré par l'écriture : juge et interprète des données qu'elle se réapproprie, la fiction est en effet libre de réactiver certains aspects seulement des savoirs qu'elle mobilise, libre de grossir des détails ou d'occulter des pans entiers, libre d'affabuler. Affranchie de toute contrainte de cohérence, elle peut, comme le rêve,

franchir les frontières : elle décadre, décentre, déplace (au sens freudien), condense des représentations hétérogènes, défait l'espace et le temps. Mais la « figurabilité » de la science est aussi un moyen de faciliter son intégration à l'unité de l'œuvre, au projet esthétique global (Séginger, 14). On sait par exemple que Flaubert était très sensible à « la beauté du style » et qu'il a essayé de donner une expression imagée et concrète à tous les savoirs de son roman. Or il ne faut pas oublier que la textualisation peut commencer dans le discours savant lui-même, lorsqu'il recourt à des métaphores, à des procédés narratifs, à des amorces fictionnelles ou rhétoriques (Leclerc, 53). La science sera d'autant plus facile à intégrer qu'elle comportera déjà elle-même des virtualités de textualisation, c'est-à-dire de la figurabilité, une puissance d'évocation ou de suggestion concrète. Pour la même raison, les auteurs privilégient les mots polysémiques, qui ont circulé entre langage commun et langages spécialisés parce qu'ils permettent de connecter plusieurs domaines : sciences, poésie, vie pratique, imaginaire, conte, etc.

L'opération du savoir peut finalement devenir opération poétique lorsque les principes épistémologiques mobilisés - théorie scientifique, concepts, etc. - informent la composition de l'œuvre, contribuant à structurer la syntaxe narrative ou la causalité événementielle : c'est ainsi que la taxinomie scientifique devient, par contamination et par expansion, le principe structurant du Dictionnaire des idées reçues. C'est ainsi encore que la métaphore chimique permet à Goethe de structurer les rapports entre les personnages en les réglant sur une dynamique d'« attractions » et de « répulsions ». La métaphore chimique opère comme une sorte de « champ magnétique » (Ginzburg, 273) qui « attire » des questions nouvelles (peut-on naturaliser la Loi ?), rapproche des domaines hétérogènes (l'ordre naturel et l'ordre social), révèle des « affinités » inattendues entre épistémès distantes (le droit de la famille et la chimie), etc. Comme le montre Denise BLONDEAU, Les affinités électives peuvent être considérées comme une vaste expérience de pensée qui transforme le roman en une sorte de laboratoire où est testée une nouvelle anthropologie à la frontière de l'idéalisme et du matérialisme. Le narrateur apparaît dès lors comme une sorte de chercheur en « sciences humaines » qui observe un phénomène de la réalité empirique et cherche à en rendre compte en empruntant à la chimie son langage, seul capable aux yeux de Goethe de rendre compte de la polarité fondatrice du processus vital. Fondée sur les sciences de la nature, l'anthropologie élaborée dans le roman jette ainsi un pont entre monde social et monde naturel, entre le matérialisme des sciences et l'approche « idéaliste » de l'humanisme classique.

En manipulant des figures du savoir, la fiction ne figure pas seulement du positif, elle exhibe aussi la déconstruction qui s'opère par et sur la connaissance. Elle peut révéler le travail du négatif derrière l'apparente positivité de la représentation, en recourant à la « disqualification satirique » (Ebguy 282), aux renversements ironiques (Goethe) ou encore au mode du grotesque (Flaubert). Chez Melville, les dialogues burlesques de l'historien, du philosophe et du ménestrel, qui forment contrepoint avec les monologues souvent délirants du narrateur, laissent entendre que le savoir absolu, privilège des dieux, est condamné à rester hors d'atteinte parce que les limites humaines de la connaissance ne laissent subsister que des bribes dérisoires de ce savoir idéal. Comme le montre **Michel IMBERT**, la recherche interminable de Yillah à travers l'archipel de Mardi devient la quête spirituelle d'une vérité cachée, qui pourrait n'être que la projection fantasmatique

d'un désir de savoir utopique. Donnant sciemment dans la mystification, le roman propose un état des lieux de la bêtise régnant parmi « les prétendants à l'héritage divin du savoir absolu » qui s'effectue à travers une parodie des sommes encyclopédiques de la fin de la Renaissance. Tout en convoquant de nombreux savoirs positifs, Melville multiplie les points de vue les plus invraisemblables, les explications les plus fantaisistes et les plus absurdes, faisant ainsi glisser progressivement le savoir vers le merveilleux, puis vers le grotesque, avant de le conduire aux confins de la folie, d'emblée manifestée par le démonisme de Babbalanja et par le motif obsédant de l'aliénation mentale. Retraçant la dérive de la connaissance aux croyances qu'elle cristallise, le récit met en crise l'autorité du savoir en même temps que l'intégrité du sujet connaissant. La circumnavigation s'achève en effet par une plongée dans les tréfonds de la conscience aliénée, exhibant une proximité inquiétante entre la quête de connaissance et la passion érotique, dont elle est la version sublimée en même temps qu'une forme différée de la pulsion de mort. Ce que Melville révèle ainsi, c'est la sombre folie de la vérité, qui perce à travers l'outrance grotesque et la fantaisie débridée de la quête de savoir.

Les fictions du savoir sont habitées par une négativité qui révèle le travail de l'écriture, lequel défait le savoir, le détraque, le détériore ou le corrompt, l'entraînant dans ses déraillements ou son délire. C'est ce que montre **Mathieu DUPLAY** dans son analyse d'un court poème lyrique de Malcolm Lowry, « The Plagiarist », contemporain de son célèbre roman, *Under the Volcano*. Chez Lowry, la fiction ne se laisse pas réduire à une modalité particulière de la narration mais elle apparaît plutôt comme une modalité du rapport au langage écrit : la fiction par excellence réside la revendication qu'exprime la signature, imposant l'« auteur » comme origine du texte ; en ce sens, relève de la fiction tout écrit tenu pour ressortir à un régime particulier de la propriété intellectuelle, y compris la poésie lyrique qui pose, comme toute fiction, la question de la lettre et de son usage. Or le travail de la lettre exerce une action corrosive sur le savoir, renvoyant ce dernier au statut de construction fictive pour peu que son autorité dépende des modalités de sa transmission écrite. Ce que ces textes de Lowry suggèrent, c'est que le savoir n'est pas tout, ni même peut-être l'essentiel. En effet, l'écrit, qui se présente comme un tracé singulier, comme reste irrécupérable subsistant après toute interprétation, fournit la matière d'une expérience plutôt que d'un savoir. Ancrée dans le corps, cette expérience est seule à même de rendre pleinement compte de la relation à l'écriture, du rapport particulier qui existe entre le corps écrivant d'un individu voué à la mort et les traces écrites qu'il découvre sur son chemin.

[Tweet](#)

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. X

Références bibliographiques

AÏT-TOUATI Frédérique, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Gallimard, NRF Essais, 2010.

BRANDSTETTER Gabriele (hrsg), *Erzählen und Wissen - Paradigmen & Aporien ihrer*

- Inszenierung in Goethes' Wahlverwandtschaften*, Bielefeld, Aesthesis, 2004.
- CASSOU-NOGUES, Pierre, *Hilbert*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Figures du savoir, 2001.
- CASSOU-NOGUES Pierre, *Gödel*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Figures du savoir, 2004.
- COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- DAHAN-GAIDA, « Fictions savantes et romans encyclopédiques : Goethe, Melville et Flaubert », *Méthode n° 20 : Spécial Agrégations de Lettres 2012*, Vallongues, 2011, p. 289-298.
- DAHAN-GAIDA (dir), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.
- EBGUY Jacques-David, « Les savoirs à l'épreuve de la peau de chagrin », in Matsuzawa Kazuhiro / Séginger Gisèle (dirs.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 279-293.
- GINZBURG Carlo, *Le fil et la trace. Vrai, faux, fictif*, Paris, Verdier, 2006.
- GOODMAN Nelson, *The languages of Arts, an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobs-Merrill co., 1968.
- JAWORSKI Philippe, *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Off-Shore / Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1986.
- LECLERC Yvan, « Salammbô, les styles de l'érudition », in Matsuzawa Kazuhiro / Séginger Gisèle (dirs.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p.
- LEQUAN Mai (dir), *Goethe et la Naturphilosophie*, préface de Bernard Bourgeois, Paris, Klincksieck, Collection « Germanistique » 11, 2007.
- MACHEREY Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990.
- MATSUZAWA Kazuhiro / SÉGINGER Gisèle (dirs.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- MURZILLI Nancy, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *L'Etrangère. Revue de création et d'essai*, éd. La Lettre volée, Bruxelles, 2002, p. 89-109.
- PIERSSENS Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- WEBER Anne-Gaëlle, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction. Goethe, Les affinités électives. Melville, Mardi. Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Paris, Atlande, 2011.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SÉGINGER Gisèle, « Introduction », in MATSUZAWA Kazuhiro / SÉGINGER Gisèle (dirs.), *La mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 9-15.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « CNED », 2011.

[Les objets du savoir romanesque : musées et cabinets de curiosités dans Die Wahlverwandtschaften de Johann](#)

[Wolfgang Goethe, Mardi d'Herman Melville et Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert](#)

écrit par admindev

Résumé : La récurrence des descriptions romanesques de collections ou de cabinets de curiosités dans des romans contemporains des musées ne traduit pas seulement la nostalgie de Goethe, de Melville ou de Flaubert pour une épistémologie moderne. Elle est l'occasion de réfléchir aux limites des modes d'exposition du savoir contemporain et de désigner les risques de la spécialisation des savoirs en cours. Mais l'insertion dans le roman de ces cabinets est aussi une gageure : le roman y éprouve ses capacités à décrire et à exposer ainsi qu'à faire signe vers une réalité extérieure, pétrifiée dans chacun des objets décrits. Dans les cabinets de curiosités qui envahissent les musées romanesques des *Wahlverwandtschaften*, de *Mardi* et de *Bouvard et Pécuchet*, se jouent la mise en abyme de l'appréhension savante du monde ainsi que la possibilité, pour le genre romanesque, d'échapper à l'impératif mimétique aristotélicien sans renoncer toutefois à l'exigence de référentialité. Entre l'exhaustivité réaliste (même illusoire) et l'exemplarité allégorique, les trois romans étudiés élaborent plusieurs articulations possibles du texte de fiction au monde.

[Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XXe siècle \(Marcel Proust\)](#)

écrit par admindev

Résumé : Cet article réfléchit sur le rapport problématique entre fiction et savoir, en s'appuyant sur la théorie des systèmes luhmannienne. Selon cette analyse, lorsqu'un texte de fiction contient des éléments épistémiques, ceux-ci sont soumis à un « double codage », épistémique et esthétique, ce qui leur donne une fonction potentiellement auto-réflexive. Cette thèse est illustrée par une analyse d'À la recherche du temps perdu, qui montre l'hésitation du narrateur entre une position mettant sur le même plan l'écrivain et le scientifique et une position affirmant la différence entre les deux.

[L'utopie mystifiante du savoir dans Mardi d'Herman Melville](#)

écrit par admindev

Résumé: La recherche d'une belle étrangère, disparue, à travers l'archipel de *Mardi* se double de la quête d'une vérité qui ne cesse de se dérober. Le narrateur qui se fait passer pour un demi-dieu incarne la tentation du savoir absolu. En contrepoint, les

commentaires ironiques de ses compagnons de voyage mettent en lumière les limites prosaïques de la connaissance humaine. Il ne subsiste du rêve encyclopédique que des bribes burlesques. En définitive, la connaissance repose sur une forme de croyance et la foi en la science confine à la folie.

[L'accès aux lointains: Fiction et savoir au XVIIe siècle](#)

écrit par admindev

Abstract:

Entre le tournant copernicien négocié par Kepler et Galilée, et la rupture opérée par Newton, l'astronomie reste une science conjecturale. Le débat cosmologique fait rage et s'appuie bien souvent sur des outils que nous ne considérons plus comme scientifiques : des récits, des images, des fictions. Dans les textes astronomiques du XVIIe siècle, à la fois sérieux et ludiques, scientifiques et imaginaires, se joue moins une « révolution astronomique » qu'une lente acceptation de l'idée d'une Terre excentrée dans un cosmos infini. La bataille doit d'abord être gagnée sur le front des images. Au cosmos ancien il faut substituer un cosmos élargi, transformé, un ordre des planètes bouleversé. Dans ce contexte, la fiction et le récit jouent un rôle central, car ils permettent de substituer une nouvelle image mentale du cosmos à l'ancienne. Seule la fiction peut permettre de dépasser les limitations du réel observable pour trouver un point de vue nouveau d'où décrire le monde.

[An American Quest for Truth in the Mid-Nineteenth Century: Herman Melville's *Mardi*: and *A Voyage Thither*](#)

écrit par admindev

This article highlights the link between the mid-nineteenth-century context of cultural and political nationalism in the United States and the theme of the quest for truth in Herman Melville's third book, *Mardi: and A Voyage Thither*, published in 1849. From this perspective, it examines Melville's use of the romance genre, the imperialistic nature of the narrative voice and a tendency towards fragmentation in both the work's structure and themes. All of these elements, it is suggested, serve to make *Mardi* not only Melville's dramatic, if flawed, debut in the world of literary creation, but also a work which acts out a very American quest for truth.

[Bouvard et Pécuchet : le monde comme représentation ?](#)

écrit par admindev

Cet article étudie une manière de philosopher propre à l'écrivain. La littérature est une expérience de pensée et la poétique du roman une philosophie en acte. S'éloignant radicalement du modèle balzacien, Flaubert invente un roman des représentations, une archéologie des savoirs en farce. Il n'y a que des manières de voir, dit-il. La vérité est impossible et le monde semble perdu derrière l'écran des représentations. Attiré par le bouddhisme, lecteur tardif de Schopenhauer, Flaubert perd-il le sens du réel ? La poétique critique de Bouvard et Pécuchet donne vie à une interrogation philosophique.

[Discours scientifique et discours fictionnel dans Les Affinités électives](#)

écrit par admindev

Avec les *Affinités électives*, Goethe écrit une nouvelle fois l'histoire d'une passion tragique. Au centre de la trame romanesque en effet : des amours contrariées, une union tardive qui est une vaine tentative de rattrapage, un divorce souhaité, refusé et accepté trop tard... bref une succession d'échecs du couple de Charlotte et d'Edouard, sans parler des couples qui ne peuvent se former. Mais il apparaît très vite que ce qui peut sembler une réflexion douloureuse sur le couple, sa formation ou sa destruction, donne lieu à l'investigation de tout un contexte historique et du processus qui, selon Goethe, est la marque de l'époque, la division, *Scheidung*. Si le poète élabore dans la forme romanesque une hantise personnelle, c'est qu'il y voit une des problématiques de l'époque de seuil que sont les années 1808-1809, lors desquelles il travaille aux *Affinités électives*.

En effet, le tournant des XVIIIème et XIXème siècles et le premier quart du XIXème sont, dans les domaines politique et socio-économique d'abord, dans l'espace allemand et européen du moins, un seuil. Deux événements historiques apparaissent alors essentiels à Goethe, qui trouvent dans le roman un retentissement profond : d'abord et surtout la Révolution française, ensuite la montée en puissance de la Prusse à la suite de la chute du Saint Empire Romain Germanique en 1806. Le nouvel environnement politique, social, économique contribue à l'avènement d'un homme nouveau, profondément marqué par ce qui aux yeux de Goethe est le signe de l'époque, la cassure. La Révolution française est en effet perçue par nombre d'intellectuels allemands, qu'il serait trop schématique de réunir sous l'étiquette de conservatisme, et par Goethe en particulier, comme une fracture décisive du corps social. Des esprits aussi différents que Friedrich Schlegel ou Georg Forster, par exemple,

formulent cette vision de la nation révolutionnaire comme celle qui « divise », en se souvenant du rôle de premier plan que joue la France dans l'essor de la chimie : les chimistes sont alors perçus comme les artistes ou artisans de la division, de la séparation des éléments, et la nation française devient la « nation chimique », « *die chemische Nation* ». Elle a divisé la société, ou porté à un paroxysme les divisions existantes, et par une nouvelle législation sur le divorce, elle a favorisé la séparation juridique du couple.

La cassure est aussi à l'intérieur de l'homme, car l'époque nouvelle, engagée dans des bouleversements économiques, scientifiques et techniques considérables, impose à l'individu, à travers l'exigence de division du travail et de spécialisation, un resserrement sur un petit nombre de ses facultés, au détriment des autres. *Les années de voyage de Wilhelm Meister*, seconde partie du grand roman d'éducation goethéen, proposent une vaste fresque de cette ère moderne, qualifiée de « *Zeit der Einseitigkeiten* », l'ère du morcellement, de la spécialisation, du bornage des individus. Dans *Les Affinités électives*, l'homme moderne est présenté comme fragmenté, « *zerstückelt* ». C'est que la référence anthropologique reste, pour un Goethe encore nostalgique de l'humanisme classique, l'homme « complet », « *der ganze Mensch* », celui qui a le privilège de développer toutes ses facultés, que Schiller et lui avaient rêvé de former par une « éducation esthétique ». Dans les années 1808-1809, l'histoire a contraint Goethe à renoncer à cette anthropologie idéaliste, il n'exige plus de l'homme cette culture générale humaniste, cette harmonie esthétique et morale dont le modèle était à ses yeux la *kallokagathia*. L'ère révolutionnaire et l'ère restauratrice ont contribué à l'avènement d'un individu spécialisé, rouage utile au fonctionnement d'une machine plutôt que membre vivant d'un organisme, pour reprendre la métaphorique goethéenne. S'est constituée, essentiellement en Prusse, une société de techniciens, d'administrateurs et d'organiseurs, régie par une raison instrumentale qui est une déformation matérialiste et utilitariste de la force émancipatrice, instrument de connaissance et de conduite morale et politique des Lumières.

Les Affinités électives sont donc à la fois l'histoire d'une passion particulière et la situation spirituelle d'une époque. Cette ouverture du champ individuel à un espace plus large a conduit Goethe à abandonner la forme brève et dramatique, envisagée dans un premier temps, d'une nouvelle devant s'insérer dans *Les Années de voyage*. Le sous-titre de ce roman, « *die Entsagenden* », les renonçants, désignait justement ces hommes modernes, adaptés à l'exigence de l'époque : « *Einseitigkeit* ». Les nouvelles insérées devaient au contraire mettre en scène des individus « non renonçants », non adaptés, la plupart du temps agités de forces obscures

poussant au désordre, les passions. Une théorie de la nouvelle voulait alors que cette forme de narration conduise avec la progression rapide du drame à un « événement inouï » qui, en l'occurrence, eût été la scène dite « d'adultère dans le lit conjugal » (II, 11). En retenant l'ampleur romanesque pour observer et raconter la genèse, le développement et l'issue mortelle de la passion d'Edouard et d'Ottilie, Goethe inscrit donc une thématique individuelle et anecdotique dans son contexte socio-économique.

En outre, cette thématique de la division est aux yeux de Goethe l'une des interrogations scientifiques du moment, portée par une science se développant alors selon des voies nouvelles, la chimie. Qualifier la France révolutionnaire de « nation chimique » en dit long sur l'ancrage de cette problématique dans la science de l'époque. Situé dans son contexte, le roman propose la rencontre littérairement fructueuse d'un discours scientifique et d'un discours fictionnel, d'une pensée scientifique et d'un génie poétique. Ce qui est recherché et que la forme romanesque permet, c'est une approche scientifico-poétique de l'humain, une nouvelle anthropologie, non idéaliste. Lorsque, le 4 septembre 1809, Goethe annonce la parution des *Affinités électives*, il souligne le poids de ses préoccupations scientifiques dans la genèse et l'élaboration de son roman :

Es scheint, dass den Verfasser seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten zu diesem seltsamen Titel veranlassten. Er mochte bemerkt haben, dass man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen [...].[\[1\]](#)

Ce sont donc ses études, non pas de science physique *stricto sensu*, mais de phénomènes de la réalité physique, qui ont conduit Goethe au titre de son roman et au roman lui-même. L'individu est situé dans une nature où règne la « nécessité », l'auteur s'engage dans une étude de l'homme qu'il veut scientifique.

L'opposition d'une sphère de liberté morale et d'autonomie de la raison, et d'une sphère de la nécessité physique, est formulée dans le roman au chapitre 4 de la première partie, où est exposée la théorie dite des affinités chimiques. La discussion des trois protagonistes en présence, Charlotte, Edouard et le Capitaine, s'engage à partir d'une lecture faite par Edouard d'un livre de chimie déjà ancien. Charlotte relève d'emblée ce qu'elle prend pour un malentendu : peut-on appliquer une théorie, un vocabulaire, des

notions de chimie à l'humain ? La question de l'auteur est de savoir s'il est possible d'aborder l'humain par cette voie matérialiste. Elle reste dans ce chapitre sans réponse explicite, mais fait l'objet d'une transposition audacieuse : le « cabinet de chimie » annoncé par le Capitaine n'arrivera jamais, il n'en sera plus question dans l'intrigue romanesque, mais l'expérimentation promise se fera néanmoins, c'est le roman lui-même qui deviendra laboratoire. Un chercheur en « sciences humaines » observera un phénomène de la réalité empirique, la passion d'Edouard et d'Ottolie, en se gardant autant d'élaborer une théorie que d'appliquer un modèle, deux démarches qui font violence aux phénomènes. Il présentera ses observations à un public, en l'occurrence les lecteurs, et devra donc forger un langage adéquat aux phénomènes dont il veut rendre compte.

Les deux maîtres-mots du chapitre I, 4 sont dans le texte allemand « Kunstwort » et « Gleichnisrede ». Le premier désigne dans la bouche de Charlotte le terme « technique », qu'elle redoute d'employer à mauvais escient, mais il suggère aussi, au niveau du narrateur, la parole de l'art, « Kunst » ; le second, « Gleichnisrede », désigne l'opération de symbolisation elle-même. Une stratégie très appuyée du narrateur maintient hors champ le texte scientifique du Suédois Torbern Bergmann auquel il est fait allusion. Charlotte n'en a pas connaissance et n'y a pas accès puisqu'il lui est interdit de lire par-dessus l'épaule d'Edouard, le Capitaine en a tout au plus un vague souvenir, le lecteur des *Affinités électives* n'a pas non plus accès au texte original. La théorie scientifique proprement dite est citée comme référence à une méthode et une *episteme*. La question posée par le romancier et au romancier est autant scientifique que linguistique et esthétique. Comment se situer en 1808-1809 par rapport aux paradigmes de l'âge classique et comment écrire une prose scientifico-poétique, à laquelle Goethe s'exerce d'ailleurs de diverses façons, en particulier dans les textes rassemblés sous le titre « *Naturwissenschaftliche Schriften* ». Les variations de la forme du discours (essai, poème, élégie, récit historique, autobiographie et biographie, exposé didactique, schémas et tableaux ...) témoignent de la réflexions goethéenne sur le langage, en même temps d'ailleurs que de son scepticisme en la matière.

Au cours de la discussion sur les affinités de ce chapitre I, 4, Charlotte est la plus préoccupée de séparer le domaine de la chimie organique du domaine proprement humain, de sauvegarder une autonomie morale de l'homme, « wollen und wählen » ; le Capitaine laisse la question en suspens, Edouard joue, avec la désinvolture qui le caractérise, avec les différents plans et brouille tout. Or, si

cette question de la pertinence d'une approche de l'humain par les sciences de la nature reste en suspens pour les personnages de la fiction, elle trouve chez Goethe des éléments de réponse. En 1808 en effet, il subsume ses différentes approches partielles de la nature, géologie et minéralogie, ostéologie, anatomie comparée, zoologie, botanique ... dans l'étude, justement, de la botanique, parce que celle-ci « ouvre la voie vers l'humanité ». Elle lui permet de s'engager dans une investigation moderne, c'est-à-dire réaliste voire matérialiste, de l'humain, d'avancer dans son étude des sciences du vivant. Ainsi écrit-il à son ami Knebel :

Deine Bemerkung zu Ehren der Naturstudien gilt nicht für Jena und für diesen Moment allein ; es liegt ein viel Allgemeineres dahinter und daran. Schon fast seit einem Jahrhundert wirken Humaniora nicht mehr auf das Gemüt dessen, der sie treibt, und es ist ein rechtes Glück, daß die Natur dazwischen getreten ist, das Interesse an sich gezogen und uns von ihrer Seite den Weg zur Humanität geöffnet hat[2].

Le poète a opposé un scepticisme souvent ironique aux lectures moralisantes ou religieuses de son roman, dont on pourrait croire qu'il les a lui-même suggérées. La tendance à l'idéalisation est en effet dénoncée dans le style nazaréen des peintures de l'architecte, dans les affabulations d'Edouard imaginant Ottilie élevée « au-dessus » de lui ou de Nanny voyant sa maîtresse dans un espace éthéré ; l'exigence de renoncement posée d'abord par Charlotte relève d'une définition idéaliste de l'homme qui n'est pas la perspective du narrateur ; les discours de Mittler sont des caricatures des commandements du décalogue et tuent ; l'accusation de faute morale qu'Ottilie porte contre elle-même et son idée de contrition sont des emprunts à une morale religieuse que la jeune fille croit avoir reçue de Charlotte ; enfin le grandissement mythique suggéré par le narrateur lorsqu'Ottilie passe de la faute morale au crime et l'obligation de sacrifice qu'elle en retire, dénotent aussi la distance prise par rapport à l'idéalisme. A chaque fois et comme en réponse à ces projections, le romancier oppose le constat implacable du croisement sans cesse répété du hasard et de la nécessité, s'engageant vers un matérialisme qui a choqué les lecteurs du roman. Ce qui est constamment suggéré, c'est que les décisions et les choix (« *wollen und wählen* ») de l'homme pourraient bien n'être que le résultat de ces entrecroisements (« *Kreuz* », « *kreuzen* », « *durchkreuzen* », « *über Kreuz* ») toujours répétés du hasard et de la nécessité.

Pour proposer cette approche, Goethe rassemble ses études passées,

prend acte de la nécessaire diversification et spécialisation des sciences, et en même temps affirme son désir de rassembler les énergies, son souci de se tenir au courant de ce qui se produit et se discute, en restant intimement convaincu de la nécessité d'une union des forces, d'une approche synthétique. Aussi bien en Thuringe dans les années 1776-1786 qu'en Italie entre 1786 et 1788, et finalement de nouveau lorsqu'il revient à Weimar, Goethe postule dans l'infinie diversité des formes de la nature (« *Versatilität* ») un principe d'unité. Abandonnant son idée d'une forme originelle, et sa « lubie » (« *Grille* ») d'une « plante originelle » (« *Urpflanze* »), il conclut à la nécessité de passer d'une « morphologie » à une « physiologie » des plantes. La « loi secrète » qui rendra compte du polymorphisme de la nature est une dynamique formatrice, non plus une forme idéale. Rejetant de toutes façons les « absurdes causes finales » [3] et l'approche téléologique au profit d'une méthode « génétique », il ne se lie plus à un idéalisme ni à un formalisme, mais se tourne résolument vers une investigation « de l'intérieur ». La « morphologie » n'est qu'une « science auxiliaire » de la « physiologie », car elle s'en tient à la « forme extérieure », alors que la « physiologie » cherche à pénétrer la structure d'un organisme. Le même progrès est apporté par la chimie par rapport à la physique : alors que celle-ci décrit en surface et dans l'espace des actions mécaniques, les analyses de la chimie rendent compte des processus internes selon lesquels les constituants de la matière s'agrègent ou se séparent, construisent ou détruisent des chaînes [4]. Si la chimie semble privilégiée au début du roman c'est parce que, en tant que science de la division, elle pose pour Goethe la référence implicite à l'union, à l'unité, un retour à une unité préexistante [5] :

So beruht die neuere Chemie hauptsächlich darauf, das zu trennen, was die Natur vereinigt hatte ; wir heben die Synthese der Natur auf, um sie in getrennten Elementen kennen zu lernen.

Was ist eine höhere Synthese als ein lebendiges Wesen ; und was haben wir uns mit Anatomie, Physiologie und Psychologie zu quälen, als um uns von dem Komplex nur einigermaßen einen Begriff zu machen, welcher sich immerfort herstellt, wir mögen ihn in noch so viele Teile zerfleischt haben.

La division est aux yeux de Goethe en effet l'un des deux versants d'une même opération, qu'il nomme « la vie », le résultat d'une tension antagoniste fondamentale, en termes goethéens une « polarité », observable à l'intérieur d'un organisme ou entre les organismes,

au sein du vivant. Il tente de l'exprimer par des couples de verbes : « *trennen – verbinden* » , « *trennen – vereinigen* », « *abstossen – anziehen* » ... qui se ramènent tous à « *entstehen – vergehen* », naître et mourir[6]. On pourrait multiplier les citations. Au soir de sa vie, Goethe résume cette activité incessante au sein du vivant comme « l'opération physico-chimique qu'est la vie » et il l'interroge d'abord par ses études botaniques, par l'étude de la « chimie des plantes » :

Lassen Sie mich bei der Pflanzenchemie [...] mich aufhalten. Es interessiert mich höchlich, inwiefern es möglich sei, der organisch-chemischen Operation des Lebens beizukommen[7] [...].
Grundeigenschaft der lebendigen Einheit : sich zu trennen, sich zu vereinen ... sich zu verwandeln, sich zu spezifizieren und, wie das Lebendige unter tausend Bedingungen sich dartun mag, hervorzutreten und zu verschwinden, zu solideszieren und zu schmelzen, zu erstarren und zu fließen, sich auszudehnen und sich zusammenzuziehen. Weil nun alle diese Wirkungen im gleichen Zeitmoment zugleich vorgehen, so kann alles und jedes zu gleicher Zeit eintreten. Entstehen und Vergehen, Schaffen und Vernichten, Geburt und Tod, Freude und Leid, alles wirkt durcheinander[8] [...]

Ce que le vocable "affinités" désigne imparfaitement est en fait la manifestation d'une force déstabilisatrice et destructrice autant qu'ordonnatrice et créatrice, la vie, non séparable de la mort. L'auteur des *Affinités électives* réalise, en racontant une *historia morbi* moderne, une « synthèse » de ses travaux scientifiques et de sa poésie. La méthode à la fois analytique et synthétique du savant nourrit la réflexion du romancier et lui fournit les bases d'une écriture poético-scientifique. Et plus précisément, l'ancrage de cette réflexion dans le contexte scientifique de l'époque situe le roman à ce moment où les sciences de la nature deviennent une science du vivant. L'allusion du chapitre I, 4 à la théorie de Bergmann pose une référence historique précise, celle de l'*episteme* classique, présentée d'emblée comme dépassée. Le roman lui-même soulève une interrogation résolument moderne et s'oriente vers une authentique science du vivant, alors en train d'émerger[9].

Il est littérairement et scientifiquement logique que le roman se développe dans un contexte légal, dans cette étude, le phénomène « vie » n'est pas séparable du phénomène « mort ». Le narrateur a dès l'incipit placé le roman sous le signe de la mort – *Et in Arcadia ego* – il n'est pas besoin d'insister. Les différentes tentatives des personnages de la fiction de fabriquer un espace de vie, qu'elles

émanent d'aristocrates dilettantes passéistes ou d'une petite noblesse très bourgeoise, conduisent au même échec. Mais comment « représenter la mort » ? A la question des peuples et des poètes, remise sur le métier dans la première moitié du XVIIIème siècle, le romancier répond par deux propositions : soit, dans le cas d'Edouard et du vieux pasteur, le constat laconique qui enregistre avec les précautions d'usage (« man mußte ihn für tot ansprechen ») ; soit, à l'opposé, le mythe ou la légende, une métaphorique qui sera conservée par les générations comme *legenda*, choses à lire, et par les écrivains comme possible intertexte.

C'est dans ce contexte de hantise létale que se déroule la discussion sur les « affinités ». C'est Edouard, le plus fragile et labile du couple, le plus exposé, attiré depuis quelques temps par des « ouvrages scientifiques et techniques », qui par sa lecture permet d'évoquer la théorie du professeur de chimie et pharmacie Bergmann. Goethe en avait eu connaissance en 1792, soit une vingtaine d'années après sa parution, elle est donc dans le roman déjà ancienne, ce que souligne le Capitaine. Goethe qualifie cette théorie des affinités de « notdürftige Topik », c'est-à-dire y voit la marque d'un rationalisme qui prétend, faute de mieux, fixer des phénomènes énigmatiques dans une systématique réductrice, en l'occurrence quelques noms. Une volonté quasi dogmatique codifie les processus vitaux, les fixe dans des modèles censés permettre des applications, presque une programmation mécaniste. On a là un exemple de ce qu'est pour Goethe une « fausse synthèse », une hypothèse hâtivement formulée, qui en nommant et inscrivant dans une classification un phénomène naturel rigidifie celui-ci. Un propos de Goethe souvent relevé et repris par ses interlocuteurs condamne la formulation « système de la nature » comme une « contradiction interne ». Refuser un « système de la nature » et rejeter la taxinomie, c'est tourner le dos à l'*episteme* classique.

On perçoit le niveau d'exigence du poète dont la prose travaille à la jonction du scientifique et du fictionnel, revisite les références scientifiques et esthétiques de l'époque, s'impose objectivité et presque technicité, sans renier l'affirmation d'autoréférentialité de la littérature, conquête de la modernité du XVIIIème siècle. Goethe a nommé sa pensée « gegenständliches Denken », reprenant à son compte un mot de l'anthropologue Heinroth^[10] et applique cette qualification de son mode de penser à son écriture poétique, « gegenständliche Dichtung ».

Cette alliance de l'exigence scientifique et de la créativité poétique exige d'éviter un double écueil : le souci d'une extrême

précision peut donner des formulations sèches et même réductrices, l'expression métaphorique peut noyer le phénomène dans une sorte d'aura et le fausser. Pour Goethe la langue doit nécessairement joindre ces deux extrêmes, être à double ou multiple fond, juxtaposer ou superposer plusieurs discours ; les événements de la trame narrative doivent être au plus près de la réalité sensible tout en relevant de l'ordre du discours. La mort de l'enfant Otto par exemple est dans l'ordre naturel un hasard, mais ne saurait l'être pour le poète. La narration de l'événement (II,13) montre d'une part la recherche d'une prose « objective » (« Kind und Buch, alles ins Wasser ») : la succession rapide soulignée par l'énumération, la répétition ou la juxtaposition, la substantivation extrême, l'absence de déterminatifs ; d'autre part, à la fin du chapitre, le narrateur joue à plaisir d'une surcharge symbolique : le ciel, le marbre, les étoiles, le vent, les platanes...sont autant de grilles de lecture suggérées mais dont il convient de se méfier. Un lecteur trop idéaliste, un « cœur sensible » naïf jusqu'à la « Schwärmerei », suivra, mais le lecteur moderne et averti ne cédera pas à la facilité de l'interprétation hâtive, la fausse synthèse.

D'autres thématiques du roman situent celui-ci à ce moment – charnière, où l'*episteme* classique ne suffit plus pour une approche scientifique de la nature. L'action se déroule en un lieu unique, le domaine du couple aristocrate, avec ses différents éléments, château, nouvelle maison, cabane faussement idyllique, parcs et jardins... L'importance donnée à ces derniers, évoquant largement le XVIIIème siècle, et en particulier les considérations du « vieux jardinier » chargé de prodiguer ses soins à la végétation, renforcent la référence aux paradigmes de l'âge classique. Le vieux jardinier en effet déplore un dilettantisme moderne qui soumet le goût en cette matière aussi à des modes (« die neuen Zierbäume und Modeblumen », II, 9), il s'insurge contre une commercialisation du métier par les nouveaux venus (« Handelsgärtner »), et l'importation de nouvelles espèces faite à grands frais. Il est nostalgique d'une définition artisanale du métier, de sa limitation à des espèces connues (II, 9) et bien répertoriées, à un milieu et un horizon bien définis. Il prend donc acte des changements induits par l'essor du commerce, le développement de l'import-export, des voyages lointains, mais sans avoir l'ouverture d'esprit ni pouvoir accomplir la démarche intellectuelle qu'Ottilie suggère dans son journal intime, penser la plante, la créature dans son environnement. Il applique aux plantes qu'il connaît aussi bien qu'à celles qui sont pour lui étrangères la même « méthode » : il les nomme, il parcourt les catalogues où elles sont répertoriées (« fremde Namen »). En limitant le savoir aux acquis de l'expérience et l'observation de

phénomènes de surface, par ses références répétées aux catalogues, le vieux jardinier (auquel il faudrait associer les Chartreux discrètement évoqués par le narrateur) renvoie explicitement à l'approche descriptive et taxinomique d'un Linné. Goethe poursuit tout au long de ses études de botanique la discussion avec Linné, qui a répertorié et ordonné les espèces végétales et animales selon des « caractéristiques externes » et au moyen d'une terminologie précise, mais une « nomenclature », si parfaite soit-elle, ne saurait rendre compte d'un phénomène naturel :

So hat Linné die botanische Terminologie musterhaft ausgearbeitet und geordnet dargestellt. [...] Man wird aber nicht lange mit Bestimmung der äußern Verhältnisse und Kennzeichen sich beschäftigen ; ohne das Bedürfnis zu fühlen, durch Zergliederung mit den organischen Körpern gründlicher bekannt zu werden. [...]

Bei einer so ausgearbeiteten Nomenklatur haben wir zu bedenken, daß es nur eine Nomenklatur ist, daß ein Wort irgendeiner Erscheinung angepasstes, aufgeheftetes Silbenmerkmal sei, und also die Natur keineswegs vollkommen ausspreche[11].

Si le vieux jardinier a sa place dans l'univers de l'*episteme* classique, Ottilie est située dans un autre réseau de références. On peut dire d'abord qu'elle vient d'un univers domestique où chaque objet a sa place déterminée, dans un ordre précis, par rapport à la nature en général, elle est soumise et craintive, redoute la nouveauté. Pourtant, à travers son personnage, le romancier introduit des réflexions nouvelles sur la nature et l'homme et sur le cheminement qui par les sciences de la nature le mène à une science de l'homme[12]. En Ottilie il fait se rencontrer un donné, la sensibilité innée, extrême et peu ordinaire, de la jeune fille à la nature, et un événement contingent, l'expérience intérieure bouleversante de la passion. Dans ce personnage de fiction, qui fait en lui-même et sur lui-même l'expérience du heurt entre nécessité et hasard, le romancier crée une « image », une façon de représenter et de dire (« Bild », « Gleichnis ») la loi de polarité qui est pour lui au fondement de la vie de la nature, d'approcher au plus près cette opération relevant de la « physiologie ».

On s'arrêtera sur les remarques (II, 7) suscitées par un événement apparemment anecdotique de la seconde partie (II, 4). Luciane, dont l'existence semble entièrement tournée vers le divertissement, a oublié son singe. L'incident fait suite à une série de scènes de jeu et de représentation, les « tableaux vivants », lors desquelles des questions d'ordre moral, social, esthétique ont été portées au

premier plan. Plus précisément, il se situe dans un contexte de mascarade, de travestissement et de caricature, qui pose la question du portrait, une fois encore ce que Goethe subsume dans le terme « Bild ». Mais cette évocation des singes et de la ressemblance entre eux et l'homme permet aussi au romancier de rappeler l'intérêt éveillé en lui dans les années 70 du XVIII^{ème} siècle par la physiognomonie de Lavater, qui voulait voir une relation entre la forme d'un visage ou d'un crâne et un caractère. Vers 1805, Goethe suit de près à travers les travaux de Franz Joseph Gall un certain renouveau de la physiognomonie lié au développement de la psychologie, les recherches sur des rapports possibles entre le physique et le mental, la nature et l'esprit. Le médecin Carl Gustav Carus par exemple, et plus tard, surtout à partir des années 20, les anthropologues Stiedenroth et Heinroth seront des correspondants et interlocuteurs de Goethe rédigeant ses « *Naturwissenschaftliche Schriften* ».

L'allusion de Luciane à son singe et l'ouvrage sur les singes proposé par Charlotte sont des signes attirant l'attention du lecteur sur plusieurs problématiques, d'ordre scientifique et esthétique : la représentation plus ou moins juste ou déformante, la caricature ou le grotesque, les rapports de la nature et de l'art (*ars simia naturae*), l'excentricité (les Incroyables) et l'excentrique (l'action d'une *vis zentrifuga* dans la métamorphose). Ensuite, par une succession d'enchaînements et de glissements narratifs, l'incident qui n'est d'abord qu'un caprice de la jeune aristocrate se trouve repris et varié, on peut dire en empruntant la terminologie goethéenne « reflété » ou « réfracté » [\[13\]](#) (« *gespiegelt* ») dans une série d'aphorismes du journal intime d'Ottolie (II, 7). Les thèmes abordés ou esquissés sont : l'animal de compagnie, l'objet curieux et les cabinets de curiosité, les collections, les ouvrages-catalogues ou répertoires, les diverses espèces d'êtres vivants, familières ou exotiques, les voyages d'exploration et d'enquête, les méthodes d'étude et d'enseignement de l'histoire ou des sciences naturelles, la *scala naturae* et la place de l'homme. L'empan ouvert entre le premier aphorisme (« die garstigen Affen ») et le dernier (la maxime de Pope dans son *Essai sur l'homme* amène le dernier mot « der Mensch ») résume le projet goethéen tel que nous le voyons dans *Les affinités électives* : par les « sciences de la nature » vers l'homme !

Il est significatif que la position du romancier au sein de ce réseau de références philosophiques et scientifiques ne soit pas explicite, la forme aphoristique du journal masque le sujet de l'énonciation et efface pour un temps le narrateur. Par ailleurs, Goethe a repris un certain nombre des aphorismes de cette page dans

d'autres contextes poétiques ou philosophiques. Il est certain que l'approche taxinomique de la nature (« einer der uns ganze Reihen untergeordneter Naturbildungen der Gestalt und dem Namen nach überliefert ») est rejetée, car Ottilie apprécie de n'avoir pas été contrainte de subir l'ancien enseignement d'histoire naturelle (Buffon). Elle se démarque aussi de l'étroitesse d'esprit de l'auxiliaire de la pension qui se limite à l'environnement qu'il connaît et opère donc selon le principe d'homologie (et – soit dit en passant – dont les positions « scientifiques » évoquent un nationalisme (« unsere echten Kompatrioten ») incompatible avec le cosmopolitisme de Goethe). Mais la juxtaposition non hiérarchisée de positions fort différentes quant à la place de l'homme, dans la nature et « à l'image de la divinité », laisse ouverte la question d'une définition seulement naturaliste de l'humain, celle du choix entre une perspective encore téléologique et une autre, qui pourrait annoncer un « évolutionnisme ».

Cette interrogation se trouve reformulée dans la deuxième partie de ce roman-laboratoire, lorsqu'interviennent de nouvelles figures d'expérimentateurs et que s'ouvre un nouvel espace d'expérimentation. Les deux étrangers, un aristocrate anglais, de retour de voyages et intéressé comme il se doit pour un Anglais du XVIIIème siècle (il a « un certain âge ») par les parcs et jardins, et son compagnon, réservé et observateur, curieux du monde empirique, sont nettement situés au tournant des XVIIIème et XIXème siècles. Ce sont des voyageurs modernes, touristes avant l'heure et collectionneurs, leur vision du monde est quasi muséale, ils profitent des débuts du libéralisme économique et disposent d'outils modernes. Le compagnon du Lord occupe un temps le devant de la scène et entre avec Ottilie dans une relation particulière, qui permet au narrateur de citer la « philosophie de la nature » dite « romantique », qui alors réactive certains aspects de l'hermétisme.

Goethe est parfaitement informé de ces théories, les *Idées pour une philosophie de la nature* de Schelling (1797), le magnétisme animal de Mesmer (1779), les expériences de Ritter avec l'Italien Campetti, les traitements proposés par Elisha Perkins en Amérique, puis par son fils en Angleterre, qui sont pour lui une « modification du galvanisme », les découvertes de Galvani ou de Volta en électricité... Il entend arracher ces phénomènes à la sphère de l'occulte et de la magie, dangereusement occupée par des charlatans ; il signale d'ailleurs la manipulation possible du patient en état d'hypnose lorsqu'Ottilie, qui volontiers imite et est dépendante des suggestions des autres, endormie sur les genoux de Charlotte, croit à deux reprises recevoir de celle-ci des injonctions morales (II, 14).

Les hypothèses formulées par cette « philosophie de la nature » concernant les rapports de l'individu et de la nature extérieure, de l'organique et l'inorganique, apportent au romancier un nouvel intertexte. Le terme d'affinités est repris et reste fondamental, car dans ses expériences le compagnon du Lord anglais, tourné vers la géologie et la minéralogie, la physiologie et la médecine cherche toujours ces ligatures qui se font et se défont, au sein du monde organique comme entre l'organique et l'inorganique : « Bezüge und Verwandtschaften unorganischer Wesen untereinander, organischer gegen sie und abermals untereinander » (II, 11). Les phénomènes que cet expérimentateur met au jour, l'hypersensibilité d'Ottolie aux gisements de minerais et les maux de tête que les lieux métallifères lui provoquent, les oscillations désordonnées du pendule dans sa main, sont inscrits par le romancier dans un contexte plus vaste et liés à d'autres phénomènes : l'attraction qui s'exerce entre la jeune fille et Edouard, son sommeil cataleptique, son état de transe dans la chapelle et ses visions hypnagogiques (« noch zwischen Schlaf und Wachen », II, 8), et jusqu'à la guérison de Nanny par le contact de son corps. L'ensemble de ces phénomènes fournit une représentation, image ou symbole (« Bild ») d'Ottolie, et ce personnage énigmatique de la fiction romanesque devient le lieu où est observable le processus de division / union. Les théories sur l'électricité et le magnétisme animal s'offrent alors comme une des réponses de l'époque à l'interrogation sur le phénomène de la vie :

Galvanische Wirkungen : [...] sie wirken eminent auf Nerve und Muskel, affizieren allgemein das Auge als Licht, den Geschmack als Säure, den Muskel, indem sie zucken machen, so daß man sich überzeugen konnte : ein fortdauernder galvanischer Prozeß sei der Lebensprozeß organischer Naturen. [...]

L'homme devient donc dans *Les Affinités électives* « sujet » de l'expérience, à double titre, objet et sujet de l'investigation. Si Goethe avait considéré les grenouilles de Galvani comme le « galvanomètre le plus délicat », c'est maintenant l'homme, le corps humain, qui devient « le plus grand et le plus exact des appareils de physique », l'instrument de mesure et d'expérimentation d'une « physiologie de l'univers ». La suite du texte cité [\[14\]](#) précise :

Da nämlich zwei organische Naturen durch Näherungen, ja fast ideale Berührungen allgemein reizende oder soporifere Wirkungen hervorbringen. Die Schwierigkeit, hierüber reine Versuche anzustellen, wird dieses Kapitel, bis auf ein glücklich geniales Wagestück, das zu erwarten steht, noch lange zurückhalten.

Le projet des *Affinités électives* et le personnage d'Ottolie proposent cette expérience audacieuse et « géniale » qui permettrait d'observer le processus vital, c'est-à-dire la loi de « polarité » qui le fonde. L'anthropologie élaborée dans le roman est fondée sur les sciences de la nature, elle se démarque des approches « idéalistes » de l'humanisme classique et rejette les extravagances d'une imagination « romantique ». Cette diversité d'approches et de langages répond à la double exigence goethéenne, scientifique et poétique. Dans un aphorisme célèbre, Goethe se déclare « panthéiste » dans son approche de la nature, « monothéiste » dans le domaine moral, « polythéiste » comme poète [15]. Et dans la même série de « réflexions et maximes », il revendique pour parler de ces « profondeurs » de la nature (« *gehaltreiche Tiefen* », II, 18) qu'il explore dans son roman une pluralité de langages : « Indem wir von innern Verhältnissen der Natur sprechen wollen, bedürfen wir gar mancherlei Bezeichnungsweisen ».

Man bedenkt niemals genug, daß eine Sprache eigentlich nur symbolisch, nur bildlich sei und die Gegenstände niemals unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke. [...] man sucht daher alle Arten von Formeln auf, um ihnen wenigstens gleichnisweise beizukommen. [...] Könnte man sich aller dieser Arten der Vorstellung und des Ausdrucks mit Bewußtsein bedienen und in einer mannigfaltigen Sprache seine Betrachtungen über Naturphänome überliefern [...] so ließe sich manches Erfreuliche mitteilen. [16]

Or, cette définition du langage poétique comme métaphorique (« *Gleichnisrede* ») et ne donnant toujours que des « images » d'un réel ou référent qui reste inaccessible, situe Goethe dans une filiation néoplatonicienne qui semble contredire l'approche réaliste de l'humain où nous avons voulu voir la modernité des *Affinités électives*. Il importe de reconnaître l'ambivalence de la pensée goethéenne. Le poète lui-même est souvent revenu sur cette quête permanente chez lui d'un équilibre entre réalisme et ... idéalisme. Le roman sur les « affinités », sur la place de l'homme dans la nature, laisse en suspens ce qui est chez le poète une inquiétude, il n'y énonce jamais, sauf sur un mode caricatural, la possibilité d'un dépassement de la tension antagoniste, qu'il nomme « *Steigerung* ». Il y a en effet pour lui deux façons de « penser » la nature, « *materiell* », « *geistig* » [17], car cette nature unit matière et esprit. Penser la nature comme matière permet d'y découvrir la loi de polarité comme « opération de la vie », penser cette nature comme « esprit » permet de dépasser cette tension antagoniste en y adjoignant la notion de « *Steigerung* ». Goethe ne renie pas son

néoplatonisme ou son spinozisme, et si dans *Les Affinités électives* l'accent est porté sur une nature-matière, le roman n'est pas de la littérature scientifique. Il n'est pas davantage une littérature d'idées. Il reste que la densité de la réflexion, qui charge à l'extrême le texte, la profondeur symbolique, qui ouvre derrière chaque phrase sinon chaque mot des « abîmes », selon la belle formule de Karl Kraus à propos de la langue goethéenne, situent l'œuvre parmi ces productions « incommensurables »[\[18\]](#) dans lesquelles Goethe voit l'accomplissement de l'esprit humain.

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. X

[\[1\]](#) Le texte allemand des *Affinités électives* sera cité d'après l'édition de Hambourg (HA), de même que les références aux œuvres et textes les plus connus. Les écrits scientifiques de Goethe seront cités d'après l'édition Beutler, Artemis Verlag, Zürich, 1964 (NWS I et II). Citation : Goethe, *Selbstanzeige...*, in : Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, HA p. 621.

[\[2\]](#) Goethe, *Briefe*, AA, 1786-1814, 25 novembre 1808.

[\[3\]](#) Lettre à Zelter, 29 janvier 1830, « So hatte mich Spinoza früher [avant la lecture de Kant] schon in dem Haß gegen die absurden Endursachen gegläubiget. Natur und Kunst sind zu groß, um auf Zwecke auszugehen, und haben's auch nicht nötig, denn Bezüge gibt's überall und Bezüge sind das Leben. » (AA, *Briefe* 1814-1832, p. 888-889).

[\[4\]](#) On résume ici hâtivement un passage des études botaniques de Goethe (*Botanik*) intitulé *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen*. NWS II, p. 116.

[\[5\]](#) *Analyse und Synthese*, NWS I, p. 887 ss.

[\[6\]](#) Réfléchissant justement, dans sa *Théorie des couleurs* sur les apports respectifs des différentes sciences à l'étude du vivant, Goethe écrit : « Treue Beobachter der Natur, wenn sie auch sonst so verschieden denken, werden doch darin miteinander übereinkommen, daß alles, was erscheinen, was uns als ein Phänomen begegnen solle, müsse entweder eine ursprüngliche Entzweiung, die einer Vereinigung fähig ist, oder eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweiung gelangen könne, andeuten und sich auf eine solche Weise darstellen. Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wie leben, weben und sind. » NWS I, p.199.

[\[7\]](#) Lettre à Wackenroder, 21 janvier 1832, AA, 1814-1832, p. 1029.

[\[8\]](#) *Besonderes und Allgemeines*, NWS II, p. 705-706.

[\[9\]](#) On se réfère ici implicitement à l'ouvrage de Michel Foucault, *Les mots et les choses*.

[\[10\]](#) *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistiges Wort*, in : NWS I, p. 879: « daß mein Denkvermögen gegenständlich sei [...] daß mein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere ; daß die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in dasselbe eingehen... »

[11] *Vergleichende Anatomie, Zoologie. Von den Vorteilen der vergleichenden Anatomie und von den Hindernissen, die ihr entgegenstehen.* In : NWS II, p. 270.

[12] C'est le cheminement que suivent les notations du journal intime d'Otilie rapportées dans le chapitre 7 de la seconde partie, on y reviendra.

[13] Goethe emprunte à ses études d'optique l'image des « reflets multiples », « wiederholte Spiegelungen », pour caractériser cette technique de reprise, de variation infinie de l'expression jusqu'à approcher le plus possible le « phénomène ».

[14] *Zur Wissenschaftslehre, Physikalische Wirkungen,* in: NWS I, p. 859.

[15] « Wir sind / Naturforschend / Pantheisten / Dichtend / Polytheisten / Sittlich / Monotheisten », *Aphorismen und Fragmente, Philosophie,* NWS II, p. 774.

[16] *Farbenlehre, didaktischer Teil,* in NWS I, p.203-204.

[17] Goethe a repris à son compte en 1828 un « fragment » de Tobler, un théologien influencé par les études de Charles Bonnet, intitulé « *die Natur* ». Il y voit un écho de ses propres études d'anatomie comparée et de botanique, en particulier de sa « découverte » de l'os intermaxillaire chez l'homme. Il résume sa vision d'une nature mue par deux forces « die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur : der Begriff von Polarität und von Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken ; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen , diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sich der Geist sich's nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen [...] Goethe, NWS I, p. 925.

[18] « je incommensurable und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser. » *Gespräche mit Eckermann,* 6 mai 1827.

[Le savoir médical dans Bouvard et Pécuchet](#)

écrit par admindev

Résumé : Dans Bouvard et Pécuchet, Flaubert fait l'éloge du savoir médical mais ironise sur les compétences des thérapeutes, dont il montre souvent les échecs. Mais il dénonce surtout l'émergence d'un biopouvoir qui donne aux médecins le contrôle sur le corps social. Cette attitude, qui peut s'expliquer par le milieu dans lequel a vécu l'écrivain, traduit une philosophie libertaire et antipositiviste : Flaubert choisit l'Art contre la science.

[Cadavres postiches et mécanique des savoirs dans Bouvard et Pécuchet](#)

écrit par admindev

Cet article retrace le portrait des savoirs et de leur diffusion que Flaubert présente dans *Bouvard et Pécuchet* à partir du « cadavre postiche » que les deux bonshommes manipulent au début du roman. En analysant comment les savoirs s'agencent tout au long du roman dès l'initiation des deux compères à l'anatomie, nous montrerons comment Flaubert se sert de la science médicale et de sa construction du corps humain pour démonter les mécanismes de l'ensemble des savoirs, d'une part, et comment ce discours permet à l'auteur, d'autre part, de mettre à nu un discours littéraire fondé sur des stéréotypes, notamment physiologiques, et qui participent, à l'image du mannequin, de la constitution d'un réel artificiel. Par conséquent, à partir de l'exemple d'un modèle anatomique humain, nous soulignerons comment Flaubert soulève la question d'une représentation réaliste dans un monde où l'artifice et le faux viennent rythmer des mises en scène spectaculaires.

[« Said They Were Mine » : Fiction et savoir dans l'œuvre de Malcolm Lowry](#)

écrit par admindev

Résumé : Chez Malcolm Lowry, la fiction ne se laisse pas réduire à une modalité particulière de la narration ; elle réside dans l'affirmation qu'il a pour origine l'individu présenté comme son « auteur ». En d'autres termes, elle est une modalité du rapport au langage écrit, et la question qu'elle pose est celle de la lettre et de son usage. Par là, elle interroge sans distinction tous les savoirs, dont la pérennité dépend, dans notre culture, de leur transmission écrite ; bien plus, elle en propose une réinterprétation à la lumière de l'expérience corporelle, seule à même, chez Lowry, de rendre pleinement compte de la relation à l'écriture. Cette problématique est abordée à la lumière de « *The Plagiarist* », court poème rédigé pendant les années 1940 et donc contemporain de *Under the Volcano* où l'on voit réapparaître, formulées de manière plus développée, quelques-unes des questions qu'il pose.