Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 4, Avril 2012
Écritures du savoir
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.6965

Le roman & la possibilité du savoir

Dominique Dupart

La Mise en texte des savoirs, sous la direction de Gisèle Séginger et Kazuhiro Matsuzawa, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2010, 352 p., EAN 9782868204578.

Pour citer cet article

Dominique Dupart, « Le roman & la possibilité du savoir », Acta fabula, vol. 13, n° 4, « Écritures du savoir », Avril 2012, URL : https://www.fabula.org/revue/document6965.php, article mis en ligne le 26 Mars 2012, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.6965

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Le roman & la possibilité du savoir

Dominique Dupart

Quel point commun entre la tourniquette à vinaigrette de Perec, le baromètre chez Flaubert et Balzac, le choléra dans le *Hussard sur le toit* et la thermodynamique dans *La Bête humaine* ? Les romans ne sont pas des réservoirs de sciences, de savoirs, de théories, encore moins d'objets techniques dont on pourrait faire l'apprentissage : il suffit de lire *L'Île mystérieuse* de Jules Verne pour *croire* savoir cultiver du blé, cuisiner du pécari ou façonner des vases en terre, mais ces savoirs techniques n'en sont pas, en réalité, car jamais personne ne deviendra potier en lisant Jules Verne et jamais personne ne deviendra chauffagiste en lisant *La Bête humaine*. Pourquoi ? Parce qu'en dépit de toutes les formes et savoirs théoriques possibles qu'un roman peut accueillir pour les réfléchir en narration, en récit d'apprentissage ou thèse à défendre, la poterie, la cuisine du pécari, la thermodynamique zolienne et l'anthropologie carthaginoise de Flaubert ne s'éprouveront jamais indépendamment de l'expérience de l'écriture qui les met en texte[1]. Ce qu'on peut apprendre seulement — si cela peut être un objet d'apprentissage —, c'est comment écrire un roman en relation critique avec une science ou un savoir. Disons plutôt que la poterie de *L'Île mystérieuse* constitue seulement un petit fragment de technologie qui ne vaut rien sans sa mise en roman.

Que le roman soit le genre, la forme au moyen de laquelle des petits faits concrets, des petits discernements progressivement élargis aux cadres concrets de l'expérience sont réfléchis par l'écriture et transmis comme tels, Walter Benjamin et Carlo Ginzburg l'ont déjà écrit avec une grande force de suggestion[2]. Mais une étude approfondie des formes et des figures, et même des styles au moyen desquels des savoirs peuvent devenir des poétiques, permettant de poursuivre cette réflexion, faisait défaut.

> La forme et l'organisation du savoir réinventé dans l'œuvre dépendent également d'une réécriture, d'une poétique de l'invention spécifique à un individu, orientée par une vision du monde et une esthétique, par un projet particulier aussi qui distingue un texte des autres œuvres produites par le même auteur,

explique Gisèle Séginger, co-directrice avec Kazuhiro Matsuzawa de l'ouvrage collectif *La Mise en texte des savoirs*, dans son introduction (p. 11).

1

2

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

L'essor du genre romanesque — genre auquel cette recension de l'ouvrage de G. Séginger et K. Matsuzawa s'attache — est contemporain d'un usage progressivement plus rigoureux des sources, des matériaux, des documents scientifiques accompli par les historiens au xixe siècle. Il fallait pour les historiens trouver un compromis poétique et scientifique entre l'exhibition des sources, leur usage rigoureux, justifié, et leur mise en forme afin de concurrencer utilement le genre du roman historique.

Donner vie à la source

En lisant le texte d'Agnès Bouvier consacré à l'usage de la Bible par Flaubert pour l'écriture de *Salammbô* (1862), on comprend, en exemplarisant ce cas, que le savoir issu du document n'est en revanche jamais en tant que tel exhibé par les romanciers. Au contraire, il est toujours fondu dans la narration[3]. Ce fondu de la source dans l'écriture est le propre de la mise en texte du savoir dans le roman, une caractéristique qui a été progressivement délaissée par les historiens, au cours du long xixe siècle, que ce soit au moyen de textes préfaciels ou par l'insertion de pièces d'archive dans le corps d'écriture. Jules Verne n'indique pas, dans *Vingt mille lieues sous les mers*,quand il recopie un article du Larousse sur les poissons ou quand il se réapproprie un morceau de *La Mer* de Michelet ou des *Travailleurs de la mer* d'Hugo. Dans les deux cas, chez les historiens comme chez les romanciers, il y a réécriture d'un savoir mais, des uns aux autres, cette réécriture et son rapport à la fable varient complètement. Pour autant, cela ne signifie pas que les romanciers ne créent que de la *fiction de savoir* à partir de la science et que les historiens, à l'inverse, ne créent que du savoir vrai : les choses sont plus compliquées que cela. Ce qui change, ce n'est pas l'apparition ou la disparition de la fable et de l'écriture qui fonctionne avec. Ce qui change, c'est l'ambition et la portée du traitement de la source.

Dans un roman, l'enjeu est de construire un champ d'expérience vivant, en tension, au sein duquel s'expérimente en acte un corpus de savoirs ou de connaissances rassemblés ou existant en amont de l'œuvre. Dans l'ouvrage collectif dirigé par G. Séginger et K. Matsuzawa, on rencontre à nouveau les sources déjà bien connues des Zola, Stendhal, Hugo et Flaubert qui ont fonctionné comme des matrices narratives des ouvrages ; cependant, ces références s'accompagnent chaque fois d'une étude sur les modalités de leur intégration dans la forme romanesque qui fait s'éloigner à toute vitesse sources, documents, livres dont le roman s'est nourri initialement. Jamais (ou seulement ponctuellement) de transmission mimétique de la source dans le roman : ce n'est pas le but. Et pourtant, les romanciers qui s'emparent de la connaissance ne s'inspirent pas seulement des sources poétiquement, leur pratique n'engendre pas seulement une vapeur de science dont on pourrait leur reprocher la présence — comme aujourd'hui des journalistes reprochent aux romanciers de recopier des fiches wiki dans leur roman. Non, chaque fois, un propre de leur

3

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

écriture irréductible à aucun autre se joue au moyen des métamorphoses poétiques qu'ils font subir aux savoirs constitués isolés en amont de leur écriture en corpus de textes, entretiens, ou bien seulement présent dans le contexte, l'époque de leur écriture. Et ce propre de l'écriture peut parfois conduire à explorer des chemins inconnus de la connaissance, ceux qui ne sont pas encore formalisés.

Flaubert écrit sur les Catharginois ce qu'il est possible de concevoir comme une inversion perverse du texte biblique : ce qu'il ne faut pas faire, hé bien, le romancier lui, le raconte *s'accomplissant* dans son roman, entre autres les interdits touchant la représentation dans le *Deutéronome*. Le temple de Tanit, écrit A. Bouvier, est « une explosion de la représentation » qui opère totalement la réversibilité du texte biblique puisque serpents grouillants, *poissons à têtes d'homme* et éléphants *la trompe levée* tapissent le temple en complète provocation avec la loi biblique qui ne veut ni poissons, ni oiseaux, ni reptiles de représentés[4]. Une étude minutieuse des motifs, des interdits, des chiffres, des comparaisons permet ainsi génétiquement de comprendre comment Flaubert écrivait, en la réinventant, sa source principale : et de cette réécriture de la Bible à fins de perversion de la morale naît un monde historique qui se tient, tout à fait comme un monde alternatif créé depuis l'altération d'un savoir commun. Le plus beau est quand une des sculptures du trône de Salomon décrite dans les *Rois* s'anime en narration catharginoise. C'est une « opération quasi-magique » qui est alors « réalisée par Flaubert sur le document », écrit A. Bouvier : « Le passage au roman se faisant par la mise en mouvement d'un élément décoratif immobile[5]. » On imagine tout à fait le plaisir du chercheur devant la découverte de cette animation irréelle d'un motif biblique. Soudain un lion peint sur un trône (et pas n'importe quel trône !) s'anime en compagnie de ses compagnons : « ils venaient vers les Anciens, qu'ils reconnaissaient à leur costume, se frottaient contre leurs cuisses en bombant le dos avec des bâillements sonores », écrit Flaubert. Belle opération de revivification de la source. Alors que le document-source biblique reste statique et transmet un savoir immobile (un lion sculpté), le roman, lui, agite un motif muet, inanimé pour l'incarner. Résultat : un *bâillement sonore* expiré par un motif léonin. Dans la bible, ces lions sculptés s'ennuyaient, Flaubert — qui s'ennuyait aussi beaucoup — les a distrait dans *Salammbô*.

Difficile de ne pas repérer dans cette métamorphose de la source comme l'héritage possible d'une pratique d'historien romantique : seulement, chez Flaubert, jamais n'affleure que la véritable demeure des lions de Salomon n'est ni un trône, ni un palais mais bien la Bible. Concernant cet effacement et cette mise en texte si caractéristique, de quel type de fiction s'agit-il ? Le lion qui se lève, s'avance et baille nous paraît plus beau quand nous savons qu'il s'agit d'un détail biblique sublimé en figure de récit. Il se frotte aux Anciens qu'il sait reconnaître (comme Flaubert se frotte aux Anciens qu'il sait lire ?). Le fondu des sources — en l'occurrence, ici, sa réification en image mouvante — signe l'entrée en fiction seulement depuis que les historiens écrivent à

4

5

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

distance d'eux-mêmes et de leur admiration devant la beauté d'une source, et depuis qu'ils ne cèdent plus au désir de perpétuer leur émotions esthétique en poursuivant sans vergogne l'écriture de la source dans leur ouvrage. Ce que fait Flaubert avec ce lion, c'est littéralement écrire entre les lignes de la bible, dans ses marges et en même temps au cœur de son *telos* (pour le subvertir). Au lieu de traiter critiquement le texte source, il poursuit le geste du peintre des lions de Salomon en le déplaçant dans la fabrique qui est la sienne et qui est le roman de *Salammbô*. Ce qu'il faut comprendre, c'est que face à un savoir, peut naître le désir d'en grandir la singularité archéologique pour produire plus de savoir encore (peut-être), au moyen de l'amplification et de la jouissance qu'elle peut procurer. Si *Salammbô*, roman, est un ouvrage de fiction, il n'en a pas moins l'ambition de proposer comme une lecture alternative du texte biblique susceptible de construire un monde inconnu dont nous, lecteurs, pouvons prendre connaissance. L'invention romanesque et la manipulation abusive des sources qui l'accompagnent ne sont pas incompatibles avec l'ambition de créer un nouveau savoir, un savoir hors-norme, un savoir détaché de la science mais toujours écrit en rapport à elle.

En ce sens, les séries américaines poursuivent aujourd'hui la voie explorée par Flaubert. La série *Rome* s'empare d'un corpus de textes bien connus sur l'histoire de Rome et le double d'une certaine couche de savoir anthropologique et critique sur les mœurs d'une société polythéiste, esclavagiste. Elle tente ainsi, au moyen d'un *péplum* renouvelé, de répéter, mimer la source (les faits et gestes des protagonistes, César, Brutus…) afin de lui donner les apparences et les couleurs de la vie et de nous faire saisir en somme l'étrangeté de la société romaine : tout cela pour notre jouissance[6]. La série *Rome* dit-elle la vérité sur les Romains ? Sans doute pas ou peut-être (il ne nous appartient pas de le dire) : dans tous les cas elle transmet l'expérience d'une étrangeté, le sentiment du passé, de la coupure qu'il instaure et d'un temps écoulé qui peut nous séparer d'un autre monde humain.

La fiction en quête de savoir

Ce n'est pas le propos de Zola dans *La Bête humaine*. Le savoir se transforme là aussi mais il se transforme en principe d'écriture. Tout d'abord, il modélise le social et le privé, écrit G. Séginger[7]. Il donne une figure en mouvement au matériel qu'il s'agit de décrire. On songe en regard à Aristide Saccard qui observe la ville se transformer en coulée d'or, image terrible, image flamboyante, qui réalise en la subsumant la spéculation financière qui s'est emparé de la ville et transforme des quartiers entiers en argent : c'est *La Curée*. Surtout, la métaphore donne « une représentatiblité aux intuitions, aux hypothèses, et aux nouvelles réalités qui émergent dans les savoirs en cours de théorisation[8] ». Là, on peut davantage parler de fiction romanesque, me

6

7

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

semble-t-il. La fable de la locomotive en roue libre s'éloigne du modèle de connaissance qui serait la thermodynamique appliquée au train pour tenter d'explorer ce qui échappe encore à la connaissance mais dont beaucoup ont déjà l'intuition à ce moment du siècle : l'hypothèse de l'inconscient. Là, ce qui est extraordinaire, c'est comment la fiction poursuit la quête du savoir sans le savoir, comment, ignorante d'elle-même, la métamorphose de la locomotive à vapeur en figure invraisemblable fait entrer, certes, la science sur le terrain de la fable mais simultanément poursuit une exploration nouvelle ; jamais, précise G. Séginger, une locomotive n'aurait pu provoquer l'accident que la bête humaine provoque à la fin du roman : Zola qui avait fait son enquête le savait et a donc aussi écrit son roman sciemment contre ce savoir[9]. Le choix du faux renvoie ici à la possibilité d'entrevoir une vérité qui n'est pas encore découverte dans le champ scientifique. Le roman est alors comme la mise en œuvre prédictive d'un savoir à venir.

En retour, on comprend ensuite comment Freud a pu élaborer la théorie analytique en confrontant cas pratiques et lectures de sources littéraires. Le grand texte de Freud sur la mélancolie traite d'un patient célèbre dans l'histoire du théâtre et qui se nomme *Hamlet*. Pour Freud, Hamlet est une hypothèse de travail. Il offre la possibilité d'une figurabilité pour une perspective de réflexion scientifique encore très ouverte, très mouvante, tout à fait novatrice[10].

Ici, un rapprochement avec la réflexion de Laurence Aubry sur la place de l'écriture dans le savoir psychanalytique éclaire. Ce que dit Piera Aulagnier dans son ouvrage *Un interprète en quête de sens* — selon L. Aubry — c'est que le savoir en psychanalyse ne peut être coupé d'une réflexion sur sa mise en écriture[11]. Pourquoi ? Parce qu'il implique un aller-retour entre un code théorique, un corpus maîtrisé (Freud, Lacan et *tutti*…) et un inconnu, celui-là même qui est à la limite du pensable car unique, irréductible à l'autre, un cas clinique, un patient, vous, moi, celui qu'on ne peut analyser sans prendre conscience de sa singularité. Comment mettre en forme ce qui par principe doit être appréhendé tout d'abord comme échappant à la forme pour être compris ? Comme écrire le code qui permet d'entendre une singularité ? Si je puis aimer, admirer secrètement des nuages roses, écrit P. Aulagnier, c'est que je suis en mesure d'imaginer et — selon nous — d'user de fiction dans le cadre même d'une existence réelle. Le savoir en analyse ne doit pas s'écrire contre la fiction des nuages roses considérée comme la poésie d'un patient fantasmatique mais en prenant conscience de cette libre faculté qu'est l'imagination et qui nous fait libre au monde[12]. Si la psychanalyse est une science (selon le code galiléen), elle est une science qui ne doit pas faire l'économie du hors-norme, qui doit refuser la sérialisation à outrance par le code en ménageant dans le champ de l'interprétation la possibilité de l'écriture ou encore la possibilité de la fiction : ce qu'opère très bien Zola dans *La Bête Humaine*. Zola, au fait de tout

8

9

10

11

12

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

un savoir vulgarisé sur les locomotives et la thermodynamique, choisit de conclure son roman contre ce savoir-là : puisqu'en cours d'écriture il a été mené à en découvrir un autre plus intéressant, lui nouveau, véritablement, et qui traite des failles abyssales de la psyché humaine. Concernant *Le Hussard sur le toit*, la représentation du choléra, pour être complète, doit aussi occulter un savoir : « … Giono a souvent dû oublier ce qu'il savait », écrit Gérard Cogez, pour pouvoir écrire ce qu'il voulait[13]. Cette occultation permet au romancier d'éviter l'écueil du journalisme ou de la documentation. Le roman n'opère pas seulement une mise en texte des savoirs. Il est aussi un instrument d'exploration des savoirs multiples à l'œuvre dans le monde. En lui, fiction n'est point que divertissement ou enseignement : elle dit, incarne, raconte aussi un point de vérité — dans la cure analytique comme dans le roman et au moyen d'une occultation et/ou manipulation d'un savoir scientifique.

La valeur du savoir

Le roman peut aussi conjuguer le savoir au présent, c'est-à-dire qu'il peut actualiser dans la fable des savoirs précis, documentés, déjà historicisés pour leur donner une valeur contemporaine. Dans *LeHussard sur le toit*, le choléra et l'oscillation de son ancrage entre la propagation par infection (une idéologie de la maladie un peu trouble : comment définir les foyers infectieux ? selon quels critères éthiques, hygiéniques ?) et la propagation par contagion disent moins l'utilisation d'un savoir médical par le romancier que sa tentative de lui faire dire quelque chose loin, très loin des moments épidémiologiques qui eurent cours pendant le premier xixe siècle. Plus ce choléra est historicisé, plus il est un vecteur de morale. On passe ici à une mobilisation du regard scientifique en vue d'autre chose, peut-être une tentative de moraliser l'épidémie en faisant d'elle l'occasion d'un questionnement éthique[14]. Non que Flaubert et Zola n'adoptent pas non plus un point de vue moral qui surplombe les savoirs qu'ils mobilisent mais l'ambition qui touche au statut du roman n'est pas le même avec eux. Avec Giono, le roman ne se pense plus comme un support de savoir au même titre qu'un écrit scientifique, il sait qu'il appartient par principe à un autre champ. En revanche, les œuvres de Flaubert, Zola n'ont pas peur, elles, de se produire comme document à venir ou comme source possible d'un savoir pour leurs contemporains. Parce qu'il est moins historicisé, parce qu'il se conjugue d'avantage au présent de son écriture, le savoir chez Flaubert et Zola, au contraire du choléra de Giono, est moins un programme de lecture du monde qu'une création en cours. C'est pourquoi leurs romans n'ont pas peur d'user et d'abuser des sources du savoir : l'enjeu n'est pas dans la précision maniaque de la source qui conduit à la vaporiser en fiction morale mais paradoxalement dans l'écart qui se construit avec elle et qui étrangement la maintient au plus prés d'elle-même dans la possibilité de connaissance qu'elle ménage au sein de la fiction.

13

14

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Donner vie à la source
- La fiction en quête de savoir
- La valeur du savoir

AUTEUR

Dominique Dupart
Voir ses autres contributions

Courriel : dominiquedupart@hotmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.