

Boca, Mariana

("Stefan cel Mare" University, Suceava, Romania)

Le roman moderniste un possible modèle gnoseologique. Sur les limites de la connaissance post-nietzscheenne

Abstract: *The article present the relation between the modernist novel and the post-nietzscheen philosophy. The novelists of the first part of XX-th century provide the culture of modernity with an atypical gnosiological model. The novel prove the boundaries and the failure of the modernist knowledge.*

Notre recherche est analytique et spéculative, une hypothèse que nous imaginons dans l'antichambre des vérités simples et généralement consenties sur le roman du XX-ème siècle, car ces vérités attendent encore à être dites. Les histoires systématiques, les études exhaustives sur le roman du siècle passé manquent. Mais il existe des descriptions des dominants du roman pour les divers périodes du siècle passé. Même si ces descriptions sont subordonnées à un jugement fragmentaire ou fatalement trop simplificateur, elles créent pourtant un terrain théorique suffisamment solide d'où l'on puisse déduire un modèle mental dominant ou une somme restreinte de modèles mentaux vers lesquels se dirigent les romanciers d'une époque et qu'ils exercent de manières différentes, mais organiquement apparentées.

Le roman moderniste de la première moitié du XX-ème siècle se tourne programatiquement dans un instrument de connaissance, sous l'influence pressante de la philosophie post-nietzschéenne. Les discours philosophiques après 1900 affirment l'impossibilité d'une connaissance universelle et absolue. Ronald E. Martin explique dans *American Literature and the Deconstruction of Knowledge* que les formes littéraires et linguistiques traditionnelles des œuvres littéraires américaines sont soumises à l'assaut destructif de la crise des philosophies rationalistes et idéalistes. C'est l'empirisme et le pragmatisme qui gagnent les philosophes et les écrivains, exprimés dans l'appétit pour le discours – philosophique ou narratif – construit sous la forme de l'hypothèse expérimentale. John Dewey (*Essay in Experimental Knowledge*, 1916) dit que « l'entière connaissance est expérimentale ». La philosophie moderniste, rapidement suivie par le roman européen et nord-américain,

imagine la connaissance comme méthode analytique, provisoire, toujours ouverte au changement, et surtout imprévisible au niveau des résultats. Les philosophes analytiques chassent la nature du sens, pas le sens de la nature. Après 1900 ils tournent l'univers des choses et des êtres incontrôlable et incompréhensible. Ces coordonnées deviennent tout à fait normatives dans le discours narratif surtout jusqu'à 1950. La connaissance est limitée à la perspective individuelle et elle est présente seulement dans des structures de signes et à l'intérieur du langage. Le sens est déterminé par les faits particuliers, par le contexte, par les circonstances transitoires. Finalement, tout type de sens est conditionné par le point de vue du sujet, parce que le langage est présenté dans sa nature arbitraire. Par exemple, une action ou une attitude peuvent être décrites, mais toute déduction sur leurs significations sont des représentations du sujet. Vraie ou fausse, la représentation est toujours spéculative, donc imparfaite et fragmentaire. La connaissance post-nietzschéenne s'affirme par la responsabilité assumée des limites et par l'impuissance de formuler un « cercle dur » de certitudes ontologiques et axiologiques (vérités, valeurs).

Le roman moderniste se nourrit de tout ce relativisme épistémologique et change son comportement discursif et son contenu existentiel. Les écrivains modernistes traduisent la pression d'une connaissance « limitée », mais bien armée avec des stratégies analytiques, dans un effort herménéutique capable à observer en détail la rupture du circuit normal entre la réalité, l'expérience, la perception et le langage, la représentation, l'interprétation. Il s'agit d'un scepticisme gnoséologique qui s'exprime dans des discours narratifs dirigés jusqu'à l'obsession vers la méthode analytique, vers la substance « scientifique » des instruments expérimentaux. Ronald E. Martin parle sur la « destruction de l'ordre linguistique du monde » dans la littérature américaine, pendant que des critiques européens identifient une dubitation axiomatique qui fait exploser les relations entre la réalité et sa représentation.

Dans ces conditions, la fonction cognitive du discours narratif est primordiale et incontestable. Un Roumain, l'écrivain Camil Petrescu, dit clairement, tout comme ses contemporains : « Je conçois l'art comme une expression de la vérité, voire même conventionnelle. L'art a, par conséquent, le même objectif que les

sciences morales. » Le roman moderniste est conçu sans hésitation comme un possible modèle gnoséologique : un moyen de réconcilier le réel et l'imaginaire pour aboutir à une vérité hypothétique, sûrement individuelle et relative, mais avec une certaine valeur cathartique. Les romanciers modernistes sont radicaux et directs. Ils transforment le roman en une matière verbale démocratique où le besoin naturel de vérité et de certitude doit se confronter avec les voix intertextuelles des théories philosophiques (intuitionisme, psychologisme, phénoménologie etc.) et des promesses autoritaires de la science moderne.

Le modèle mental gouvernant la belle majorité des romans modernistes est de type gnoséologique. La possibilité d'extraire la vérité d'une fiction fascine tellement une bonne partie des écrivains de l'époque, que le roman réussit à remplacer temporairement – ou au moins à concurrencer – la méditation philosophique, pendant les années '30 du siècle passé. L'habileté des romanciers d'imaginer des formes de liberté du discours inouïes, totalement inconnues auparavant, sauve le roman du risque de l'isolement dans une sous-espèce du discours cognitif. Le jeu de l'art n'est pas trahi, bien au contraire, il est toujours présent, grâce à la consommation d'une immense réserve de créativité formelle, inexistante dans la littérature, inexistante dans la littérature antérieure. Mais la gravité des créateurs modernistes est majeure, le roman ne peut pas du tout être conçu comme un simple jeu, voire même supérieur. Camil Petrescu avertit, d'ailleurs : « L'art n'est pas un jeu... Il ne peut pas être une blague, ni même un jeu artisanal de la couleur ou du mot. L'art est souffrance et question. » Le paroxysme de l'innovation formelle participe à la définition de la nature structurelle du modernisme et à la confiance dans le langage, comme source de vérités hypothétiques. C'est ainsi que naissent les uns des plus passionnants débats sur l'être humain de toute l'histoire de la culture : Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) ; Thomas Mann, *Der Zauberberg* (1924) ; Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925) ; J. Joyce, *Ulysses* (1922) ; Knut Hamsun, *Siste Kapitel* (1923) ; A. Huxley, *Point counter Point* (1927) ; W. Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929) ; V. Woolf, *The Waves* (1931) ; L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) ; A. Malraux, *La condition humaine* (1933) ; Camil Petrescu, *Patul lui Procust* (1933) ; José Régio, *O jogo da cabra cega* (1934) ; Herman Hesse, *Der*

Glasperlenspiel (1943) ; R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1943) ; A. Camus, *L'étranger* (1942), *La peste* (1943) etc. ...

Le XX-ème siècle commence par la faillite de la philosophie classique. Artistes et philosophes se dépêchent à le convertir dans une victoire contre la raison. L'impétuosité antireligieuse et l'irrationalisme rendent Nietzsche le prophète du siècle. L'intuitionisme de Bergson et la psychanalyse de Freudienne apportent plus de légitimité au scepticisme gnoseologique : la distance entre les réalités constatées et les vérités supposées est toujours plus difficile à parcourir dans l'espace d'un scénario explicatif. L'influence de la science est fondamentale pour tout discours cognitif moderniste. Les psychanalystes et les psychologues éliminent l'âme humaine. Il est remplacé par le Moi, entité positive et matérielle. Une utopie d'origine renaissante envahit l'esprit des artistes et des savantes; le Moi est une réalité complexe, mais mesurable, limitée et identifiable dans ses limites. Par conséquent, le Moi pourrait être connu; l'histoire de l'individu comme création divine mystérieuse doit s'achever. Le déchiffrement des mécanismes du Moi promet la vérité sur l'être humain et sur le monde où il évolue. Il existe – ou non – quelque chose au-delà du Moi psychologique? Voici la doute interrogatif qui vient troubler le développement de la problématique du sujet, mais qui explique, en même temps l'espoir avec lequel l'on regard le monde artistique, d'où l'on attend bien des réponses. L'unité et la cohérence de l'intériorité sont perdues, à l'attente d'un nouvel horizon interprétatif.

L'espace culturel moderniste est mis, dès le début, sous le signe de l'ambiguïté, du doute et de la négation. Sur un terrain si instable, ouvert à n'importe quelle hypothèse, l'idée que le Moi authentique, le seul qui intéresse, n'est pas accessible à la philosophie, ni même à la science, devient crédible. Le Moi authentique pourrait être seulement l'objet de l'art. Proust évoluerait dans cette direction, suffisamment convaincant pour une grande partie de l'intellectualité européenne. La philosophie et la science échouent devant l'authenticité du Moi; au lieu de s'adapter à sa nature, elles l'obligent, au contraire, à se soumettre aux théories, d'ailleurs utiles, construites à son compte. La rigueur de la philosophie et de la science falsifierait le moi en le schématisant, inhiberait son dynamisme imprévisible. Finalement, à la rigueur contrôlée du discours philosophique et du discours scientifique on oppose le

discours narratif, le seul capable à communiquer le concret de l'existence. L'ambiance du modernisme post-nietzschéen offre légitimité à un nouvel comportement discourssif et gnoséologique : l'écrivain pourrait être plus proche de la vérité que le philosophe et le savant. Le roman commence à remplacer les traités de philosophie et à expérimenter les possiblités offertes par les théories philosophiques ou scientifiques. La matière verbale du discours narratif permet la cohabitation du débat philosophique, des instruments venus de la psychanalyse, de la sociologie, de la linguistique, avec l'irréalité immédiate et la réalité généralement consentie. Premièrement pour les écrivains, le roman devient un scénario initiatique, sollicité intensément par l'auteur et par le lecteur à dévoiler la « réalité » du Moi. Conçu comme espace-limite, où la virtualité rencontre la réalité, le roman se métamorphose en une mise en scène, méticuleuse et pathétique, organisée (ou officée) par le Romancier (suppléant du Dieu Absent, dans un siècle que Dieu a déjà quitté). La représentation a un seul but : l'identification – même fragmentaire – du Moi authentique. C'est l'axe central du modernisme. L'aventure du roman moderniste, qui veut transcender l'art pour se subordonner à la connaissance de la vérité, est préparée pendant le XIX-ème siècle, quand Balzac et Zola concevaient les écrivains comme des chercheurs de la nature humaine.

Si l'on pouvait imaginer un modèle employé par l'auteur de roman en plein modernisme, on pourrait parler d'un scénario à deux étapes, consommées simultanément dans le roman, sans pouvoir parler d'une hiérarchie intrinsèque du discours, mais d'une autre, extérieure et hypothétique, avancée par le lecteur qui est obligé à l'ordonner d'une autre manière au cours de l'interprétation. Dans une première étape, l'écrivain accumule stratégiquement des événements et des gestes, des attitudes et des circonstances, que la science nous a appris à nommer « faits particuliers » et à travers lesquels le Moi est identifié, délimité, mis en langage. Le romancier évite à subordonner les faits particuliers à une thèse ou à une hypothèse formulée d'avance. Le discours narratif n'est pas forcé à légitimer une solution formulée antérieurement dans le processus de la connaissance. Le jeu des êtres fictionnels suit la liberté assumée de la logique des faits particuliers...Le narrateur metten-en-scène participe au jeu avec une énergie passionale. Il invente «des langages», expéromente des discours, improvise bien

sérieusement. C'est la beauté des roman modernistes et leur aventure irrépétitive.

Il y a aussi une deuxième étape du scénario gnoséologique, à manifestations différenciantes d'un écrivain à l'autre. Le roman est à la recherche d'une solution ontologique. Les solutions esthétiques devraient être des instruments analytiques préparatoires de la solution ontologique visée. Les obsessions ultimes des écrivains modernistes ne sont pas les problèmes de l'art et du langage, mais le problème de la connaissance de l'être et de l'existence. La deuxième étape du scénario gnoséologique est un échec. Toute la stratégie de révélation du Moi authentique est en grande partie compromise. L'unique consolation est la reconnaissance de la nature utopique d'un tel objectif. Le langage même comme source de vérité est compromis. Chaque roman se confronte avec un impasse gnoséologique insoluble. Et la question surgit : la méthode choisie est-elle valide ? Les faits particuliers, tout ce qui signifie réalité concrète, ne contiennent-ils pas la voie vers la vérité ? Alors, qu'est-ce que la réalité ou la virtualité des faits peut-elle signifier, à quoi appartient-elle ? Et qui est plus inquiétant encore : d'où peut-on extraire la vérité ? Le Moi authentique existe-t-il ou est-il, à son tour, une fiction ? Le roman devient, dans cette perspective, un modèle gnoséologique inachevé, insuffisant pour soi-même. Mais l'art des romans modernistes de la première partie du XX^{ème} siècle reste parfaitement cohérent et autosuffisant.