



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

**15 | 2013**

**Terrorismes**

---

## Dans les marges de la science : Esquisse d'un projet comparatiste sur le rôle de l'auteur à partir de quelques textes de Strindberg, Zola et Joyce

**Gustaf Marcus**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/739>

DOI : 10.4000/trans.739

ISSN : 1778-3887

### Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

### Référence électronique

Gustaf Marcus, « Dans les marges de la science : Esquisse d'un projet comparatiste sur le rôle de l'auteur à partir de quelques textes de Strindberg, Zola et Joyce », *TRANS-* [En ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 24 février 2013, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/739> ; DOI : 10.4000/trans.739

---

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

---

# *Dans les marges de la science : Esquisse d'un projet comparatiste sur le rôle de l'auteur à partir de quelques textes de Strindberg, Zola et Joyce*

Gustaf Marcus

---

The world, it seems, is drearier than even you,  
Lynch, imagined. For my part I dislike that way  
out. It leads to eugenics rather than to esthetic. It  
leads you out of the maze into a new gaudy  
lectureroom where MacCann, with one hand on  
*The Origin of Species* and the other on the new  
testament, tells you that you admire the great  
flanks of Venus because you felt that she would  
bear you burly offspring [...]. – James Joyce, *A  
Portrait of the Artist as a Young Man*

## **Introduction : Rencontres entre science et littérature à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle**

- <sup>1</sup> Il existe une curieuse similitude entre deux textes d'August Strindberg et d'Edmond de Goncourt publiés dans les années 1880. En 1881, dans la préface de *La Faustin*, l'auteur français demande à ses lecteurs (ou à l'occasion ses lectrices) d'écrire l'histoire de leur vie et d'envoyer anonymement ces récits à son éditeur. Cinq ans plus tard, dans une préface de son autobiographie *Le Fils de la servante*<sup>1</sup>, Strindberg, comme Goncourt, avance l'idée que chaque membre de la société écrit à un certain âge sa propre autobiographie. Il veut que ces autobiographies, sans porter le nom de l'auteur, soient ensuite rendues à

l'« archive communale<sup>2</sup> ». Elles deviendraient ainsi des « documents » dans une sorte de base de données.

- 2 Les deux auteurs utilisent presque les mêmes termes pour désigner ces textes anonymes. Goncourt parle de « documents humains ». Il revendique même fièrement la paternité de ce terme dans une note. Strindberg les appelle des « documents » et il précise que ce sont des « documents concernant l'histoire de l'âme ». Derrière cette demande, on retrouve l'importance du scientisme et du physicalisme à l'époque : il s'agit de dévoiler des lois inchangeables qui s'expriment à travers les hommes et la société. La prétention à la scientificité est explicite :

Je m'explique : je veux faire un roman qui sera simplement une étude psychologique et physiologique de jeune fille, grandie et élevée dans la serre chaude d'une capitale, un roman bâti sur des *documents humains*<sup>3</sup>.

- 3 Strindberg dit aussi que son « texte » – il ne veut pas lui imposer un genre – sera « physiologique<sup>4</sup> ». On retrouve facilement des thèmes chers au naturalisme ici : l'insistance sur une observation minutieuse qui veut dépasser la simple subjectivité de l'auteur, un regard global qui porte sur la société dans son intégralité et une tentative de retranchement derrière la science. La formulation de Goncourt, quand il exprime sa volonté d'ériger l'étude du document humain en école littéraire, rappelle une multitude de passages des textes théoriques, articles et manifestes d'Émile Zola.

Cette expression [le « document humain »] très blaguée dans le moment, j'en réclame la paternité, la regardant, cette expression, comme la formule définissant le mieux et le plus significativement le monde nouveau de travail de l'école qui a succédé au romantisme : l'école du *document humain*<sup>5</sup>.

- 4 Le courant littéraire qui va s'imposer se démarque ainsi du romantisme par une insistance sur l'idée d'une *école* – les auteurs scientifiques sont toujours au pluriel<sup>6</sup> – et par l'importance donnée au *document*. C'est l'idée d'une collectivité d'auteurs engagés dans un travail positif, qui tend vers une fin commune. Le document est l'expression de l'objectivité qui justifie l'existence de cette littérature face à la littérature romantique subjective. Mais ces « documents humains », surtout si on les regarde dans la perspective du romantisme en train de disparaître, semblent en même temps réduire dangereusement le domaine de l'auteur. On se demande, face à ces textes, quelle est la relation entre le « vrai auteur » et les faux ; entre l'auteur et le grand public qui est censé contribuer (avec les autobiographies, avec des documents...) au projet littéraire. Ces textes anonymes et, pour ainsi dire, sans auteur, ces documents, pourraient-ils remplacer les œuvres des « vrais auteurs » ? Derrière la volonté de construire ces registres, ou bases de données, se trouve donc l'idée de l'explicabilité scientifique de l'homme, mais l'auteur, n'a-t-il pas besoin justement d'une marge d'inexplicabilité, d'unicité ? Il semble que les auteurs qui adhèrent au discours scientifique sur l'homme risquent en même temps de miner leur propre rôle. Jean Borie, qui a beaucoup écrit sur Zola, a bien formulé ce paradoxe du rôle de l'auteur scientifique :

[C]elui qui se règle sur une loi de nature (l'eût-il inventée) doit absolument lui obéir, puisqu'il la reconnaît comme tirée de l'ordre des choses. Il est prisonnier de la pire des religions, la religion du réel<sup>7</sup>.

- 5 La mise en question et la relativisation menaçantes du sujet – et par conséquent de l'œuvre littéraire – coïncident avec une autre question sur le rôle de l'auteur : celle de sa place dans le « projet scientifique » du XIX<sup>e</sup> siècle. Un exemple : dans le roman autobiographique *Légendes* de Strindberg, l'auteur accompagne le médecin, et la relation entre les deux figures est problématisée : « Allons-y ; à toi la médecine, à moi l'exorcisme<sup>8</sup>

. » L'auteur devient peut-être un scientifique de second rang, marginalisé par les « vrais scientifiques », menacé par eux comme les portraitistes l'étaient par les photographes ? Plusieurs stratégies se dessinent quand on regarde la littérature au tournant du siècle : l'auteur pourrait se lier avec les sciences obscures – le mysticisme, l'occultisme, l'alchimie – pour ainsi élargir les domaines stricts des disciplines scientifiques, ou bien il pourrait se définir une place à l'extérieur de la Science, comme un arbitre supérieur, porteur de la moral. Strindberg se rapproche de la première solution, Paul Bourget de la deuxième<sup>9</sup>.

- 6 Ces questions débouchent sur une vaste problématique qui englobe les relations entre le rôle de l'auteur, la science et l'œuvre littéraire dans le contexte de la fin du siècle. Il faut regarder ces notions comme profondément liées les unes aux autres – comme le faisaient d'ailleurs déjà les critiques de l'époque, qui ne cessaient d'étudier l'identité de l'auteur à travers l'œuvre littéraire :

La critique littéraire apparaît ainsi, et tout au long du XIXe siècle, comme le lieu d'un grand débat sur l'identité, aussi bien individuelle que collective. Identité de l'auteur dont la personnalité doit être [...] analysée et circonscrite par la place que la critique lui assigne dans une histoire naturelle des esprits, dans une caractérologie des créateurs [...] <sup>10</sup>.

- 7 Chez Strindberg, Zola et James Joyce, les auteurs dont on traite ici, il y a des références spécifiques à la science qui reviennent dans les trois œuvres. Ils parlent de Darwin, de Taine et de l'importance d'importer des notions scientifiques comme la vivisection et l'expérience dans le domaine littéraire<sup>11</sup>. Pour vraiment jeter la lumière sur la scientificité de ces auteurs, il faudrait faire un important travail « archéologique » afin de dévoiler les interdépendances et les frontières, au tournant du siècle, entre des disciplines comme l'hérédité et la psychologie (par exemple chez Taine et Ribot), et les visions de l'homme que ces sciences projettent.
- 8 Il n'est pas question d'effectuer ce travail ici, mon but sera simplement d'étudier la scientificité comme une prise de position ou un geste discursif dans quelques textes des trois auteurs. Il me semble même que ce geste discursif a tendance à voler le sens des vraies théories scientifiques auxquelles les auteurs se réfèrent – un peu comme la parole mythique chez Barthes, qui déforme son propre contenu et le réduit en gestes, en le soulevant dans un métalangage :

[J]e crée un langage second, un méta-langage, dans lequel je vais agir, non les choses, mais leurs noms, et qui est au langage premier ce que le geste est à l'acte<sup>12</sup>.

- 9 Il s'agit donc d'étudier ce ralliement autour de la science comme une forme plutôt qu'un contenu, comme une prise de position dans le champ littéraire : à partir de là, nous allons voir comment des stratégies parallèles chez les trois auteurs s'élaborent autour de la vision de l'écriture et de l'auteur scientifiques.

## Positions stratégiques dans le discours littéraire

- 10 Trois textes vont être étudiés ici : « The Study of Languages » (1898/1899 ?) de Joyce, « Sensations Détraquées » (1893) de Strindberg et « Le Roman expérimental » (1880) de Zola. L'essai de Zola, qui a très souvent été commenté par la critique, fonctionne comme un manifeste littéraire où l'auteur cherche à formuler un fondement scientifique à l'écriture romanesque. Le petit essai de Joyce est une œuvre de jeunesse qui a rarement été commentée. Il est pourtant intéressant parce que des traces de son traitement de la

science et de l'imagination reviendront dans l'essai « Drama and Life » et plus tard dans *Stephen Hero* et *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

- 11 « Sensations Détraquées » est un récit d'une vingtaine de pages qui parle du voyage en France d'un personnage qui reste sans nom, mais qui a des points de ressemblance avec Strindberg. Il est, comme l'auteur, un homme d'une éducation poussée qui rêve de réussir à Paris, « la foire et l'usine des cervaux [sic] combattants<sup>13</sup> ». Je lis le texte comme une recherche de l'origine de la voix de l'auteur où la subjectivité et la science s'opposent.
- 12 « The Study of Languages » commence par une réflexion sur la fresque de Memmi dans l'église Santa Maria Novella. Les sept parties de la fresque représentent sept sciences, depuis la « grammaire » ou les « lettres » jusqu'aux mathématiques. Le titre de l'essai semble indiquer que Joyce traite de l'étude de la littérature, mais dans le texte, l'étude de la littérature et la création littéraire se confondent. Joyce essaie à la fois de défendre la scientificité de la littérature et de prouver l'existence d'un noyau commun entre toutes ces sciences : il veut montrer « the gradual progress from Science to Science<sup>14</sup> ». Il analyse dans un premier temps les objections des partisans de ce qu'on peut appeler les sciences dures (« the followers of the more rigid course<sup>15</sup> ») contre la scientificité de la littérature :
- For that which ennobles the study of Mathematics [...] is the fact that it proceeds with regular course, that it is a science, a knowledge of facts, in contradiction to literature which is [...] imaginary and notional<sup>16</sup>.
- 13 L'imagination n'a plus de valeur à côté de la précision et la rigidité de la science. Ceux qui attaquent la littérature pensent qu'elle est « fanciful and imaginative<sup>17</sup> », mais Joyce veut montrer qu'elle n'est que la continuation de ces sciences et qu'elle se base aussi sur la connaissance de faits (« knowledge of facts »), et non pas sur l'imagination aléatoire et subjective.
- 14 Joyce pense que l'étude de la littérature n'est que la continuation de la linguistique, l'étude de la structure de la langue, qui se rapproche des mathématiques, le noyau de toutes les sciences :
- The Grammar of a language, its orthography and etymology are admitted as known. They are studied in the same manner as tables in Arithmetic, surely and accurately<sup>18</sup>.
- 15 L'étude de la syntaxe est ainsi implicite dans l'étude de plus grandes structures langagières et ces différents niveaux d'analyse reposent sur la même logique scientifique interne.
- 16 Dans « Le Roman expérimental », Zola procède de la même manière que Joyce, même s'il parle du point de vue du romancier tandis que Joyce adopte la perspective du critique littéraire. Comme Joyce, il part d'un modèle de scientificité pour ensuite montrer comment le projet littéraire s'attache à ce modèle selon une relation de proximité. C'est sans doute chez Auguste Comte, dans ses *Cours de philosophie positive*, que l'on trouve le modèle de cette classification des sciences dans une progression des plus pures aux plus composées<sup>19</sup>.
- 17 Dans « Le Roman expérimental », le modèle scientifique est plus concret que chez Joyce, où les principes qui liaient toutes les sciences à l'étude littéraire étaient la régularité et la possibilité de fonder l'étude sur des faits. Zola prend comme modèle pour son travail l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* du médecin célèbre Claude Bernard :
- [J]e compte, sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier », pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique<sup>20</sup>.

- 18 Zola, suivant Claude Bernard, pose qu'il y a une unité entre l'étude des « corps bruts », l'objet d'étude de la chimie et de la physique, et les « corps vivants », le domaine de la médecine et de la littérature<sup>21</sup>. Dans les deux cas, les phénomènes à observer sont « déterminé[s] d'une façon absolue<sup>22</sup> ». Mais Zola pousse plus loin l'idée de Claude Bernard. De la même manière que le médecin peut étudier le fonctionnement du corps humain parce qu'il est possible de le réduire, à l'aide de la vivisection, à des mécanismes plus simples, le roman expérimental peut étudier la société entière qui est vue comme la somme des individus et des mécanismes de leurs interactions. La totalité suit les mêmes lois que les parties sur une échelle plus grande :

Le *circulus social* est identique au *circulus vital* : dans la société comme dans le corps humain, il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de telle sorte que, si un organe se pourrit, beaucoup d'autres sont atteints, et qu'une maladie très complexe se déclare<sup>23</sup>.

- 19 Zola répète ainsi avec Claude Bernard qu'« un même déterminisme doit régir la pierre des chemins et le cerveau de l'homme ». Pourtant, ces lois profondes qui gouvernent la vie et le monde, Zola ne les tire pas de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Ici, il ne fait que les esquisser en disant qu'elles doivent porter sur l'hérédité et l'impact du milieu<sup>24</sup>. Nous retrouvons là sans doute l'influence de la pensée de Taine plutôt que celle de Claude Bernard. En effet, la raison pour laquelle l'ouvrage de Claude Bernard est si utile pour Zola est qu'il y retrouve la même opération discursive, le même geste scientifique, qu'il essaye d'effectuer lui-même, ce qu'il dit – peut-être malgré lui – clairement dans l'essai :

Ce qui m'a fait choisir l'*Introduction*, je l'ai dit, c'est que la médecine est encore regardée par beaucoup de personnes comme un art. [...] Puisque la médecine, qui était un art, devient une science, pourquoi la littérature elle-même ne deviendrait-elle pas une science [...] ?<sup>25</sup>

- 20 Claude Bernard et Zola veulent faire sortir leur discipline du domaine de l'art pour l'inscrire dans le domaine des sciences. Comme Strindberg le dit dans une lettre à son éditeur, il s'agit d'« émanciper la littérature de l'art<sup>26</sup> » (« emancipera litteraturen från konsten »). Pour ce faire, Zola et Claude Bernard tracent des enchaînements ou des alliances entre les domaines : d'abord de la chimie et de la physique à la physiologie et à la médecine (Bernard), puis de la physiologie à la littérature (Zola). C'est la même figure métonymique – « the gradual progress from Science to Science »<sup>27</sup> – que nous avons constatée dans l'essai de Joyce, même si, là, Joyce insiste moins sur la physiologie et la chimie que sur le noyau mathématique de toutes les sciences qui entre dans la littérature par la syntaxe et la grammaire.

## Le « château enchanté »

- 21 Strindberg aborde la science différemment dans « Sensations Détraquées ». Si c'est surtout la scientificité de l'œuvre et de la critique littéraires qui est étudiée chez Zola et Joyce, c'est l'explicabilité scientifique du sujet (de l'auteur) qui est le thème central du texte de Strindberg. L'homme qui vient à Paris et dont la promenade autour du château de Versailles constitue la plus grande partie du récit, essaie d'expliquer ses sensations désordonnées (ou « détraquées<sup>28</sup> ») à l'aide de la science. Ulf Olsson a étudié le texte comme une révolte allégorique contre l'image scientifique de l'homme qui met en scène une opposition entre littérature et physiologie<sup>29</sup>. Le narrateur invoque Galilée, Newton,

Darwin, l'électromagnétisme et la synthèse chimique pour essayer de rendre compte de ce qui lui arrive et de ce qu'il ressent. Les tentatives d'explication s'avèrent pourtant insuffisantes :

Je l'embrasse ce poteau de fer ; il est chaud par les rayons du soleil et je crois sentir comme il est amolli par le haussement de la température, ce qui est faux puisqu'on ne peut pas le discerner, et ce qui est vrai parce qu'il est vraiment plus mou, chauffé<sup>30</sup>.

- 22 Ces catégories sont en même temps, il me semble, intimement liées à une distinction qui se fait entre l'intérieur et l'extérieur ou l'objectif et le subjectif. Tout au long du récit, le promeneur se sent ainsi assailli de sensations qu'il essaie d'expliquer scientifiquement sans y parvenir. Face à cet échec, il se demande si ce sont « des sensations subjectives<sup>31</sup> » qui proviennent du sujet et non pas de la réalité extérieure et qui sont, par conséquent, hors de portée des théories scientifiques. À la fin de la première partie de l'essai, ces deux explications s'avèrent pourtant également inadmissibles et le flâneur de Strindberg demeure pour ainsi dire dans un entre-deux.

Je me demande si cela sont des sensations subjectives, si je m'entends moi-même. Il n'en est rien puisque je connais à fond les caprices de mes sens. Sont-ce donc les bruits des rues Versaillaises ? Impossible puisque la petite ville gît là endormie et que la ligne d'ouïe n'admet pas l'arrivée des sons des quartiers latéraux<sup>32</sup>.

- 23 D'où viennent ces voix que le personnage entend ? D'abord, l'hypothèse de l'imagination (« sensations subjectives ») est invalidée. Ensuite, l'explication extérieure (« Sont-ce donc les bruits des rues Versaillaises ? ») et scientifique (le paysage décrit comme une sorte d'amplificateur sonore) échoue également.
- 24 Le château mystique autour duquel le personnage se promène peut symboliser, selon cette logique, la vérité du sujet. Entrer dans le château signifie trouver la vérité de l'âme. Pourtant, un accès trop rapide et facile dissipe le mystère dont le personnage a besoin. Il se réjouit à l'idée de ce qui n'est pas encore exploré :
- Je suis heureux de n'avoir pas vu l'intérieur du château qui me reste demi-inconnu, mystique, enchanté<sup>33</sup>.

- 25 Nous sommes là encore confrontés à ce que l'on peut appeler, avec Jean Borie, le paradoxe de la scientificité, à savoir la contradiction entre le désir de modèles scientifiques déterministes et le désir d'une unicité propre au sujet qui serait hors de portée de ces modèles. En même temps que le personnage se réjouit à l'idée de l'inconnu, il exprime son attachement à la science et à la possibilité de tout expliquer : « Comme c'est tranquilisant de pouvoir tout expliquer ! Cela chasse la peur de l'inconnu.<sup>34</sup> »

## Exclusions et inclusions

- 26 C'est une idée fondamentale de l'analyse des discours de Michel Foucault qu'un discours se définit autant par ce qu'il exclut que par ce qu'il identifie comme ses objets<sup>35</sup>. En effet, émanciper la littérature de l'art, pour reprendre les mots de Strindberg, est un processus complexe qui repose autant sur des exclusions que sur de nouvelles identifications entre le domaine scientifique et le domaine littéraire. Dans les textes que nous avons étudiés jusqu'à présent, comme dans l'*Introduction* de Claude Bernard, on peut tracer un réseau de notions qui sont en concurrence. Ainsi, la catégorie « art » tend à être dévaluée face à la catégorie « science ». La littérature doit, au moins dans une certaine mesure, s'affranchir

de l'art. Zola ne le dit pas clairement, comme le fait Strindberg dans la lettre que nous avons citée plus haut, mais dans les passages de Claude Bernard cités par Zola, l'art s'oppose ouvertement à la science et ce n'est que quand la médecine se détache entièrement de l'art qu'elle peut devenir une science expérimentale : « Puisque la médecine, qui était un art, devient une science, pourquoi la littérature elle-même ne deviendrait-elle pas une science [...] ?<sup>36</sup> » Le principe qui sépare l'art et la science dans l'ouvrage de Claude Bernard est la subjectivité. L'art ne peut pas se baser sur des lois puisqu'il repose uniquement sur la subjectivité et la personnalité spécifiques du créateur :

[D]ans ces créations des arts et des lettres ; chaque individualité reste immuable dans le temps et ne peut se confondre avec les autres. Un poète contemporain a caractérisé ce sentiment de la personnalité de l'art et de l'impersonnalité de la science par ces mots : l'art, c'est *moi* ; la science, c'est *nous*<sup>37</sup>.

27 Le seul moment dans « Le Roman expérimental » où Zola contredit Claude Bernard est justement quand celui-ci exclut la littérature et l'art de la science. Là, Zola « surprend [...] un des savants les plus illustres dans ce besoin de refuser aux autres l'entrée du domaine scientifique<sup>38</sup> ». Pourtant, Zola, lui-même, quand il définit la scientificité du roman expérimental ne fait pas autrement. Il doit, lui aussi, faire des exclusions pour établir cette nouvelle littérature. Il dit ce qui ne peut pas entrer dans le projet littéraire scientifique, à savoir « les folies des poètes et des philosophes<sup>39</sup> » qui s'opposent donc à la notion du « roman expérimental ». Le poète lyrique est abusivement subjectif. Son travail n'est pas axé sur des lois ou une méthode impersonnelle tandis que la « seule force véritable » des auteurs scientifiques (encore une fois, ils sont toujours au pluriel, comme le « nous » qui caractérise la science selon Claude Bernard) « est dans la méthode<sup>40</sup> ».

28 Joyce aussi se voit contraint de forger un nouveau concept – comme le « roman expérimental » chez Zola – pour éloigner l'écriture de la subjectivité de l'auteur et la rapprocher des sciences qui sont, comme nous l'avons vu, axées sur des lois. Il y a ainsi dans « Drama and Life », un autre essai de Joyce, une séparation entre « drama » et « literature ». Le drame étudie les « lois souterraines » (« underlying laws ») de la vie tandis que l'art ne s'occupe que d'« accidents » (« accidental manners and humours »)<sup>41</sup>. Ibsen est le modèle de ce nouvel écrivain :

Indeed in the case of all Ibsen's later work dramatic criticism, properly so called, verges on impertinence. In every other art personality, mannerism of touch, local sense, are held as adornments, as additional charms. But here the artist forgoes his very self and stands a mediator in awful truth before the veiled face of God<sup>42</sup>.

29 Le passage est surprenant. Alors que Joyce prône l'absence de la personnalité de l'auteur dans l'œuvre, la personne même de l'auteur, Ibsen, décrit comme un surhomme en contact direct avec Dieu, s'impose en tant qu'individu puissant et singulier<sup>43</sup>.

30 Dans « The Study of Languages », on retrouve une ambivalence semblable dans la condamnation de l'imagination. Nous avons vu que dans ce texte, l'imagination et la subjectivité s'opposaient à la connaissance de faits (« knowledge of facts ») qui fonde la scientificité. Joyce dit pourtant que l'imagination ne doit pas être « entièrement » bannie : « we should not admit that poetry and imagination, though not so deeply intellectual, are to be despised and their names to be cast out, totally<sup>44</sup>. » L'imagination créatrice est un concept qui visiblement pose problème et Joyce ne peut pas l'exclure *entièrement*.

31 Chez Zola, c'est la dévalorisation de la subjectivité, trait constitutif de la poésie jugée inutile, qui est problématique. En fait, une grande partie du texte est consacrée à déterminer les limites dans lesquelles l'artiste peut exprimer sa personnalité, son génie

propre. Zola utilise plusieurs termes comme « tempérament », « personnalité » ou « génie » pour désigner ce qui est propre à l'écrivain en tant que personne d'exception et qui dépasse la méthode impersonnelle. C'est apparemment une question importante et ce n'est pas sans triomphe que Zola déclare qu'il a pu concilier les deux notions : « Voilà donc la part faite au génie dans le roman expérimental<sup>45</sup>. »

- 32 Il y a une contradiction apparente dans l'essai quand Zola dit qu'il « faut bien préciser surtout [...] le caractère impersonnel de la méthode » ou que « [l]e caractère de la méthode expérimentale est de ne relever que d'elle-même<sup>46</sup> » en même temps qu'il affirme l'importance primordiale du « tempérament, de l'expression personnelle<sup>47</sup> » de l'écrivain. Zola surmonte ce paradoxe en posant que l'expression personnelle de l'écrivain se place à un autre niveau que l'application de la méthode :

Dans la recherche de la vérité au moyen de cette méthode, le sentiment a toujours l'initiative, il engendre l'idée *a priori* ou l'intuition ; la raison ou le raisonnement développe ensuite l'idée et déduit ses conséquences logiques<sup>48</sup>.

[P]our nous romanciers expérimentateurs ; il nous faut accepter strictement les faits déterminés, ne plus hasarder sur eux des sentiments personnels qui serait ridicules, nous appuyer sur le terrain conquis par la science, jusqu'au bout ; puis, là seulement, devant l'inconnu, exercer notre intuition et précéder la science<sup>49</sup>.

- 33 Cette antériorité ou extériorité de l'intuition par rapport à la méthode scientifique chez Zola est double : l'intuition est ce qui donne à l'écrivain l'idée de l'expérience littéraire qu'il va ensuite mettre en œuvre dans le roman, mais c'est aussi, plus généralement, grâce à l'imagination ou l'intuition que l'auteur peut précéder les sciences exactes en leur proposant des modèles dans les domaines que la connaissance scientifique ne peut pas encore expliquer.

## Conclusion : le dédoublement de l'auteur et les marges de l'écriture scientifique

- 34 On peut dire que le génie de l'écrivain est coincé ici dans un entre-deux, comme le flâneur de Strindberg. Chez Zola, il est là où la méthode n'est pas *encore*<sup>50</sup>. La tentative de rendre la littérature plus scientifique, n'est-elle pas selon cette logique une tentative de limiter autant que possible la subjectivité ou le « tempérament » de l'auteur ? L'auteur, s'il se replie trop sur ce qui lui est propre, sur son propre génie, ne risque-t-il pas d'être condamné, comme les poètes et philosophes, à « chant[er] toujours » et ne jamais « trouv[er] une vérité<sup>51</sup> » ? La valorisation de la méthode impersonnelle face à la subjectivité opère cette scission dans le rôle de l'auteur – les poètes contre les romanciers naturalistes chez Zola, le dédoublement du champ littéraire entre drame et littérature chez Joyce. Dans le texte de Strindberg ce dédoublement se manifeste dans la fiction quand le personnage essaie de percer le mystère de personnalité (le « château enchanté ») :

Certes, je veux atteindre à mon but [sic], le palais, et je veux en même temps faire défi au plus fort. Coupé en deux mon cerveau s'engage en lutte contre soi-même et je m'attends à voir se promener la moitié de mon corps sur la place d'Armes, tandis que l'autre morceau reste<sup>52</sup>.

- 35 Face à la Science, l'auteur et la littérature sont tiraillés entre deux rôles. En effet, le dédoublement est un thème qui revient dans plusieurs textes de l'époque. On peut prendre, à titre d'exemple, Clothilde et Pascal dans *Le Docteur Pascal* de Zola qui incarnent deux visions contradictoires de la création – l'imagination créatrice contre la scientificité

rigide ; ou le dédoublement d'Adrien Sixte, le scientifique criminel du *Disciple* de Bourget, qui est en même temps une incarnation de l'auteur et qui ne cesse de parler de ce thème :

J'arrivai à cette conclusion que l'essentiel de ma nature, la caractéristique de mon être intime avait toujours été [...] la faculté de dédoublement<sup>53</sup>.

- 36 Dans ce roman, comme dans les textes que nous avons étudiés ici, c'est dans la rencontre de la subjectivité et l'analyse scientifique que cette scission s'opère :

[D]eux germes furent déposés en moi par cette éducation à contresens, le germe d'un sentiment et le germe d'une faculté : – le sentiment fut celui de la solitude du Moi, la faculté fut celle de l'analyse intérieure<sup>54</sup>.

- 37 Dans les textes étudiés ici, les auteurs « scientifiques » explorent en même temps la possibilité d'unifier ces deux pôles et de créer un auteur moderne dans une société qui valorise de nouveaux discours – c'est l'un des thèmes les plus importants, il me semble, dans des textes autobiographiques de ces auteurs comme *Le Fils de la servante*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* et *Le Docteur Pascal*. C'est la tentative d'établir une marge de liberté, là où les théories scientifiques ne sont pas encore. Dans cette marge, où il n'y a pas encore de méthode, l'auteur peut adhérer à une logique littéraire qui ailleurs est perçue comme vieillie. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le sens de la notion de subjectivité qui revient chez Strindberg et Zola et qui correspond à l'idée de l'imagination chez Joyce. Il faut comprendre ce mot, la subjectivité, dans son sens étymologique, c'est-à-dire comme quelque chose qui n'appartient qu'au sujet, à ce Moi qui écrit.

## NOTES

1. Cette préface fut supprimée par Bonnier, l'éditeur de Strindberg, lors de la première publication du *Fils de la servante*. Elle a été publiée en appendice dans la nouvelle réédition des œuvres de Strindberg. Voir *Tjänstekvinnans son*, dans *Samlade verk*, vol. 20, Hans Lindström (dir.), Norstedts, Stockholm, 1989, p. 370-375.

2. *Ibid.*, p. 374.

3. Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Actes Sud, Arles, 1995, p. 7.

4. Strindberg, *op.cit.*, p. 370.

5. Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 8.

6. Par exemple : « Peu à peu l'enquête universelle s'est établie, le travail s'est distribué, et aujourd'hui l'humanité n'est plus qu'un vaste atelier d'ouvriers, qui, patiemment, interrogent la nature et apportent chacun leur pierre à l'édifice de la science. » Émile Zola, « Deux définitions du roman, Annales du congrès scientifique de France », dans *Écrits sur le roman*, Henri Mitterand (dir.), Librairie générale française, Paris, 2004, p. 95.

7. Jean Borie, *Mythologies de l'hérédité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Galilée, Paris, 1981, p. 62.

8. *Legender*, dans *Samlade verk*, vol. 38, Ann-Charlotte Gavel Adams (dir.), Norstedts, Stockholm, 2001, p. 164. Ce texte fut écrit directement en français par Strindberg.

9. « Comme Gargantua l'écrivait à son fils Pantagruel, parti étudier à Paris, "science sans conscience n'est que ruine de l'âme". Au vrai, n'est-ce pas là toute la thèse du roman, même si

seule la préface ose l'énoncer aussi fortement ? » Antoine Compagnon, « Introduction », dans *Le Disciple* de Paul Bourget, Librairie Générale Française, Paris, 2010, p. 28.

10. *La France littéraire : modernités XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), Presses universitaires de France, 2006, p. 488.

11. Voir, par exemple, Joyce dans *Stephen Hero* : « The modern spirit is viviseptive. Vivisection itself is the most modern process one can conceive. [...] The modern method examines its territory by the light of day. » *Stephen Hero*, Jonathan Cape, London, 1991, p. 190. Et Zola : « J'aime à me représenter [le romancier] comme l'anatomiste de l'âme et de la chair. Il dissèque l'homme, étudie le jeu des passions, interroge chaque fibre, fait l'analyse de l'organisme entier. » « Deux définitions du roman », *op. cit.*, p. 96. Dans le cas de Strindberg, Ulf Olsson a étudié son introduction du concept de la vivisection dans la littérature (notamment dans le recueil *Vivisections*). Voir Ulf Olsson, *Jag blir galen : Strindberg vansinnet och vetenskapen*, Symposium, Stockholm, 2002, p. 78.

12. Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 220.

13. « Sensations Détraquées », dans *Vivisektioner II, Samlade verk*, vol. 34, Gunnel Engwall et Per Stam (dir.), Norstedts, Stockholm, 2010, p. 222. Le texte fut rédigé directement en français par Strindberg. « Förvirrade Sinnesintryck » est le titre suédois du texte.

14. James Joyce, « The Study of Languages », dans *The Critical Writings of James Joyce*, Ellsworth Mason et Richard Ellmann (dir.), Faber and Faber, London, 1959, p. 25.

15. *Ibid.*, p. 26.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 27.

18. *Ibid.*

19. Voir aussi « Jules Verne, myterna och moderniteten », où Jean-François Battail montre comment Jules Verne s'est inspiré de cette classification des sciences. Dans *Tvärnsnitt*, Martin Kylhammar (dir.), n° 3, 1999, p. 7.

20. Émile Zola, « Le Roman expérimental », *op. cit.*, p. 48.

21. Voir *ibid.*

22. *Ibid.*, p. 48.

23. *Ibid.*, p. 68.

24. Voir *ibid.*, p. 61-65.

25. *Ibid.*, p. 71.

26. Cité par Ulf Olsson, *op. cit.*, p. 21. Cette formulation a d'ailleurs été reprise dans *Le Fils de la servante* : « Detta var emellertid första steget till litteraturens emancipation ur det tryckande slaveriets tjänst, uttalad av en estetiker. » (« C'était, accompli par un critique littéraire, un premier pas en vue d'émanciper la littérature d'un accablant esclavage qui l'humiliait au service de l'art. » Trad. par Camille Pollack.) Strindberg 1989, p. 288.

27. James Joyce, *op.cit.*, p. 25.

28. « Détraqué » était un terme à la mode vers le tournant du siècle parmi les auteurs qui voulaient mettre en avant le raffinement maladif de leurs sensations ou « nerfs ». Voir le commentaire de « Sensations Détraquées » de Stam et Engwall dans Strindberg, *op.cit.*, 2010, p. 344.

29. Ulf Olsson, *op. cit.*, p. 266-271.

30. *Ibid.*, p. 225.

31. *Ibid.*, p. 227.

32. Strindberg, *op.cit.*, p. 227.

33. *Ibid.*, p. 226.

34. *Ibid.*, p. 224.

35. « [I]l s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement ; de déterminer les conditions de son existence, d'en fixer au plus juste les limites, d'établir ses

corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut. » Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 2010, p. 42.

36. Émile Zola, *op. cit.*, p. 71.

37. Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, coll. « Les classiques des sciences sociales », Gemma Paquet (dir.), ressource électronique : [http://classiques.uqac.ca/classiques/bernard\\_claude/intro\\_etude\\_medecine\\_exp/intro\\_medecine\\_exper.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bernard_claude/intro_etude_medecine_exp/intro_medecine_exper.pdf) (consultée le 5 novembre 2012), p. 47.

38. Émile Zola, *op. cit.*, p. 85.

39. *Ibid.*, p. 77.

40. *Ibid.*

41. James Joyce, « Drama and Life », *op. cit.*, p. 40.

42. *Ibid.*, p. 42.

43. Voir aussi sur ce point, Jacques Aubert, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Didier, Paris, 1973, p. 115.

44. James Joyce, « The Study of Languages », *ibid.*, p. 27.

45. Émile Zola, *op. cit.*, p. 74.

46. *Ibid.*, p. 80.

47. *Ibid.*, p. 55.

48. *Ibid.*, p. 73.

49. *Ibid.*, p. 87.

50. De même, dans *Le Fils de la servante* et la préface de *Mademoiselle Julie* de Strindberg, la fiction peut seulement exister en quelque sorte grâce à la lenteur du développement. Dans ces textes, la mort de la littérature est vue comme le résultat inévitable de l'évolution de l'homme vers un stade scientifique et rationnel où l'imagination n'a plus de valeur. Voir, Strindberg, *op.cit.*, p. 288 et *Mademoiselle Julie*, dans *Samlade verk*, vol. 27, Gunnar Ollén (dir.), Norstedts, Stockholm, 1985, p. 101.

51. Émile Zola, *op. cit.*, p. 84.

52. Strindberg, *op. cit.*, 2010, p. 225.

53. *Op. cit.*, p. 190. Voir aussi, par exemple, p. 125, 161 et 174.

54. *Ibid.*, p. 146.

## RÉSUMÉS

Cet article traite du rôle de l'auteur dans quelques textes de Strindberg, Zola et Joyce où la fiction et la littérature dans un sens large (le rôle de l'auteur, la critique et le texte littéraire) sont mises en relation avec la science et des méthodes scientifiques. Même si le fond scientifique présenté est différent chez les trois auteurs, des hiérarchies discursives et des stratégies communes émergent dans la comparaison des textes. Les auteurs essayent avant tout de créer un espace, une marge, dans la logique scientifique où la subjectivité de l'auteur et du texte littéraire a toujours un rôle à jouer. Trois textes sont plus particulièrement étudiés : *The Study of Languages* (1898/99 ?) de James Joyce, *Sensations Détraquées* (1893) de Strindberg et *Le Roman expérimental* (1880) de Zola. D'autres œuvres des trois auteurs sont aussi évoquées : ce thème constitue un objet d'étude privilégié qui n'a été ici qu'esquissé en vue d'une étude plus poussée.

This article deals with the transformation of the role of the author in works by Strindberg, Zola and Joyce. In their works, fiction and literature in a broad sense (role of author, critic and literary text) are related to and compared with science and scientific methods. Even though the scientific backgrounds presented by the authors differ from each other, some common discursive hierarchies and strategies emerge in the comparison of the texts. Above all, the authors try to create a space, a margin, within the scientific vision of the world where the subjectivity of the author and the literary text still has a role to play. Especially three texts have been studied: *The Study of Languages* (1898/99?) by Joyce, *Sensations Détraquées* (1893) by Strindberg and *Le Roman expérimental* (1880) by Zola. An important point of the article is how the elaboration of the role of the author in relation to the scientist and scientific practices is a recurrent theme in many different works by these authors. The goal of the article has only been to outline this cluster of problems in view of a more elaborate future study.

## AUTEUR

### GUSTAF MARCUS

Gustaf Marcus est doctorant au « Department for Studies of Social Change and Culture » à l'Université de Linköping depuis septembre 2012. En 2011, il a passé son master en littératures comparées à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Dans ses recherches, il se concentre sur la littérature de la Percée Moderne en Scandinavie, souvent dans une perspective comparatiste franco-suédoise. Sa thèse porte sur l'héritage dans la science et la littérature du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.