Austriaca

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

86 | 2018

Le naturalisme en Autriche

Le dilemme des déterminants. La réception du naturalisme de Zola par Hermann Broch et George Saiko et leur « naturalisme élargi »

Determinanten-Dilemma. Zola-Rezeption und « erweiterter Naturalismus » bei Hermann Broch und George Saiko

The debate on determinism: the reception of Zolian naturalism by Hermann Broch and George Saiko and their “enlarged naturalism”

Sabine Müller

Traducteur : Marie Brunhes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/austriaca/623>

DOI : 10.4000/austriaca.623

ISSN : 2729-0603

Éditeur

Presses universitaires de Rouen et du Havre

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2018

Pagination : 185-205

ISBN : 979-10-240-1233-9

ISSN : 0396-4590

Référence électronique

Sabine Müller, « Le dilemme des déterminants. La réception du naturalisme de Zola par Hermann Broch et George Saiko et leur « naturalisme élargi » », *Austriaca* [En ligne], 86 | 2018, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 29 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/austriaca/623> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/austriaca.623>

Le dilemme des déterminants

LA RÉCEPTION DU NATURALISME DE ZOLA PAR HERMANN BROCH ET GEORGE SAIKO ET LEUR « NATURALISME ÉLARGI »

Lorsque Hermann Bahr, au printemps 1891, fait l'éloge funèbre du naturalisme en soulignant combien « le charme » en est désormais « rompu », « relégué au rang de lointain souvenir » et en proclamant la fin de l'art réduit en « esclavage » « dans les halles marchandes de la réalité » au point d'en être devenu méconnaissable (*Selbstentfremdung*), pas plus Hermann Broch que George Saiko ne sont à même d'en prendre la mesure : Hermann Broch (né en 1886) a en effet tout juste cinq ans, George Saiko ne verra, quant à lui, le jour qu'en 1892, soit un an après la parution du bilan de Bahr sur le « fourvoisement » qu'a pu constituer le naturalisme¹. Les considérations qui vont suivre porteront donc sur deux écrivains autrichiens qui, lorsqu'ils se confrontent intellectuellement pour la première fois au naturalisme, le font à un moment où son « dépassement » par les auteurs de la Modernité viennoise a été déclaré par la génération d'après comme étant lui-même dépassé. Cette mise à distance temporelle offre à Broch et Saiko un certain nombre de libertés dont ils vont user pour élaborer une poétique néo-naturaliste peu conventionnelle, qui, chez l'un comme chez l'autre, se trouve placée sous le signe d'une modernité conservatrice. Pour autant, ils ne sont pas les seuls à tenter de reprendre à leur compte une sélection d'éléments de l'héritage naturaliste. Voilà par-là même dégagés les deux aspects qui font de la conception du naturalisme de Broch et de Saiko un chapitre essentiel de l'histoire de la littérature autrichienne.

Premièrement, lorsque Broch, puisqu'il s'agit avant tout de lui, se réfère au naturalisme, cette démarche révèle un effort constant de se

1. Hermann Bahr, « Die Überwindung des Naturalismus » [1891]. *Kritische Schriften*, Claus Pias (éd.), Weimar, VDG, 2004, t. II, p. 128-133, ici plus précisément p. 128, 132, 131 et 129.

positionner dans le champ des réceptions concurrentes dudit mouvement. Si ce champ demeure la plupart du temps implicite, force est néanmoins de constater que presque chaque propos tenu par Broch sur le naturalisme ou l'un de ses représentants s'y réfère². Ces efforts réitérés pour se positionner et se démarquer vont à l'encontre de différents mouvements littéraires du néo-naturalisme : contre l'intérêt qui se fait jour pour les reportages et les romans-reportages, contre la radicalisation du naturalisme réclamée par Alfred Döblin, contre la poétique des faits de la « Nouvelle Objectivité », sans oublier la pérennisation, sous diverses formes, du naturalisme au sein de la gauche politique ou de la littérature prolétarienne révolutionnaire. Parallèlement, Broch, au travers de sa lecture de Zola et de sa réception du naturalisme, se réfère, et ce de manière plus ou moins explicite, à de nombreuses prises de position de la production théorique (*Theoriebildung*) dans le champ littéraire et esthétique. Ainsi donc, la poétique romanesque du « naturalisme élargi » que Broch élabore progressivement en travaillant à sa trilogie *Die Schlafwandler* (1930-1932) est nourrie des principaux débats de théorie et politique littéraires du début du xx^e siècle³ : on y retrouve les discussions sur l'*Ulysse* de Joyce, sur la « crise » du roman et la « fin de l'intrigue » (*Entfabelung*), sans oublier les débats sur l'absence de force informante, sur « l'esprit partisan ou engagé » en littérature (*Tendenz*) et l'idéologie bancal sur laquelle reposent depuis peu la littérature de reportage et la « Nouvelle Objectivité ». La façon dont s'entremêlent la théorie romanesque développée par Broch et les débats des années 20 et du début des années 30 afférents à l'esthétique littéraire indique que l'héritage naturaliste, durant la République de Weimar comme durant la Première République, est tout sauf « un lointain souvenir », bien loin, donc, de ce que proclamait Hermann Bahr à son endroit, et ce y

2. Une fois adoptée cette perspective théorique, les variations que l'on peut observer dans l'analyse que les spécialistes font de la question de savoir si l'utilisation par Broch du concept de naturalisme se fait ou non en référence au mouvement littéraire du même nom s'en trouvent du même coup tout à fait relativisées.

3. Voir les analyses de : Paul Michael Lützeler, « Erweiterter Naturalismus: Hermann Broch und Emile Zola », *Zeitschrift für deutsche Philologie*, vol. 93, n° 2, 1974, p. 214-238 ; Hartmut Reinhart, *Erweiterter Naturalismus. Untersuchungen zum Konstruktionsverfahren in Hermann Brochs Romantrilogie « Die Schlafwandler »*, Köln-Wien, Böhlau, 1972.

compris au-delà de la tradition qui conduit « du naturalisme au national-socialisme⁴ ».

Deuxièmement, et cet aspect mérite toute notre attention dès lors que nous nous intéressons à la réception que font Broch et Saiko du naturalisme, les procédés littéraires sont alors l'objet d'un enjeu. En effet, tous les auteurs qui écrivent dans les premières années du xx^e siècle – pour citer Virginia Woolf, disons, « à partir de décembre 1910⁵ » – et qui s'intéressent au naturalisme sont confrontés à un problème épineux : depuis qu'Hippolyte Taine et, au premier chef, Zola, ont appelé à faire entrer dans la littérature les « déterminants » historiques, sociologiques et ethnologiques de l'existence humaine, les connaissances relatives aux déterminants intérieurs et psychiques ont été bousculées de fond en comble. Ainsi, la narration en premier lieu scénique, relayant un point de vue narratif, proche des personnages, a vu s'établir à ses côtés de nouvelles techniques de la représentation, dont il est devenu difficile de faire abstraction, telles que par exemple le roman du monologue intérieur, et l'incontournable Modernité viennoise avec sa littérature des « nerfs, des nerfs et encore des nerfs⁶ ». Pour David Lodge néanmoins, ce qu'on gagne d'un côté sur le plan de l'introspection avec ces nouveaux procédés narratifs, a tendance à se perdre de l'autre au niveau de la transmission des réalités extérieures objectives⁷. L'intérêt pour les

4. Voir notamment Ulrich Erdmann, *Vom Naturalismus zum Nationalsozialismus? Zeitgeschichtlich-biographische Studien zu Max Halbe, Gerhart Hauptmann, Johannes Schlaf und Hermann Stehr*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1997 ; Dieter Kafitz, *Johannes Schlaf – Weltanschauliche Totalität und Wirklichkeitsblindheit. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Naturalismus-Begriffs und zur Herleitung totalitärer Denkformen*, Tübingen, Niemeyer, 1992. Pour ce qui est du naturalisme autrichien et de la scission, dont il est un paramètre, du libéralisme en une tendance social-démocrate éclairée et une tendance nationaliste allemande pouvant aller jusqu'au racisme (*völkisch*) agressif (deux lignes directrices qui ne s'excluent pas nécessairement mutuellement), voir ; Werner Michler, « The Question of Austrian Naturalism », *Excavatio*, vol. 14, 2001, n° 1-2, p. 323-333, notamment p. 333 ; du même, *Darwinismus und Literatur: Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859-1914*, Wien, Böhlau, 1999.

5. Virginia Woolf, « Mr. Bennett und Mrs. Brown. Ein Vortrag im Häretikerklub von Cambridge » [1924], dans Karl Wagner (éd.), *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*, Wien, WUV-Universitätsverlag, 2002, p. 91-115, ici p. 96.

6. Hermann Bahr, « Die Überwindung... », art. cité, p. 132.

7. Voir David Lodge, « The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy », dans Malcolm Bradbury et James McFarlane (dir.), *Modernism 1890-1930*, Sussex, Harvester Press, 1978, p. 481-496, ici p. 481 ; et, du même, *The Modes of Modern*

déterminants intérieurs et celui pour les déterminants extérieurs ne font pas bon ménage. Conjugués, ils conduisent, pour détourner une formule empruntée à Broch, à un « dilemme des déterminants⁸ » qui accentue d'autant plus le rôle endossé par les néo-naturalistes autrichiens, à qui il revient simultanément de dépasser le post-naturalisme de la Modernité viennoise. La résolution de ce dilemme relatif à la technique narrative conduit Broch et Saiko sur ce terrain même que Lodge a décrit comme le « langage de la fiction moderniste », un langage marqué par la recherche de « modes d'ordonnement esthétique » alternatifs et modernes, propres à compenser « l'affaiblissement de la structure et de l'unité narratives⁹ ».

Longtemps, le dilemme des déterminants évoqué plus haut sera au cœur des préoccupations de Broch et Saiko, pour une raison bien précise et d'une manière bien précise ; c'est ce qui les rend si intéressants dans ce contexte. Certes, tous ceux qui, dans les trois premières décennies du xx^e siècle, sous le nom de néo-naturalistes modernistes, visent à la fois une narration scénique aux traits forcés et la refondation des modes de représentation naturalistes relèvent, d'une certaine manière, le défi que représente l'intrication de règles internes et externes de l'action et de la perception humaines. Pour les représentants de la modernité *conservatrice*, le dilemme des déterminants constitue toutefois un problème spécifique en cela qu'ils affichent une profonde ambivalence face à la logique du perspectivisme, comme on peut aisément le vérifier chez Broch et Saiko. Ce qui charme Broch et Saiko, tout en les indisposant au plus haut point, n'est cependant pas uniquement l'élément perspectiviste d'un point de vue narratologique. En effet, s'ils ont des doutes à exprimer, c'est, en dehors du perspectivisme épistémologique que l'un et l'autre perçoivent comme une menace, avant tout à l'encontre de la diversité des perspectives dans le champ du politique, lorsque celle-ci n'est ni bridée ni étalonnée par aucune « valeur centrale » (Broch) à laquelle elle serait assujettie, bref, de ce qui fait le fondement de démocraties délibératives s'appuyant sur une opinion publique, le débat et les échanges. C'est précisément cette ambivalence vis-à-vis de l'élément perspectiviste dans

Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature, London, Arnold, 1977.

8. Hermann Broch, « Eine methodologische Novelle », dans *Novellen. Kommentierte Werkausgabe*, Paul Michael Lützeler (éd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, t. VI, p. 11-23, ici, p. 13. 1^{re} publication dans *Summa*, vol. 2, 3^e trimestre 1918, p. 151-159.

9. David Lodge, « The Language... », art. cité, p. 481.

ses trois dimensions (narratologique, épistémologique, politique) qui donnera à Broch et Saiko du fil à retordre des décennies durant, au fil desquelles ils s'ingénieront à proposer une gamme toujours renouvelée de solutions tant poétologiques que littéraires. C'est en même temps le fil rouge qui traverse leurs réceptions du naturalisme et caractérise leur poétique néo-naturaliste.

En amont : le débat sur Zola opposant Heinrich et Thomas Mann

C'est en 1915 que Hermann Broch commence à s'intéresser au naturalisme et à interroger ce mouvement, ou plutôt son plus éminent représentant ; il y est poussé par la récente parution, dans les *Weißer Blätter* de René Schickele, de l'essai controversé que Heinrich Mann vient de consacrer à Zola¹⁰. Heinrich Mann réagit dans cet essai à un texte de son frère Thomas que ce dernier a publié peu après le déclenchement de la guerre, à l'automne 1914, sous le titre « Gedanken im Kriege ». Thomas Mann s'y livre à une critique appuyée de la « civilisation » empoisonnée par l'esprit démocratique, du « parlementarisme de plaidoirie » (*Advokaten-Parlamentarismus*) qui sévit en France ainsi que de « l'art de pacotille » (*Unkunst*) des hommes de lettres politisés à la mode occidentale – autant d'arguments préfigurant ses *Betrachtungen eines Unpolitischen* qui paraîtront en 1918¹¹. Heinrich Mann publie son essai avec un an de décalage. Il s'agit, au premier abord, d'un hymne au talent de Zola, d'un hommage sans prétention, de facture biographique, dans lequel Zola apparaît tour à tour sous les traits de l'écrivain engagé, du démocrate, du rationaliste et de l'humaniste. Le panégyrique se déroule progressivement avant de culminer dans l'évocation de la célèbre

10. Heinrich Mann, « Zola », dans *Macht und Mensch. Essays. Studienausgabe in Einzelbänden*, Peter-Paul Schneider (éd.), Frankfurt am Main, Fischer, 1989, p. 43-128 (éd. établie à partir de la version corrigée et augmentée de ce texte parue en 1919 chez l'éditeur Kurt Wolff). La 1^{re} version est parue en novembre 1915 dans *Die weißen Blätter*, vol. 2, n° 11, 1915, p. 1312-1382. Sur la question de l'émergence chez Broch d'un intérêt pour le naturalisme, voir Paul Michael Lützeler, « Erweiterter Naturalismus... », art. cité, p. 15.

11. Thomas Mann, « Gedanken im Kriege », dans Heinrich Detering et al. (éd.), *Essays II, 1914-1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, Frankfurt am Main, Fischer, 2002, t. XV, p. 27-46. L'original est paru dans *Die neue Rundschau*, n° 25, novembre 1914, p. 1471-1484.

lettre ouverte de Zola, « J'accuse... ! » (1898) et se termine par l'éloge de l'action menée par Zola dans l'affaire Dreyfus – son action en tant qu'intellectuel – que Mann interprète comme étant « l'aboutissement de toute son œuvre¹² ». Si l'on y regarde de plus près, cette biographie de Zola, au fur et à mesure que le texte progresse, revêt toutefois toujours plus l'apparence d'un acte d'accusation mûrement réfléchi dans lequel son auteur règle ses comptes avec les représentants de la mobilisation intellectuelle, au premier rang desquels Thomas Mann, « thuriféraire de la perfide violence¹³ ».

Derrière les éléments biographiques et polémistes de l'essai affleure néanmoins une troisième strate textuelle qui se révèle tout à fait décisive pour comprendre la réaction de Hermann Broch. En effet, Heinrich Mann se sert également de l'exemple de Zola pour illustrer le modèle du roman de société engagé qui éclaire et éduque le lecteur. Il donne de celui-ci la définition suivante : un texte, qui, « expression d'une époque » et de « l'âme de cette dernière à un instant T » (*Zeitseele*) en illustre de manière exemplaire les problèmes fondamentaux et ébauche ce qui pourrait initier des interventions politiques progressistes¹⁴. Dans la foulée, Heinrich Mann reformule radicalement le rapport entre littérature et politique qui, chez Thomas Mann, débouchait sur une apothéose de tout ce qui est prétendument « apolitique ». Pour lui, littérature et politique ne s'opposent pas, pas plus qu'elles ne conduisent à une aporie. Au contraire, littérature authentique et politique sont pour lui inséparables, elles partagent, dit-il, « le même objet, le même but » et il leur faut « se féconder mutuellement pour ne pas dégénérer ». Car l'esprit, poursuit-il, « n'est pas un ruisseau coulant à travers des prairies » et « l'amour décidé de l'humanité ne se promène pas dans les allées paisibles d'un jardin ». Au contraire, l'esprit, c'est « de l'action au service de l'homme » ; par conséquent, « que l'homme politique agisse selon l'esprit et que l'homme tourné vers l'esprit se mette à agir¹⁵ ! » Face à cette affirmation selon laquelle l'esprit changerait lorsqu'il accède au

12. Heinrich Mann, « Zola », art. cité, p. 98.

13. *Ibid.*, p. 95. Sur la controverse entre les frères Mann, on peut lire en français : Heinrich Mann, *L'écrivain dans son temps. Essais sur la littérature française*, Chantal Simonin (trad. et éd.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002 ; et Chantal Simonin, *Heinrich Mann et la France. Une biographie intellectuelle*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

14. Heinrich Mann, « Zola », art. cité, p. 59.

15. *Ibid.*, successivement p. 99, 97 et 99.

pouvoir, Thomas Mann riposte sur un ton polémique dans un essai qu'il insère intégralement dans ses *Betrachtungen eines Unpolitischen*¹⁶.

La réception de Zola par Hermann Broch

Cette querelle entre les frères Mann place Hermann Broch dans une position inconfortable : d'une part en effet, en lecteur enthousiaste de la revue de Karl Kraus, *Die Fackel*, et en auditeur assidu des conférences que donne ce dernier, il ne peut que nourrir des doutes à l'égard de l'euphorie guerrière de Thomas Mann¹⁷. En outre, il partage avec Heinrich Mann la conviction que l'écrivain a une responsabilité vis-à-vis de la société, qu'il lui incombe de se faire l'avocat des classes moins privilégiées et d'agir de sorte que la société change à mesure qu'il fournit au lecteur les clés pour comprendre le monde. Tout comme sur Heinrich Mann, le « J'accuse... ! » de Zola exerce sur Broch une véritable fascination. Ce charme presque irrépessible a pour conséquence que Zola et le naturalisme demeureront, toute critique bue, un point de friction et de référence jusque dans ses œuvres tardives, telle son étude sur Hofmannsthal. En revanche, c'est surtout d'un point de vue esthétique – mais pas uniquement – que Broch prend parti pour Thomas Mann, non sans exprimer toutefois quelques réserves. Cela apparaît clairement dès 1913 dans un essai consacré à la nouvelle *Der Tod in Venedig* (1912) paru dans la revue littéraire innsbruckoise *Der Brenner*. Broch y donne un avant-goût de ce qui constituera sa propre poétique du roman. Ce qu'il formule se cristallise dans le constat que dans la nouvelle de Thomas Mann, « tous les motifs, à l'instar, en architecture, d'une noble coupole » convergent, « [lorsqu'ils sont soumis à de multiples contraintes] tectoniques, vers la pointe, laquelle tend vers l'infini », au rebours de « la production des écrivains la plus ordinaire » où ces lignes « s'incurvent dans l'espace vide qui se trouve à l'intérieur, abruptement, entortillées, étayées par rien¹⁸ ». Ce qui est remarquable dans ce jugement, c'est non seulement la distinction opérée entre l'art littéraire et le « travail d'écrivain »

16. Thomas Mann, « Einkehr », *Die neue Rundschau*, n° 28, 1917, p. 341-354.

17. Voir Paul Michael Lützel, *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 48.

18. Hermann Broch, « Philistosität, Realismus, Idealismus in der Kunst » [1913], dans *Schriften zur Literatur 1 : Kritik. Kommentierte Werkausgabe, op. cit.*, t. IX, vol. 1, 1975, p. 13-29 ; ici plus précisément p. 26.

dénué de toute dimension artistique, mais aussi et avant tout les topoï poétologiques de la « construction en coupole » (*Kuppelbau*), de la « tectonique » (comprendons ici la stratification hiérarchisée) et des « lignes entortillées » (*krause Linien*) qu'il s'agit, nous dit Broch, de discipliner pour les empêcher de partir dans tous les sens et de recourber, faire confluer vers le centre pour former une « pointe » d'où plus rien ne dépasse. On trouve là beaucoup des ferments de l'élargissement du naturalisme que Broch réclamera explicitement à la fin des années 1920.

L'essai que Broch rédige sur Zola en réaction à la controverse entre les frères Mann, s'aventurant du même coup sur leur terrain, paraît au printemps 1917 dans la revue *Summa* éditée par Franz Blei¹⁹. La première version porte le titre « Emile Zola und Heinrich Mann » ; elle s'ouvre et se ferme sur des considérations où Broch dit sa reconnaissance à Heinrich Mann pour son « bel essai sur Zola paru récemment²⁰ ». Ces passages consacrés à Heinrich Mann sont absents de la deuxième version imprimée, autant de suppressions à mettre au compte de l'éditeur Blei, comme le suppose Paul Michael Lützeler²¹. Ce qui reste est un essai intitulé « Zolas Vorurteil » qui, en dépit des coupes, atteste l'ambivalence des sympathies de Broch : celles-ci vont, d'une part, à l'agenda engagé que se sont fixé Heinrich Mann et Émile Zola en plaçant l'écrivain au service de la société, et d'autre part au programme « apolitique », antidémocratique et esthétisant de Thomas Mann. Broch résout l'équation avec élégance et subtilité en confrontant « la beauté de Zola » et « la laideur de Zola » de façon à fusionner thèse et antithèse et les abolir dans une synthèse réconciliatrice placée sous le signe de la « grandeur » de Zola. Lorsque Broch évoque la « laideur » de Zola, il fait référence tant à l'œuvre de ce dernier qu'aux prémisses qui la sous-tendent sur le plan épistémologique comme sur celui de l'esthétique littéraire ; il éreinte l'une et les autres copieusement. Selon lui, les romans de Zola ne passeraient pas la rampe s'il n'était un « clair de lune » omniprésent, « le brouhaha des masses » et autres « ficelles de théâtre » empruntées au répertoire de « la fausseté du sentimentalisme ». Ils se figent, dit-il, en une illusion d'optique dépourvue d'âme, celle du

19. Hermann Broch, « Zolas Vorurteil », dans *Schriften zur Literatur I*, op. cit., t. I, p. 34-40 (1^{re} parution dans *Summa*, vol. 1, 1917, 1. Viertel, p. 155-158).

20. Première version manuscrite et suppressions citées d'après les commentaires de l'éditeur Paul Michael Lützeler dans *Hermann Broch: Schriften zur Literatur II : Theorie*, op. cit., t. IX, vol. 2, 1976, p. 267-299, ici p. 268 et suiv.

21. Voir Paul Michael Lützeler, « Erweiterter Naturalismus... », art. cité, p. 217 ; Hermann Broch, *Schriften zur Literatur II*, op. cit., p. 269.

« romantisme » et du mécanicisme, pour aboutir à la « gestuelle vide de l'avocat », tout cela conduit par « le plus grand non-artiste de la littérature » (*der gewaltigste Unkünstler der Literatur*)²². Broch est tout aussi implacable lorsqu'il s'agit d'arbitrer sur les prémisses théoriques de Zola : sa théorie déterministe du milieu et de l'hérédité ignore, dit-il, « les possibilités d'épanouissement de l'âme vivante » et abaisse l'individu humain au rang de machine. Quant à la représentation que se fait Zola de l'expérimentation et de l'observation, elle ne parvient, en définitive, dans la « vacuité de son discours moralisateur tout ce qu'il y a de plus terrestre » qu'à une seule chose, à savoir, « banaliser l'idée de vérité » de façon dogmatique. Pour Broch, c'est là non seulement un sacrilège sans pareil, mais aussi la raison de l'échec esthétique, la raison pour laquelle « ce que propose le rationaliste Zola n'est pas tenable sur le plan artistique ». En effet, toujours selon Broch, le verdict de la métaphysique zolienne s'empêtre dans « l'embarras existentiel de la plaidoirie permanente » qui mène l'avocat « à honnir le romantisme et à ne pouvoir créer de beauté sans recourir à l'appareillage kitschissime des romans à l'eau de rose ». C'est précisément lors de l'évocation de cette dernière contradiction que Broch fait basculer la « laideur » de Zola en « beauté zolienne » avant d'y trouver ce qui en fait la « grandeur ». Car ce que Zola appelle « s'enthousiasmer pour l'idéal » [en français dans le texte] et qu'il réduit au rang de souffrance nerveuse, à une hystérie efféminée des « belles émotions nerveuses » [en français dans le texte] revient du point de vue Broch à nier l'intemporel, à nier ce qui dépasse la dimension purement terrestre, qui reviendront comme refoulé. La « beauté » de Zola, sa passion et son « dévouement absolu pour l'objet », telle une « force mystique » emmènent la force de la (fausse) abstraction toujours plus loin jusqu'à faire ressortir « la grandeur de Zola » : « le terrible *J'accuse* qui résonne dans toute son œuvre²³ [...] » Broch partage donc avec Heinrich Mann l'idée que toute l'œuvre de Zola est tendue vers sa célèbre intervention dans l'affaire Dreyfus, celle-là même qui fonda la figure et le rôle de l'intellectuel au sens où l'entend Bourdieu. Dans le même temps, Broch élargit la signification du « *J'accuse* » de Zola à un appel fondé métaphysiquement qui traverserait toute l'œuvre de ce dernier, mais seulement sous une forme abrégée, sous la forme d'un idéal.

22. Hermann Broch, « Zolas Vorurteil », art. cité, successivement p. 34, 38, 35, 34 et suiv.

23. *Ibid.*, successivement p. 37, 38, 34, 35 et 34.

Broch n'en a cependant pas fini avec Zola. Peu de temps après la parution de ce premier essai, dès le printemps 1917, il rédige en plusieurs étapes marquées par des versions intermédiaires un court texte en prose de facture littéraire intitulé « Eine methodologische Novelle », qui paraît en 1918. Il y brocarde les axiomes du « roman expérimental » : l'idée de déterminisme, l'expérience que l'on construit pour l'étudier, l'observateur objectif et impersonnel, le cas typique, le problème social lambda soumis à une généralisation, pour ne citer que ceux-là. Le persiflage est d'abord obtenu par l'entremise d'un narrateur qui réfléchit à un niveau métafictionnel sur la manière dont il a construit son expérimentation, mais fait cependant les frais de quelques malentendus au moment de la mise en œuvre. À l'origine de ces malentendus se trouve, entre autres, le problème suivant : la nouvelle, comme genre littéraire, requiert des éléments qui ont tendance à aller à l'encontre des règles du roman d'expérimentation tels le fait singulier ou extraordinaire, les personnages hors du commun, le conflit qui mène au *climax*, le retournement de situation inattendu²⁴. Bref, le héros simple tel que voulu par Zola est ici une figure on ne peut plus banale : un professeur suppléant, employé dans un lycée, ni jeune ni vieux, vivant dans une petite ville dont on ne sait pas grand-chose. Ce qui fait de lui un être déterminé, ou plutôt à l'horizon réduit, c'est d'une part le fait qu'il aspire à un emploi et un revenu stables, d'autre part sa préférence marquée pour ce qui est proche, à portée de main, ordinaire et sans excès et, en bon professeur de mathématique et de physique qu'il est, pour tout ce qui relève de l'ici-bas et du prédictible :

*Er trank ohne sonderliches Behagen Bier, besuchte nachher das öffentliche Haus, hatte Wege zum Spezialarzt, gab Stunden, fuhr auf der Straßenbahn, stand im Laboratorium, fraß in den Ferien an Mutters Tisch, schwarze Nägel zierte seine Hände, rötlich-blonde Haare seinen Kopf, von Ekel wußte er wenig, Linoleum schien ihm ein günstiger Bodenbelag*²⁵.

Le problème « général » qu'il rencontre se présente à lui sous les traits d'une femme, la fille de sa logeuse, qui, âme « romantique », rêve du grand amour et, à force de confondre éros et absolu, se rend tout aussi coupable que le héros masculin de la nouvelle d'amputer tout ce qui relève d'un ordre métaphysique. L'histoire d'amour se développe selon les règles du milieu petit-bourgeois et en fonction de ce qu'autorise le

24. Voir Paul Michael Lützeler, « Erweiterter Naturalismus... », art. cité, p. 223-228.

25. Hermann Broch, « Eine methodologische Novelle », *op. cit.*, p. 12.

caractère borné des personnages, autrement dit sans qu'il ne se passe rien et sans une once de passion, et se cristallise rapidement autour de la question du mariage. Et pourtant, ces péripéties qui n'en sont pas mettent le professeur suppléant à rude épreuve et le placent face au « dilemme de ses déterminants », comme nous l'explique délibérément le narrateur au travers de l'édifice de ses commentaires. En effet, le héros masculin, dans sa représentation de la femme, distingue entre « l'image qu'il se fait de la future maîtresse de maison » avec laquelle on peut parler « de choses normales dans une syntaxe normale » et ces « êtres d'une tout autre constitution », qui, « parlant une langue irrationnelle ou muette », se tiennent à votre disposition pour assouvir votre appétit sexuel. Le narrateur-constructeur demande, railleur, si ce conflit, ce « hiatus » dans l'âme du héros ne serait pas susceptible de faire émerger malgré tout un moi apte à figurer dans une nouvelle, capable de trancher, un moi qui ne soit pas déterminé des pieds à la tête. Or, par la suite, c'est le dilemme que fait naître le romantisme érotique, auquel s'apparente désormais l'absolu réduit comme peau de chagrin, qui amène le rebondissement requis par le genre de la nouvelle : la nécessité constante d'« intensifier les sentiments » génère une dynamique dont la spirale ambivalente, compte tenu de l'horizon limité des amants, ne se laisse briser que par un double suicide, les personnages de l'histoire, comble de l'ironie, cherchant et trouvant la liberté du moi en s'auto-administrant la mort. Les choses ayant pris cette vilaine tournure, le narrateur métafictionnel n'en intervient pas moins et offre aux lecteurs, en bon élève de Zola, une fin alternative qui les rende moins inconsolables, une voie plus amène « qui conduit de la médiocrité à l'éternité » : les amants ne se donneront pas tout de suite la mort de concert, le suicide est remis à plus tard, les bans seront publiés²⁶. Broch a beau user d'une plume à la fois alerte et acérée pour brocarder, dans sa « Methodologische Novelle », la programmation du « roman expérimental », on ne saurait méconnaître que le sauvetage des deux vies peut également se lire au sens figuré, se parant ainsi d'une nouvelle signification à prendre tout à fait au sérieux. Au contraire de ce que professent les auteurs de la Modernité viennoise, il n'est nullement vrai que le « moi » cartésien « ne puisse être sauvé » (*unrettbar*) (Hermann Bahr, Ernst Mach) et il trouve du même coup un moyen de s'extirper du romantisme, du kitsch et de l'immensité (*Unendlichkeit*) corrompue.

26. *Ibid.*, successivement p. 14, 13, 17 et 22.

La théorie du roman du « naturalisme élargi »

Broch théorise son « naturalisme élargi » empreint de modernité en 1928, au moment où il s'attelle à sa trilogie *Die Schlafwandler*, les trois romans qui la constituent paraissant entre 1930 et 1932, à savoir, 1888 – *Pasenow oder die Romantik*, 1903 – *Esch oder die Anarchie* et 1918 – *Huguenau oder die Sachlichkeit*²⁷. Le concept est développé avant tout dans des conférences ou des essais rédigés en 1932 et 1933 : dans « James Joyce und die Gegenwart », dans « Das Weltbild des Romans » et dans « Das Böse im Wertsystem der Kunst »²⁸. Bien qu'aucune des questions afférentes au naturalisme ne soit traitée explicitement dans aucun de ces textes, tous poursuivent la même ligne argumentative : si le genre du roman, à supposer qu'il soit encore actuel, a encore un droit d'existence, c'est seulement pour autant que les œuvres qu'il produit parviennent à faire office de « catalyseurs » (*Träger*) de la « totalité de réalité » et de la « totalité de force » à l'œuvre dans le présent²⁹. À cette fin, le roman doit devenir « le focus des forces anonymes de l'époque » et transformer, modeler ces forces pour en faire « l'expression de l'époque » et, en dernier ressort, « une œuvre d'art de la totalité ». Dès lors, il faudra au préalable s'orienter vers le concret, à la manière naturaliste, autrement dit, s'inscrire dans la continuité de toutes les « méthodes naturalistes depuis Zola jusqu'à Dostoïevski »³⁰. Parallèlement, le moment historique présent impose que ces méthodes soient dépassées par une « dénaturalisation du naturalisme ». À ce « naturalisme élargi » incombe dès lors de donner corps à une « réalité supranaturaliste »³¹.

À l'arrière-plan de cette revendication esthétique telle qu'elle est formulée se trouve la théorie historico-philosophique du « déclin des valeurs » que Broch développe également dans toutes ses nuances sous la

27. Hermann Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Kommentierte Werkausgabe*, op. cit., t. I, 1978. Concernant les rectifications apportées aux dates de parution erronées souvent citées, voir Paul Michael Lützeler, *Hermann Broch. Eine Biographie*, op. cit., p. 389.

28. Hermann Broch, « James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag » [1932], dans *Schriften zur Literatur I*, op. cit., p. 63-94 ; « Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag » [1933], dans *Schriften zur Literatur II*, op. cit., p. 89-118 ; « Das Böse im Wertsystem der Kunst » [1933], *ibid.*, p. 119-157.

29. Hermann Broch, « James Joyce... », op. cit., p. 71, 82 et 64.

30. *Ibid.*, successivement p. 64-65 et 70.

31. Hermann Broch, « Das Weltbild... », op. cit., p. 105 ; « Das Böse... », op. cit., p. 133 et 149 ; « James Joyce... », op. cit., p. 71.

forme de dix digressions incluses dans la dernière partie de *Die Schlafwandler*, celle consacrée à l'« objectivité » (*Sachlichkeit*). Elle est bâtie autour de l'idée que depuis la fin du Moyen Âge, la société dans son ensemble s'est départie progressivement d'une « vision du monde » commune – ou encore d'un « système de valeurs total » – tout à la fois contraignante et source de lien entre les hommes, qui lui donnait une orientation³². Cette histoire de l'autonomisation de sous-systèmes sociaux individualisés sous l'effet d'une différenciation s'opérant toujours plus finement au sein de la société pour aboutir à ce que Broch appelle des « systèmes de valeurs parcellaires » (*Teilwertssysteme*), suscite chez lui un grand scepticisme, un scepticisme auquel l'autonomisation de la littérature prise comme système n'échappe pas³³. Que cela signifie-t-il ? Des myriades de forces sociales anonymes agissant à l'insu de tous tendent dans toutes les directions possibles et provoquent un chaos de rationalités, ou encore, de « valeurs », divergentes, propres à chaque système, qu'il devient impossible de représenter, refléter sur le plan artistique³⁴. Il incombe au vrai poète dans l'exercice de sa « mission », au poète s'acquittant de son « devoir de représentation [de la réalité] par-delà les contingences sociales » (*übersoziale Abbildungspflicht*), de s'opposer à ce phénomène³⁵.

Pour atteindre cet objectif, il faut en passer par un élargissement du naturalisme, un naturalisme « compris plus profondément » est nécessaire ; c'est en ce sens qu'argumente Broch en attirant l'attention sur un autre décentrement³⁶ : l'atomisation de l'unité de la société est allée de pair avec une érosion de la perspective centraliste, laquelle a emporté dans sa chute la dicibilité du monde et a précipité le présent dans le « mutisme³⁷ ». Ce « mutisme », nous dit Broch, a deux explications : d'une part, la société moderne, marquée par la *Sachlichkeit* se trouve confrontée à des institutions qui ne reflètent plus rien du fait du déclin des valeurs si bien qu'elle en est elle-même déjà devenue, en tant qu'époque, « naturaliste » et a succombé à « l'esprit de l'immédiateté et du positivisme³⁸ ». D'autre part, Broch fonde son ambition poétologique, aussi dans la perspective d'une histoire du sujet moderne, en

32. Hermann Broch, « Das Weltbild... », p. 90.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 90 et suiv. ; Hermann Broch, « Das Böse... », *op. cit.*

35. Hermann Broch, « James Joyce... », *op. cit.*, p. 68.

36. Hermann Broch, « Das Weltbild... », *op. cit.*, p. 105.

37. Hermann Broch, « James Joyce... », *op. cit.*, p. 68.

38. *Ibid.*, p. 65 ; Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, *op. cit.*, p. 706.

avançant l'argument selon lequel « le héros tragique s'est trouvé arraché à sa dimension tragique de créature liée à la terre³⁹ ». Il s'agit donc de partir à la reconquête de la totalité et de l'infini, de faire en sorte aussi qu'il soit de nouveau possible de représenter les choses, et seule la stratégie esthétique double consistant simultanément à « dissoudre l'objet et à en faire la synthèse » en est à même, un modèle qui raille « de manière caricaturale le vieil objet immobile » pour mieux le transcender, comme Broch l'explique en renvoyant à l'*Ulysse* de Joyce⁴⁰.

Concernant la dissolution de l'objet qu'il s'agit de représenter, Broch souligne la nécessité de compléter la représentation naturaliste de la « sphère objective », ou, si l'on préfère, du monde extérieur, par un rendu tout aussi naturaliste de la « sphère subjective », celle « ressortant au rêve », celle des peurs, des envies, des désirs et des utopies, ceux des individus, mais aussi ceux des époques⁴¹. Certes, Broch se garde bien d'utiliser la notion de déterminant. Pour autant, son propos en dernier ressort, et qui est étroitement lié à cette dichotomie entre perception objective et subjective, est de tenir compte tant des forces extérieures agissant sur les êtres et des époques que de leurs pendants internes. C'est compte tenu de tout cela que la stratégie inverse de la « synthèse de l'objet » qu'il appelle de ses vœux prend tout son sens, celle-là même qui doit élever « le relatif dans la zone de l'absolu⁴² ». Pour ordonnancer les forces chaotiques à l'œuvre dans les époques, sont susceptibles d'être mis à contribution « l'allégorie », un système stratifié, et le symbolique, peut-être un « symbole à l'échelle du monde⁴³ ». Ces moyens, en effet, permettent de ramener au sein d'une architecture fermée le « vocabulaire de la réalité » correspondant à la réalité atomisée et ainsi de l'empêcher de se répandre à la surface⁴⁴. Broch a beau, à l'instar de T. S. Eliot, voir dans l'*Ulysse* de Joyce la mise en pratique optimale de cette syntaxe générant ordonnancement et hiérarchisation qu'il élève en idéal, il n'empêche, l'invocation d'axes verticaux n'est pas sans rappeler la « coupole » de *Der Tod in Venedig*.

Le concept de « naturalisme élargi » établi par Broch insiste sur la recherche de l'achèvement, de la clôture, mais c'est précisément au

39. Hermann Broch, « James Joyce... », *op. cit.*, p. 89.

40. *Ibid.*, p. 68, 71 et 81.

41. Hermann Broch, « Das Weltbild... », *op. cit.*, p. 106, 97, 111 et 114.

42. *Ibid.*, p. 115.

43. Hermann Broch, « James Joyce... », *op. cit.*, p. 73 et 72 ; « Das Weltbild... », *op. cit.*, p. 116.

44. Hermann Broch, « Das Weltbild... », *op. cit.*, p. 105.

travers de cet effort que se déploie le « dilemme [poétologique] des déterminants » évoqué au début de cette analyse : les essais, en effet, offrent une réponse ductile à la question de savoir qui ou quoi dans l'œuvre littéraire se fait ou est censé se faire l'agent ou le théâtre du subjectif, de l'irrationnel ou de la dissection de l'objet. Cependant, ce même dilemme se répercute également d'une manière particulièrement féconde dans le fait que Broch emprunte dans *Die Schlafwandler*, lorsqu'il croise subjectivisme et objectivisme, « dissolution de l'objet » et « synthèse de l'objet », un chemin qui va bien au-delà de ce qu'il a formulé dans ses essais théoriques. L'idée est la suivante : dès lors que les mouvements de la conscience et les vues intérieures déformés par la subjectivité, « s'apparentant au rêve » et provoquant « la dissolution de l'objet », sont narrables, énonçables, il s'agit d'élever cette qualité relevant de l'inconscient ou du semi-conscient au rang d'objet dont la trilogie pourra rendre compte au fil de la narration, sur un plan formel, par l'entremise d'une modification progressive de la relation entre le discours du narrateur et celui des personnages – une solution sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Comme nous l'avons montré, il ne fait aucun doute que la poétique de Broch du « naturalisme élargi » repose sur les considérations sur le naturalisme que Broch élabore depuis la première décennie du xx^e siècle et qu'il donne à lire entre autres dans son essai sur Zola et dans sa « Methodologische Novelle ». On retiendra toutefois qu'en se profilant lui-même comme néo-naturaliste, Broch va bien au-delà : on peut en effet y voir également une manœuvre stratégique à l'attention du champ littéraire des années 1920 et 1930. Que ce soit en Autriche ou en Allemagne, Zola y connaît une véritable renaissance, à l'initiative essentiellement de la social-démocratie, mais surtout, on insiste partout sur la triade conceptuelle « naturalisme », « faits », « objectivité⁴⁵ ». En étiquetant sa poétique du roman de « naturaliste », Broch fait valoir sa position de concurrent sérieux auprès d'acteurs et vis-à-vis de prises de position célèbres. À côté de Georg Lukacs, critiquant les représentants du « reportage » moderne comme héritiers de Zola, l'un des destinataires

45. Voir Karl Zieger, « Die Rezeption der *Rougon-Macquart* in der österreichischen Arbeiterschaft zwischen der Jahrhundertwende und dem Ständestaat 1934 », dans Winfried Engler et Rita Schober (dir.), *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, Tübingen, Narr, 1995, p. 195-208.

auquel il s'adresse sans le nommer, le réfutant et du même coup se hissant à sa hauteur, n'est autre qu'Alfred Döblin⁴⁶.

Pour Döblin et ses partisans, la revendication d'une « fantaisie de la réalité » néo-naturaliste (*Tatsachenphantasie*), hostile à tout psychologisme signifie – tout à fait à l'opposé de ce qu'entend Broch – le rejet de tout ce qui est de l'ordre du transcendantal pour mieux « tourner le dos aux gens cultivés et aller vers les masses⁴⁷ ». En faisant concurrence de la sorte à l'élargissement du naturalisme voulu par Döblin, Broch parvient une fois de plus à se faire une place au sein de ce qui est promis à devenir le canon de la modernité littéraire de même qu'à s'inscrire dans les débats de théorie littéraire prépondérants : dans les discussions qui ont cours sur l'*Ulysse* de Joyce (1922, 1927 pour la traduction allemande), dans le débat sur la fin du principe de causalité dans la narration (*Entfabelung*) (Jakob Wassermann) et dans celui sur la « crise », ou plus précisément sur la « crise du roman » (Otto Flake, Alfred Döblin, Robert Musil, Walter Benjamin et d'autres encore). Broch s'empare sans ambages des questions au cœur des débats sur l'absence de force informante, sur la « tendance » (*Tendenz*), pour reprendre le mot de Lukacs, autrement dit sur cette façon qu'a la nouvelle littérature de reportage de prendre parti, ou, inversement, sur l'idéologie qui ne dit pas son nom de la « Nouvelle Objectivité », une littérature que Walter Benjamin qualifie de mélancolie saturée pour « gros salaires » renvoyant à ces derniers leur image et grouillant de leurs reflets « tel un café de la *City* après la fermeture de la bourse⁴⁸ ».

Lorsque Broch conclut au « mutisme » de l'époque, un mutisme que rien ne peut plus corriger tant la réalité est « réduite à un blabla » obsédé par les faits rien que les faits – celui du romantisme de la machine, des romans sportifs ou du roman-reportage – c'est bien là aussi la « Nouvelle

46. Voir Paul Michael Lützeler, « Zur Avantgarde-Diskussion der dreißiger Jahre: Lukács, Broch und Joyce » dans *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit*, Bonn, Bouvier, « Studien zur Literatur der Moderne 15 », 1986, p. 109-140, notamment p. 111.

47. Alfred Döblin, « An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm » [1913], dans *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, Erich Kleinschmidt (éd.), Olten-Freiburg i. Br., Walter, 1989, p. 118-122, ici p. 123 ; et, du même, « Kleine Impressionen auf einer Rheinreise (1^{er} et 8 février 1931) » dans *Kleine Schriften III*, Anthony W. Riley (éd.), Zürich-Düsseldorf, Walter, 1999, p. 245-259, ici p. 252.

48. Walter Benjamin, « Linke Melancholie » [1931], dans Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser (éd.), *Gesammelte Schriften III: Rezensionen*, Hella Tiedemann-Bartels (éd.), Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991, p. 279-283, ici p. 283.

Objectivité » qu'il a en ligne de mire⁴⁹. Quoi de plus cohérent donc que le « naturalisme élargi » brochien s'en prenne également à l'appareillage des nouveaux mass-médias : à la photographie, au cinéma, aux nouveaux journaux illustrés. Pour lui, la littérature prolétarienne-révolutionnaire et le « roman de masse prolétarien », qu'elle veut faire advenir, probablement les héritiers les plus directs de Zola et du naturalisme, ont conclu un pacte avec ces formats propres à la culture du divertissement visuelle ; ses développements sur le lien entre matérialisme, « art partisan » (*Tendenzkunst*) et « kitsch » nous invitent en tout cas à le penser⁵⁰. Or, dit-il, ces produits d'un « naturalisme de photographe » tronqué, qui n'a pas été élargi, n'ont rien d'autre à offrir à un lectorat mû par sa « faim de faits », pour ne pas dire son « obsession des faits », que des succédanés : de la « pornographie » au lieu de la rédemption, de l'illusion en série produite en mode « éternellement itératif » en lieu et place de la profondeur et de l'aura de l'infini⁵¹. Pour Broch, ce sont autant de constructions esthétiques dépourvues de coupole, de pointe.

Le « naturalisme élargi » dans la pratique littéraire de Broch et de Saiko

Hans Magnus Enzensberger a souligné dans une formule demeurée célèbre que ce serait une grave erreur de confondre la pratique esthétique des auteurs avec les programmes et manifestes esthétiques qu'ils auraient pu rédiger ou au bas desquels ils auraient simplement apposé leur signature⁵². Cela ne veut pas dire pour autant que la relation entre la théorie et la pratique chez Broch, autrement dit entre sa conception d'un « naturalisme élargi » et sa trilogie *Die Schlafwandler*, ne mérite pas

49. Hermann Broch, « Das Weltbild... », *op. cit.*, p. 101.

50. Otto Biha, « Der proletarische Massenroman. Eine neue Eine-Mark-Serie des Internationalen Arbeiterverlages » [1930], dans Anton Kaes, *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, Stuttgart, Metzler, 1983, p. 472-474 ; Hermann Broch, « Das Böse... », *op. cit.*, p. 122. En revanche, rien n'indique, à mon sens, que Broch voie dans la réception du naturalisme par les écrivains *völkisch*, ni même dans le « chemin qui mène du naturalisme au national-socialisme » (Erdmann) évoqué plus haut un sujet de rivalité qu'il tenterait dès lors de désamorcer.

51. Hermann Broch, « Das Weltbild... », *op. cit.*, p. 97, 104, 105, 103, 107 et 104 ; « Das Böse... », *op. cit.*, p. 152.

52. Voir Hans Magnus Enzensberger, « Die Aporien der Avantgarde », dans *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1984, p. 50-80, ici, p. 75.

qu'on s'y arrête. Au contraire, cette relation nous apprend beaucoup de choses, notamment dans la mesure où Broch, lorsqu'il passe à la mise en pratique narrative, augmente l'éventail de dichotomies développé dans ses essais – monde intérieur/monde extérieur, subjectif/objectif, irrationnel/rationnel – d'un axe supplémentaire de première importance. En effet, dans *Die Schlafwandler*, il n'y a pas que les oppositions intériorité/extériorité, subjectif/objectif (peu importe dans quelles proportions, ce qui n'est pas toujours évident à déterminer) qui s'entrelacent dans cette histoire relatant sur un mode mi-théorétique, mi-essayistique la relation altérée entre rationalité et irrationalité. Ce serait méconnaître que les événements de la narration viennent tisser de surcroît dans ce système hiérarchisé le rapport entre la conscience du narrateur et celle des personnages, rapport qui, tout comme l'histoire de la rationalité et de l'objectivité, se caractérise lui aussi par un processus de dégradation ou de dissociation lourd de conséquences et s'étirant sur la période allant de 1888 à la fatidique année 1918, avec 1903 pour date charnière⁵³.

Sur le plan formel, les choses se passent ainsi : tandis qu'augmente le volume des commentaires et réflexions du narrateur dépourvu de perspective, le mode narratif se réduit progressivement au profit du mode scénique. Ce plan formel peut se lire, d'une part, comme une émanation du modèle philosophico-historique brochien de la dégradation des valeurs. Il peut également se comprendre comme un commentaire sur les binômes conceptuels imbriqués les uns dans les autres dans sa théorie du roman et précédemment évoqués (subjectif/objectif, intérieur/extérieur, irrationnel/rationnel), et plus précisément même comme un commentaire, qui vient corriger à mots couverts et subtilement la théorie du roman de Broch dans un domaine tout sauf anecdotique. En effet, en proclamant la parité des époques et des personnages percevant les choses « sur le mode du rêve », des deux stratégies esthétiques du « naturalisme élargi » – à savoir, la perspective des personnages transmise sur un mode dramatique et en forçant les traits, et le principe tectonique de la « coupole » – c'est bien la coupole qui l'emporte. L'argument de la polyphonie perspectiviste s'efface devant celui de la polyphonie stylistique au fur et à mesure que, sur le plan formel du roman, le fait de narrer sur un mode scénique, perspectiviste, proche des personnages, ce qui se joue dans leurs consciences (par l'entremise du discours indirect libre, du monologue intérieur, etc.) endosse la fonction qui était celle de la « source

53. Voir Dorrit Cohn, *The Sleepwalkers. Elucidations of Hermann Broch's Trilogy*, La Haye-Paris, Mouton, 1966, p. 31-48.

d'erreur » du subjectif tant décriée dans les essais⁵⁴. L'appréciation très positive de la diversité des voix se déplace et se mue en éloge de la variété stylistique, du « conglomérat stylistique » (*Stilagglomeration*) des textes de la modernité, celui-là même qui est à l'œuvre dans la troisième partie de *Die Schlafwandler*, celle qui est intitulée « Huguenau », via l'emploi de différentes techniques de la représentation et de différents niveaux de style, mais également, et d'une manière tout aussi exemplaire, dans l'agencement par alignement des trois parties du roman. Certes, Broch voit dans le dilemme des déterminants, le fait que la réévaluation des moyens narratifs perspectivistes se fasse au détriment de la transmission de messages objectifs, autant de problèmes difficiles à résoudre. Mais la solution ne se trouve pas tout entière dans les moyens formels des techniques narratives : le procédé narratif strictement technique se trouve prolongé et complété à mesure que la solution formelle se charge d'un aspect relevant de la philosophie de l'histoire (le perspectivisme polymorphe des époques). Lancé dans sa quête de possibilités pour « compenser l'affaiblissement de la structure narrative », comme l'a décrit Lodge, Broch suspend donc en dernier ressort le dilemme narratif des déterminants.

Contrairement à Broch, George Saiko aborde le dilemme des déterminants, qui se trouve au cœur de la réflexion néo-naturaliste, avec une grande cohérence, qui l'amène à renoncer à sauvegarder la dimension perspectiviste et son potentiel d'irritation en suivant une stratégie méta- ou extralittéraire pour mieux finalement la neutraliser. Saiko a fait des études d'histoire de l'art et ses écrits de théorie littéraire s'inspirent fortement de la pensée de Hermann Broch. Tous les principaux arguments et topoï du concept brochien de « naturalisme élargi » se retrouvent dans les essais de Saiko : la théorie de la dégradation des « valeurs », l'idée qu'une « époque » doit trouver son « expression », la « totalité » de la représentation, le « diagnostic » objectif, qui à la fois « radiographie l'époque et en offre une vision panoramique », la déploration face au raz-de-marée des médias de masse, l'érosion des perspectives centrales qui n'ont pas perdu de leur validité, le rôle central de l'*Ulysse* de Joyce, et pour finir, la revendication d'un « nouveau naturalisme objectif⁵⁵ ». Nous nous arrêterons ici essentiellement sur le deuxième roman de George Saiko, *Der Mann im Schilf* qui paraît en 1955 au terme de

54. Hermann Broch, « James Joyce... », *op. cit.*, p. 77.

55. George Saiko, *Drama und Essays. Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Adolf Haslinger (éd.), Salzburg, Wien, Residenz, 1986, t. IV, p. 189, 235 et 138-139.

presque huit années de rédaction, précieux texte dans le contexte qui nous préoccupe : il peut en effet être lu comme un texte sondant d'une manière exemplaire le dilemme néo-naturaliste des déterminants, lequel se pose pour les auteurs de la modernité conservatrice d'une manière particulièrement aiguë⁵⁶. D'une part en effet, Saiko s'y affiche d'une manière offensive comme un tenant de la narration perspectiviste, scénique, proche des personnages dont il use sans jamais dévier de sa ligne. D'autre part, sur le fond, il intègre cette dernière à l'aide de déterminants internes et externes d'une nature bien particulière, en choisissant de traiter de la tentative de coup d'État national-socialiste de juillet 1934 et de la structure psychique de différents groupuscules de la sphère austro-fasciste. Ce faisant, il s'attache essentiellement à interroger la contribution de l'État corporatiste (*Ständestaat*) à la montée du régime nazi. Dans ce roman, Saiko ne se contente toutefois pas de prendre au mot la théorie brochienne du « naturalisme élargi ». Le regard qu'il jette sur la classe rurale paupérisée, dépourvue de droits, laissée sans voix, « ces misérables montagnards, partageant leur temps entre des exploitations agricoles minuscules et le travail dans les salines⁵⁷ », sur des classes moyennes et supérieures gangrénées par la corruption, s'appuie clairement sur des motifs et des arguments empruntés à la tradition narratologique naturaliste du XIX^e siècle. Toutefois, les textes de Saiko sont eux aussi marqués par une profonde ambivalence vis-à-vis d'un perspectivisme forcé et débridé. Certes, d'un point de vue narratologique, c'est la fascination pour le principe perspectiviste moderne qui l'emporte, mais celle-ci s'accompagne d'un sentiment profond de malaise vis-à-vis des manifestations épistémologiques et politiques de la diversité des perspectives. Tant sur le fond que sur la forme, Saiko fait dans son deuxième roman des propositions engagées pour résoudre cette question : fondamentalement, il s'agit de rééquilibrer objectivisme et perspectivisme, ce qui se fait au prix d'opérations complexes⁵⁸. Sur le plan du contenu, le rééquilibrage est permis par le lien, fondé sur la théorie freudienne de la culture, entre démocratie, maintien de l'État de droit et le sens de la justice des différents personnages ; il résulte

56. George Saiko, *Der Mann im Schilf. Roman*, dans *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Salzburg-Wien, Residenz, 1985, t. II.

57. *Ibid.*, p. 84.

58. Pour une analyse détaillée, voir Sabine Müller, « Unbehagliche Perspektiven. Masse, Recht und Führerschaft in George Saikos Roman *Der Mann im Schilf* », dans « Österreichische Literatur », *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*, vol. 10, 2014, p. 134-158.

de ce que le thème objectif (la mise à mal de l'ère du droit par la domination grandissante de guides charismatiques qu'on lui préfère) est lié intimement à la perspective subjective de personnages importants du roman. Sur le plan formel, Saiko complète la narration scénique et proche des personnages par un système de symboles stratifié qui dompte les perspectives échevelées pour les contraindre dans une architecture fermée qui est aussi un message sans équivoque. Mais il faut reconnaître que trouver la clé de ce système symbolique ne se fait pas sans mal et exige une discipline d'airain couplée à un régime de lecture ésotérique, ce qui n'est pas sans gâcher le plaisir de la lecture. Mais lorsque vous parvenez à lire *Der Mann im Schilf* de Saiko à la fois comme une contribution de la modernité conservatrice au « langage de la fiction moderniste » (Lodge) et comme dépassement néo-naturaliste de la Modernité viennoise post-naturaliste, cette patience disciplinée est alors largement récompensée⁵⁹.

Traduction française : Marie Brunhes, université de Lille.

59. Ce travail a été rédigé dans le cadre du projet « Kultivierte Latenz. Die andere Moderne in der österreichischen Literatur 1930-1960 (T 599) » financé par le Fonds scientifique autrichien (*Österreichischer Wissenschaftsfonds, FWF*). Il s'agit d'une traduction raccourcie du texte publié initialement dans Daniela Strigl et Roland Innerhofer (dir.), *Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus*, Innsbruck-Wien-Bozen, StudienVerlag, 2016, p. 237-254.