

<b>Zeitschrift:</b>	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
<b>Herausgeber:</b>	Université de Lausanne, Faculté des lettres
<b>Band:</b>	- (1996)
<b>Heft:</b>	3-4
<b>Artikel:</b>	Ontologie et récit selon Ricœur : une application à Günter Grass, Les Années de chien
<b>Autor:</b>	Vandevelde, Pol
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-870282">https://doi.org/10.5169/seals-870282</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## ONTOLOGIE ET RÉCIT SELON RICŒUR UNE APPLICATION À GÜNTER GRASS, *LES ANNÉES DE CHIEN*

La question du statut ontologique du récit, telle que l'entend Ricœur, va être ici examinée à travers un roman, *Les Années de chien*, de Günter Grass<sup>1</sup>. Ce sera l'occasion d'illustrer la fécondité des théories ricœuriennes sur la fonction du récit et de poser au philosophe deux questions d'inspiration heideggérienne. La première concerne le statut du récit, qui, de laboratoire de l'histoire, peut également prétendre s'ouvrir à l'être, la seconde a trait à la possibilité d'une ouverture sur l'ontologie à partir de l'examen des potentialités articulatoires de la langue qu'exploite le récit.

### *La configuration propre au récit*

Rappelons, sans entrer dans les détails, les grandes théories de Ricœur<sup>2</sup>. Le récit est davantage qu'une *oratio*, portant à l'expression et à la communication une *ratio* lui préexistante ; il donne forme à ce qui, sans lui, serait informe, handicapé, appauvri. En ce sens, il configure et sert de médiation dans un schéma ternaire que Ricœur nomme une *mimèsis* à trois niveaux : le premier niveau est celui d'un monde pré-narratif, demandant dans son articulation même à être raconté, ce que Ricœur, dans un article,

---

1. Günter GRASS, *Hundejahre, Danziger Trilogie 3*. Frankfurt am Main : Luchterhand Verlag, 1963, 1989. (*Les Années de chien*, tr. J. Amsler, Paris : Seuil, 1965). Nous citons la traduction française en la modifiant à l'occasion et en y ajoutant quelquefois les termes allemands, pour la clarté du texte.

2. Paul RICŒUR a amplement développé ces théories dans : *Du texte à l'action*, Paris : Seuil, 1986 (abrégé désormais en TA) ; *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990 ; *Temps et récit*, 3 vol., Paris : Seuil, 1983, 1984, 1985 ; « Life in Quest of Narrative », in David WOOD, *On Paul Ricœur, Narrative and Interpretation*, London / New York : Routledge, 1991 (abrégé désormais en LQN).

appelle « la vie en quête d'un récit »: « La vie est davantage que l'expérience. Il y a dans l'expérience quelque chose qui demande l'assistance du récit et en exprime le besoin<sup>3</sup>. »

À ce premier niveau, Ricœur mentionne trois points d'ancrage du récit dans la vie. L'action humaine est structurée autour de projets, de buts, de moyens et de circonstances que nous comprenons et qui constituent un réseau conceptuel avec lequel nous sommes nativement familiers ; la vie pratique elle-même est parcourue par une « sémantique » de l'action. Le deuxième point d'ancrage du récit dans la vie apparaît à travers la médiation symbolique au cœur même de l'action humaine : l'action humaine est déjà articulée en fonction de signes, de règles et de normes qui déterminent ou qualifient les capacités, les modes et les moyens d'agir. Cette médiation symbolique « fait de l'action un quasi-texte et les symboles fournissent les règles de sa signification, c'est-à-dire les termes dans lesquels une conduite donnée pourra être interprétée<sup>4</sup> ». Le troisième point d'ancrage du récit dans la vie est appelé « la qualité pré-narrative de l'expérience humaine<sup>5</sup> » qui fait que la vie est une histoire dans son état naissant une activité et une passion en quête de son récit.

La *mimèsis II*, au deuxième niveau représente le stade proprement narratif où la médiation symbolique propre au langage et au discours permet un enrichissement du réel dans la possibilité qui s'ouvre de le lire au moyen de signes et dans le cadre d'une mise en intrigue. La *mimèsis III* sera cet aboutissement des deux premiers niveaux où il y a interaction entre le monde de la fiction et le monde du lecteur ; c'est à ce moment que l'action peut être configurée en fonction des possibilités révélées par le récit.

Le récit au travers de ce que Ricœur appelle la « textualité<sup>6</sup> » exerce ainsi une fonction de configuration qui d'une part apporte à la réalité une augmentation iconique ayant par là des « effets ontologiques » et d'autre part permet la compréhension de soi au travers d'une « identité narrative ». Le *cogito* n'est donc pas donné. Il se perd dans une production et une lecture de signes, se meurt disséminé dans le monde pour enfin se construire et se comprendre au terme d'un parcours d'une vie de lecture, d'écriture et

---

3. P. Ricœur, *LQN*, p. 28.

4. *Ibid.*, p. 29.

5. *Ibid.*, p. 29.

6. P. Ricœur, *TA*, p. 101-102.

d'interprétation. Alors seulement le *cogito*, se construisant lui-même, peut revenir à lui-même et se redécouvrir tel qu'en lui-même. « La question de la compréhension de soi qui, dans l'herméneutique romantique, avait occupé l'avant-scène, se trouve reportée à la fin, comme facteur terminal, et non comme facteur introductif ou moins encore comme centre de gravité<sup>7</sup>. » Cela permet à Ricœur d'offrir une nouvelle version du motif socratique d'une vie réfléchie : c'est une vie racontée<sup>8</sup>.

Le parallélisme entre texte et action permet d'établir un autre parallélisme entre l'auteur d'un texte et le sujet d'une action. Le *cogito*, en effet, relève de la même catégorie que l'auteur d'une œuvre. C'est bien un artisan, *l'auctor*, qui est responsable de ce qu'il fait ; mais c'est une catégorie de l'interprétation. L'auteur est ce que l'interprétation découvre comme étant la source à l'origine du texte. C'est de l'interprétation de l'œuvre que naît la signification et c'est dans l'interprétation que cette signification est référencée en retour à son auteur. Il y a ainsi corrélation, et non antécédence, entre auteur et œuvre ou entre *cogito* et action. « L'homme s'individue en produisant des œuvres individuelles<sup>9</sup>. »

Ces deux parallélismes entre texte et action, d'une part, et auteur d'un texte et sujet de l'action, d'autre part, jettent à leur tour une lumière nouvelle sur la fiction, matière d'un certain type de récit qu'on peut appeler « littérature », et plus particulièrement sur le rapport entre fiction et réalité. Si le récit porte à la manifesta-

7. *Ibid.*, p. 103.

8. La fonction configurante du récit du langage ou du discours semble constituer un de ces rares points de rencontre entre les différents « courants de pensée » caractéristiques de notre siècle finissant : Heidegger, Gadamer, le déconstructionisme, le postmodernisme, de nombreux critiques littéraires, continentaux aussi bien qu'anglo-américains, et même John Searle dans son dernier ouvrage (*The Construction of Social Reality*), reconnaissent au récit un impact ontologique. Les choses telles qu'elles sont ne sont saisissables comme telles que dans leur médiation sémiotique, que cette médiation soit langage, discours ou récit. Ricœur n'est pas étranger à cette rencontre. Même si, pour l'instant, elle reste minimale, lui qui a infatigablement arpентé le champ des recherches contemporaines dans les sciences humaines, en consacrant des efforts énormes à ce que Jean GRONDIN appelle une « apologétique » (« L'herméneutique positive de Paul Ricœur : du temps au récit », in *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Paris : Cerf, 1990). Comme souvent, parmi les diverses tendances antagonistes que nous mentionnions plus haut, Ricœur aura exercé une fonction d'arbitrage, selon le mot de Bernard STEVENS (*L'Apprentissage des signes, lecture de Paul Ricœur*, Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 1991).

9. P. Ricœur, *TA*, p. 110.

tion les structures pré-narratives de l'action, si le *cogito* est d'ordre interprétatif, le récit de fiction, coupé par définition d'une référence immédiate au monde tel qu'il est, doit avoir pourtant quelque effet sur ce monde en quête d'être raconté ou sur ce *cogito*, en lutte pour son identité narrative.

Contrairement à la tradition du *Cogito* et à la prétention du sujet de se connaître lui-même par intuition immédiate, il faut dire que nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture. Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le *soi*, si cela n'avait été porté au langage et articulé par la littérature ?<sup>10</sup>

De manière remarquable, Ricœur établit une distinction entre deux niveaux de référence. Le premier niveau de la référence d'un texte est celui qui peut se réduire à la monstration comme c'est le cas dans le discours oral.

[...] La référence se résout dans le pouvoir de montrer une réalité commune aux interlocuteurs ; ou, si on ne peut montrer la chose dont on parle, du moins peut-on la situer par rapport à l'unique réseau spatio-temporel auquel appartiennent aussi les interlocuteurs ; c'est finalement le «ici» et le «maintenant», déterminés par la situation de discours, qui fournissent la référence ultime à tout discours<sup>11</sup>.

Lorsque l'écriture s'affranchit de ces critères spatio-temporels de la situation de discours — la littérature en est le meilleur exemple, mais pas le seul — c'est-à-dire lorsque toute référence à la réalité donnée est abolie, une référence de second degré s'ouvre alors «qui atteint le monde, non plus seulement au niveau des objets manipulables, mais au niveau que Husserl désignait par l'expression de *Lebenswelt* et Heidegger par celle d'être-au-monde<sup>12</sup>». La fiction est le déploiement d'un être-au-monde possible, autre, ailleurs, ce que Ricœur appelle le monde du texte, le monde devant le texte et non pas le monde d'où le texte a surgi (à travers la vie de l'auteur le milieu social ou même les structures du texte).

Ce qui est en effet à interpréter dans un texte, c'est une *proposition de monde*, d'un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un

10. *Ibid.*, p. 116.

11. *Ibid.*, p. 113.

12. *Ibid.*, p. 114.

de mes possibles les plus propres. C'est ce que j'appelle le monde du texte, le monde propre à *ce* texte unique<sup>13</sup>.

La fiction au travers de la littérature relève ainsi du pouvoir-être<sup>14</sup>.

La fiction a, si l'on peut dire, une double valence quant à la référence : elle se dirige ailleurs, voire nulle part; mais parce qu'elle désigne le non-lieu par rapport à cette réalité, elle peut viser indirectement cette réalité, selon ce que j'aimerais appeler un nouvel «effet de référence». [...] Le nouvel effet de référence n'est pas autre chose que le pouvoir de la fiction de *redécrire* la réalité<sup>15</sup>.

Tournons-nous maintenant vers le roman de Günter Grass *Les Années de chien*, et tentons d'illustrer cette référence de second degré. Par là même apparaîtra la fonction propre au récit de fiction, comme *mimèsis II*, qui est d'offrir des possibilités de configurer ou de reconfigurer l'action.

### Les Années de chien : *un roman de défiguration*

*Les Années de chien* représente le dernier volume de ce qui s'appelle *La Trilogie de Dantzig* et dont le cadre est constitué par la montée du nazisme en Allemagne, son instauration, sa chute et la «reconstruction». C'est une œuvre forte, ravageante à bien des égards, dont l'écriture tourmentée, exagérée, caricaturale même se lie à une structure narrative très complexe, difficilement analysable. Le roman se présente comme une narration par procuration. C'est une commande faite par un certain Brauxel, propriétaire

13. *Ibid.*, p. 115.

14. Ricœur est au plus proche de la motivation de la phénoménologie : plus important que le réel est la possibilité. C'est là aussi un retour à la *Sache* elle-même : non aux choses dans leur roide manipulabilité, mais à cette discursivité qui leur a permis d'être telles. C'est un retour à cette articulation du monde que Heidegger nommait *Rede* — l'un des trois existentiaux de l'ouverture du *Dasein*, à ce que Husserl appelait la genèse ou la synthèse passive.

15. P. Ricœur, *TA*, p. 221. Notons cependant que Ricœur, l'arbitre, en grand maître du compromis, ne succombe pas à la tentation postmoderne du «tout est interprétation». Il maintient fermement une distinction entre l'être et le dire de l'être, même si l'être n'est envisageable que comme être-à-dire. «C'est cette conviction de la préséance d'un être-à-dire à l'égard de notre dire qui explique mon obstination à découvrir dans les usages poétiques du langage le mode référentiel approprié à ces usages, à travers lequel le discours continue de dire l'être, alors même qu'il paraît s'être retiré en lui-même, pour se célébrer lui-même.» (*TA*, p. 34).

d'une mine. Trente-trois équipes travaillent pour lui à produire ce récit et descendent chaque matin dans la mine. Telle est la première partie, intitulée « Équipes du matin ». Brauxel confie la narration de la deuxième partie, intitulée « Lettres d'amour » à un certain Harry Liebenau qui écrit à sa cousine Tulla. La troisième et dernière partie, « Materniades » est écrite par Walter Matern. Ces trois parties de la narration correspondent à trois tranches temporelles distinctes, respectivement la montée du nazisme, l'instauration du nazisme et sa chute, la « reconstruction ». Comme toujours chez Grass, le ton est anodin ou cruel, mais jamais réflexif. C'est à travers les faits et gestes quotidiens et banals des personnages que se donnent à voir, souvent insoutenables, les trois tranches temporelles mentionnées plus haut. Même si le roman en entier se développe sur le mode de la parodie et de la caricature, le ton reste sérieux à cause du matériau du roman, du cadre historique, des événements auxquels il est fait allusion.

Dans cette véritable fresque couvrant plusieurs décennies pénibles de l'histoire allemande, nous nous limiterons à préciser les différentes références, en elles-mêmes mineures et marginales, qui sont faites à Heidegger. Cette mention d'un personnage historique dans un roman renverse la perspective traditionnelle où la fiction mime les données « historiques » afin de faire du « vraisemblable », quand elle ne tire pas avantage de l'historicité de la personne afin de gagner en vraisemblance, en cherchant ce que Barthes a appelé des effets de réels. Ici, au contraire, Heidegger n'est pas un objet de référence, dont l'historicité donnerait quelque créance à l'histoire racontée. Il bascule dans la mise en intrigue sous forme d'une caricature et risque bien d'y perdre sa vraisemblance sinon sa crédibilité. Ce parti pris du récit de ne pas simplement user des attributs réels d'une personne réelle à des fins narratives, mais de caricaturer cette personne réelle dans ce qui se donne pour une fiction illustre au mieux, même si c'est de façon quelque peu subversive, ce que Ricœur appelle la référence de second degré. Voyons d'abord comment cette référence se construit, en suivant les mécanismes narratifs mis en œuvre pour capturer Heidegger dans le filet d'une histoire avec laquelle, selon ses dires, il n'eut maille à partir. Prendre Heidegger en fiction, comme on dit prendre en horreur ou prendre au piège, c'est relever un défi ironique et s'engager dans la parodie. Comment retracer la trame d'une vie de quelqu'un qui s'est toujours présenté comme un penseur professionnel dont la seule existence fut

consacrée au problème de l'être, à ce problème sur lequel, comme il est rappelé dès l'ouverture de *L'Être et le temps*, citant l'avertissement de l'étranger dans le *Sophiste* de Platon, il ne faut pas raconter d'histoires<sup>16</sup>. Le récit, impitoyablement, va rappeler l'intrigue à laquelle s'est associé ce penseur professionnel dont la question de l'être fut, selon ses dires, le seul souci. Ce souci pour l'être, en effet, s'est développé et élaboré dans les années 20, aboutissant à *L'Être et le temps*, en 1927, au moment de la montée du nazisme. En 1933, dans ce que certains appellent un intermède et d'autres la directe continuation de sa philosophie, Heidegger accepta le rectorat de l'université de Fribourg-en-Brisgau — devint donc membre du parti Nazi —, un poste qu'il assuma pendant dix mois avant de démissionner. En tant que recteur, il prononça son fameux « discours de rectorat » où, notamment, il appelle les étudiants à suivre le *Führer*. Même s'il se dissocie progressivement des dirigeants nazis, il parle encore, en 1935, de « la grandeur du mouvement ». Le roman de Grass, fait en quelque sorte le procès de Heidegger et, par fiction interposée, montre sa responsabilité à trois niveaux : Heidegger est d'abord coupable d'avoir associé son nom au nazisme, à ce que fit le nazisme, aux dirigeants nazis ; il est coupable ensuite d'avoir forgé un discours philosophique ou une logique philosophique qui a soit aveuglé des gens sur ce qui se passait vraiment soit légitimé, au nom de l'histoire ou au nom du déploiement de l'être, ce que le nazisme accomplissait ; enfin Heidegger est coupable en tant que personne : il a pour ainsi dire des comptes à rendre de personne à personne, sans pouvoir se réfugier derrière le masque du penseur.

Les allusions à Heidegger prennent un relief particulier dans le cadre dantesque où elles apparaissent et trouvent leur sens. C'est une véritable descente aux Enfers qui nous est décrite. Trois thèmes pourraient en montrer les articulations : la mine, le chien, l'épouvantail qui transforment l'Enfer de Dante en une caricature accablante<sup>17</sup>.

16. Commençant un cours sur Aristote et présentant la personne d'Aristote, Heidegger se bornait dire : « Il naquit, travailla et mourut ». Dans « L'origine de l'œuvre d'art », insistant sur le fait que l'œuvre n'est pas une expression, Heidegger faisait remarquer que l'œuvre parle au mieux lorsque nous ignorons tout de son auteur.

17. Des allusions directes à Dante sont également disséminées tout au long du roman, sous forme parodique, comme toujours. Par exemple, avant la descente à la mine, dans la troisième partie, il est dit : « Laissez toute espérance, vous qui

La mine, c'est tout d'abord l'écriture, là où descend au charbon l'équipe des narrateurs, commanditée par Brauxel, pour produire un récit. La mine est aussi cet enfer où descend l'Allemagne et cet enfer où après le nazisme, il faudra affronter le passé et regarder en face, dans l'épouvante, ceux qui contribuèrent à ce qu'enfer il y eut. « Ce qu'on extrait de gisements souterrains : la houille, le minerai, la potasse, les épouvantails, le passé<sup>18</sup>. » Extraire le passé, c'est s'acharner à démasquer ce qui arriva, le raconter, lui trouver des mots pour se dire. C'est accepter d'affronter des puissances infernales : « Mais c'est réellement l'Enfer !<sup>19</sup> » s'écrie Matern descendu dans la mine à la fin du roman. Cet enfer qu'est la mine s'est reconvertie, pendant la reconstruction, dans la production d'épouvantails articulés, fabriqués à l'image des gens vivant à la surface, tel Heidegger.

Comme dans la *Divine Comédie* de Dante, le chiffre trois domine : le roman comprend trois parties et trois narrateurs ; la première partie est rédigée par trente-trois équipes du matin qui scandent la structure même de cette première partie. Si le trois fait symbole, on ne peut s'empêcher d'y entendre un destin historique, le redoublement du trois dans une date fatidique, l'année 1933, qui a vu l'accès de Hitler au pouvoir et qui a fourni sa matière au roman. 1933, c'est aussi l'année où Heidegger a prononcé son discours de rectorat : « Ils descendent à Fribourg-en-Brisgau et frappent à la porte de l'université. Le milieu résonne encore du discours gros comme ça qu'il [Heidegger] a tenu en 33... « Nous nous affirmons nous-mêmes »<sup>20</sup> ».

L'enfer — la mine où se trame le récit de l'enfer, c'est-à-dire là où, dans la fiction, se construisent les caricatures-épouvantails — trouve un relais dans l'importance des chiens. « Tout chien vient d'en bas et doit retourner en bas à la fin<sup>21</sup> ». Tous les épisodes du roman sont racontés en fonction d'une généalogie de chiens. « Au

entrez » (G. Grass, *Les Années de chien*, p. 599) ; ou encore « Ici Guelfe, ici Gibelin ! » (*Ibid.* p. 590). Le souterrain que Matern et Amsel découvrent sous leur collège est de forme conique fait de neuf cercles, de même que le passage vers le purgatoire chez Dante est composé de neuf niveaux. Nous devons à Dominique Poncelet d'avoir attiré notre attention sur ces références marquées à *La Divine Comédie* et nous l'en remercions.

18. G. Grass, *Les Années de chien*, p. 88.

19. *Ibid.*, p. 579.

20. *Ibid.*, p. 420 (tr. modifiée).

21. *Ibid.*, p. 572.

commencement du début il y eut, on dit, dans le pays de Lituanie une louve dont le petit-fils, le chien noir Perkun, engendra la chienne Senta ; et Pluto couvrit Senta et Senta mis bas six chiots ; parmi eux le mâle Harras ; et Harras engendra Prinz ; et Prinz [...] fera l'histoire<sup>22</sup>». Prinz, en effet, sera offert au *Fürher* et sa fuite causera la dernière action du troisième *Reich* afin de le retrouver appelée «Opération chien du *Fürher*». C'est ce même Prinz qui, après sa fuite, accompagnera Matern dans sa quête de vengeance envers ceux qui l'ont conduit à ce qu'il devint durant le nazisme, Heidegger notamment. Prinz, alors, devient Pluto, appelé parfois Pluton dans la traduction française<sup>23</sup> pour renforcer son origine infernale tel le Cerbère des enfers<sup>24</sup>. «Jamais un chien, ne voulant pas quitter le maître qu'il s'est choisi, n'en a pu autant apprendre sur les rapports du chien avec la mythologie : aucun monde inférieur qu'il n'ait à surveiller ; aucun fleuve des morts où un chien n'aille laper ; Léthé, Léthé<sup>25</sup>, comment se libère-t-on des souvenirs ? Pas d'Enfer sans chien d'enfers !<sup>26</sup>».

La lignée des chiens scande l'enchaînement infernal des événements et représente une théogonie monstrueuse : «Au commencement il y avait une louve lithuanienne. Celle-ci fut croisée avec un berger allemand. Cet acte contre nature donna le jour à un mâle dont aucun pedigree ne donne le nom<sup>27</sup>.» Cet acte mythique, où le sang pur allemand (le berger allemand) goûte à la sauvagerie du loup, donne lieu à une «cynogonie» où les chiens représentent l'irruption du monde d'en bas dans le monde de la surface. Cette «cynogonie», en retour, légitime le cynisme du roman à raconter ces «années de chien» du peuple allemand.

Descendre dans la mine, affronter l'enfer et le mettre en intrigue, c'est caricaturer, empailler les gens et les faire voir désarticulés. Écrire, c'est rendre littéral, dans le sang de la lettre,

22. *Ibid.*, p. 64.

23. *Ibid.*, p. 541.

24. On voit aussitôt la caricature, référence à Dante en passant par Walt Disney chez qui Pluto est le nom d'un chien bien inoffensif.

25. On pourrait voir une nouvelle allusion à Heidegger dans la mention du fleuve des morts. Heidegger en effet «redéfinira» le concept de vérité comme «décèlement», en allemand *Unverborgenheit*, sur le modèle supposé de *a-letheia*, l'absence de clement. Le cynisme du roman ici est de suggérer le lien entre ce nouveau concept de vérité, la vérité de l'être qui en même temps se retire, et le domaine de la mort.

26. G. Grass, *Les Années de chien*, p. 388.

27. *Ibid.*, p. 535.

d'abord l'enfer comme une mine, ensuite le chien comme le lien entre le souterrain et la surface, enfin l'épouvantail comme celui-là qui fut créé à l'image de l'homme. Configurer, comme fonction du récit, c'est aussi défigurer. Et Grass parle pour la littéralité où l'Allemagne elle-même se voit interroger : « [...] parmi tous les peuples qui se maintiennent en guise d'arsenaux pour épouvantails, c'est en priorité le peuple allemand qui, plus encore que le juif, a en lui toute l'étoffe pour donner à l'univers un beau jour l'Archi-épouvantail<sup>28</sup> ». Heidegger, nous le disions, figure parmi les épouvantails fabriqués dans cette mine.

Les références et allusions à Heidegger dans le récit s'établissent suivant trois mécanismes narratifs qui correspondent précisément aux trois chefs d'accusation mentionnés plus haut et qu'on peut nommer : l'association, le discours et le personnage. Dans chacun de ces mécanismes qui sont eux-mêmes consécutifs, il y a à nouveau une dualité en même temps qu'une progression. Dans l'association, le nom de Heidegger est, d'abord, inséré dans l'intrigue comme jalon ou effet de réel, avant de devenir une cible : il est associé à Hitler et à l holocauste. Dans le discours, ensuite, quelques personnages empruntent le langage philosophique heideggérien d'abord à propos de choses insignifiantes avant que ce langage ne soit utilisé pour « penser » l'horreur en la banalisant. Enfin, comme personnage, Heidegger est d'abord recherché par Matern qui veut se venger, lui qui fut l'un de ces heideggériens aveuglés par le langage ontologique ; Heidegger devient enfin un épouvantail articulé, fabriqué en cent exemplaires par Brauxel, le commanditaire du roman, qui s'avère également être Amsel, le juif. Ces différents mécanismes narratifs, en progression, capturent Heidegger dans le récit et le récit, de plus en plus grinçant, devient un procès du philosophe par contumace. La référence de second degré — Heidegger à l'intérieur du roman — vient hanter la référence de premier degré — le nom Heidegger renvoyant à ce philosophe majeur du xx<sup>e</sup> siècle. Passons en revue ces divers mécanismes narratifs en montrant l'effet.

### *L'association*

Matern, qui deviendra le narrateur de la troisième partie, est un fervent disciple de Heidegger ; Amsel, son ami juif, qui est aussi

---

28. *Ibid.*, p. 569.

Brauxel, le commanditaire du roman lui a offert une édition *principes de L'Être et le temps* « ayant encore la dédicace au petit Husserl<sup>29</sup> ». C'est ce même ouvrage qu'il conservera, après son expulsion des S.A.<sup>30</sup> Matern est devenu un maître dans le parler heideggérien et sait expliquer à Liebenau, le narrateur de la deuxième partie, les « sentences heideggériennes pour éphémérides<sup>31</sup> ».

Heidegger est également utilisé comme jalon temporel pour situer certains événements. Par exemple, Tulla, le personnage qui sert de transition entre la première et la deuxième partie, est née en 1927 : « Lorsque naquit Tulla, le livre *L'Être et le temps* n'avait pas encore paru ; mais il était imprimé et annoncé<sup>32</sup>. » Cette association de Heidegger avec un événement du roman perd sa banalité et son innocence et se voit surdéterminée par les autres associations mentionnées : la naissance de Tulla correspond aussi à l'appel à l'union des travailleurs par le parti national socialiste, le NSDAP. Enfin Tulla, dont l'histoire fait la matière de la deuxième partie, racontée par son cousin Liebenau, est intimement liée à la généalogie des chiens qui, souvenons-nous, scandent tout le récit et les événements racontés : « Lorsque naquit Tulla, Harras, le chien de garde de son oncle, avait un an et deux mois<sup>33</sup>. » Tulla entretiendra des relations privilégiées avec ce chien qui engendrera Prinz, celui-là même qui sera offert au *Führer*, et qui plus tard reviendra, avec son nouveau maître Matern, traquer Heidegger.

Après la guerre, Matern, ancien S.A. et ex-anarchiste, veut se venger de ce qui lui est arrivé. Avant chaque expédition punitive, il trouve le nom de ses anciens complices et bourreaux inscrits dans les urinoirs de la gare de Cologne, près de la cathédrale. De cette cathédrale et de cette gare il est dit : « toutes deux font la paire comme Scylla et Charybde, le trône et l'autel, l'être et le temps, le maître et le chien<sup>34</sup> ». La série de conjonctions devient

29. *Ibid.*, p. 419.

30. *Ibid.*, p. 387. Rappelons que *L'Être et le temps*, paru en 1927, comportait une dédicace à Husserl, son maître, juif converti, et que Heidegger « omit » cette dédicace pour une réédition de son ouvrage sous le nazisme, au moment où Husserl était interdit d'accès à la bibliothèque de Fribourg et privé de pension après sa retraite.

31. G. Grass, *Les Années de chien*, p. 502.

32. *Ibid.*, p. 120.

33. *Ibid.*, p. 121.

34. *Ibid.*, p. 395.

grinçante et suggère une connivence une complicité et même, de par la mention de Charybde et Scylla, une complicité meurtrière. On sait que les chemins de fer servirent à la déportation des Juifs et la proximité de la cathédrale, qui fait paire avec la gare, indique à souhait l'ironie mordante d'une telle association, reprise dans celle du trône et de l'autel. Pareille complicité meurtrière s'applique aussi à *L'Être et le temps*, l'ouvrage majeur de Heidegger. La paire maître-chien, quant à elle, reprend l'histoire de ce chien Prinz qui fut offert à Hitler. La proximité de cette association avec *L'Être et le temps* suggère également la soumission de Heidegger au *Führer*, comme un chien suivant la voix de son maître : « Écoute bien chien ; il est né à Messkirsch [...] Lui et l'Autre [Hitler] eurent le cordon tranché la même année de casque à mèche. Lui et l'Autre se sont réciprocement inventés. Lui et l'Autre figureront un jour sur le même socle de monument<sup>35</sup>. »

Après cette association de son nom avec des événements racontés, le vocabulaire de l'être représente le deuxième mécanisme narratif utilisé afin de prendre Heidegger dans les mailles du récit.

### *Le discours de l'être*

Lorsque Liebenau, le deuxième narrateur, devient adjudant de la Luftwaffe dans une batterie de DCA — il grince des dents comme Matern était censé le faire et par là apparaît comme un double de Matern, qui fut un disciple de Heidegger —, son auxiliaire et lui-même utilisent un vocabulaire heideggérien à propos de tout et n'importe quoi. L'auxiliaire commence ses phrases par « Moi en tant que présocratique<sup>36</sup> ». « Et si Harry [Liebenau] disait “L'Être”, Störtebeker [l'auxiliaire] le reprenait impatiemment : “Tu veux sans doute encore dire l'étant !”<sup>37</sup> ». Ils répètent à l'envi des phrases heideggériennes, telle la suivante : « L'essence de l'être réside une fois pour toutes dans son existence<sup>38</sup>. » Ce vocabulaire heideggérien est, par exemple, appliqué à la dératisation de la batterie où travaillent Liebenau et son auxiliaire, qui est par ailleurs excellent à la tâche : on parle « des rats en retard et oublieux de leur être<sup>39</sup> ». L'auxiliaire, pendant la dératisation, se

---

35. *Ibid.*, p. 419-20.

36. *Ibid.*, p. 319.

37. *Ibid.*, p. 319.

38. *Ibid.*, p. 319.

39. *Ibid.*, p. 322. *Seinsvergessen* pourrait mieux se traduire par « oubliés de l'être ».

parle « dans un langage à lui propre mais obscurément teinté par celui du *Feldwebel* [Heidegger] des formules ratosyntaxiques et des vérités ratologiques<sup>40</sup> » comme la suivante : « Sans doute le rat se déploie [*west*] sans le ratique mais jamais le ratique ne peut être sans rat<sup>41</sup> », ce qui, retraduit en véritables termes heideggériens, donnerait une formulation de la différence ontologique entre l’être et l’étant : « sans doute l’être se déploie sans l’étant, mais jamais l’étant ne peut être sans l’être ». C’est également à propos des rats qu’il est dit à la page suivante qu’« ils devinrent philosophes au long d’un poème [...] Provoquèrent la rentrée du monde en soi-même et rendirent l’Enfer admissible<sup>42</sup> ». La mention de la poésie est une allusion à l’intérêt croissant de Heidegger, après *L’Être et le temps*, pour le dire poétique. L’association du poème, de la sagesse et des rats suggère que le penseur abandonnant sa tâche à celle du poète, permit l’inversion du monde et la chute dans l’enfer et ce simplement par la promotion d’un certain type de discours.

Cette accusation portée contre le discours heideggérien devient plus évidente — et insoutenable — lorsque l’auxiliaire l’emprunte pour trouver un sens à un monticule à proximité de leur batterie, dégageant une odeur nauséabonde. Tulla, en son franc-parler, avec son sens animal des choses, dit ce que tout le monde pense : « Chiche que c’est des os ? Et des os humains, encore ? Tout le monde sait ça<sup>43</sup> ». Störtebeker, l’auxiliaire, « se déroba au pari qu’on lui offrait et bénissant ensemble dans un grand geste la batterie et l’amas d’ossements, [...] dit : “C’est l’espace essentiel de toute histoire !”<sup>44</sup> ». Celui qui parle ainsi, l’auxiliaire de Liebenau, le deuxième narrateur, c’est celui qui « vénérait le *Führer* [...] et depuis quelque temps le philosophe Heidegger<sup>45</sup> ».

Employé plus haut à propos des rats, le vocabulaire heideggérien s’applique aussi au chien où le *Dasein*, l’être-là<sup>46</sup>, est rem-

40. *Ibid.*, p. 325.

41. *Ibid.*, p. 326 (tr.modifiée).

42. *Ibid.*, p. 323.

43. *Ibid.*, p. 329.

44. *Ibid.*, p. 329.

45. *Ibid.*, p. 333.

46. C’est un terme-clé de *L’Être et le temps* pour nommer l’existence humaine non plus d’un point de vue anthropologique, mais dans sa relation à l’être. Sartre, à qui Heidegger a reproché son interprétation anthropologique, l’a traduit par « réalité humaine ». Généralement on conserve le terme allemand ou bien on le traduit littéralement : l’être-là.

placé par l'être-chien-là, *das Hunde-da*: « l'être-chien ce fait qu'il est, signifie pour moi l'être jeté de l'étant chien dans son là, et ce de telle façon que son être-dans-le-monde est l'être-chien-là<sup>47</sup> ». Le *sein* (être) de *Dasein* (être-là) est remplacé par « chien », comme c'est également le cas dans ce message envoyé par Hitler soi-même, lorsqu'il tente de recapturer son chien Prinz en fuite : « La question du chien est d'ordre métaphysique [...] Et le chien ne pourra jamais être nié<sup>48</sup> ». L'être dont Heidegger s'enquiert en penseur professionnel, plus précisément le vocabulaire de l'être, est présenté comme cela même qui donna au chien son statut : ce vocabulaire laissa l'empire d'en bas se substituer au monde de la surface, permit cette ouverture qui invita l'enfer à s'installer.

Enfin, dernière mention du discours heideggérien, lorsque Prinz, le chien offert au *Führer*, s'enfuira et qu'Hitler, pour le capturer, déclenche la dernière grande opération du troisième Reich, le code emprunté par les quartiers généraux de l'année est de coloration heideggérienne : « C'est seulement le 25 avril que le général Wenck, 12<sup>e</sup> armée, secteur de Nauen-Ketzin, répond à ce message en les termes suivants : "Réeffectuons et substantivons le néant sans discontinue. Le néant modulé par sensibilité à distance manifeste l'angoisse dans tous les secteurs du front. L'angoisse est là. L'angoisse nous coupe la parole. Fin"<sup>49</sup> ». L'angoisse est un concept-clé de *L'Être et le temps* et « *Die Angst verschlägt uns das Wort* » est une citation exacte de Heidegger.

L'être, le chien, le *Führer*. L'association de Heidegger à cette descente aux Enfers de l'Allemagne à ces années de chien — chez Grass, au propre, cyniquement, les chiens font l'histoire — relayée par ce discours heideggérien qu'empruntent les soldats nazis aussi bien que leur dirigeant ,implique alors Heidegger à un troisième niveau : il aura à s'expliquer comme personnage dans le roman lui -même.

### *Le personnage Heidegger*

Dans la dernière partie, intitulée « Materniades », Matern, ancien S.A., entend se venger de ceux qui le conduisirent à cette adhésion à l'histoire. Heidegger est l'une de ses cibles et, comme

47. G. Grass, *Les Années de chien*, p. 335 (tr. modifiée: la traduction française a omis le second membre de la phrase).

48. *Ibid.*, p. 373.

49. *Ibid.*, p. 371.

Matern, en tant que personnage, le recherche, Heidegger ne peut que tomber dans l'histoire. Dans les urinoirs de la gare de Cologne, où Matern trouve ses instructions dans son épopee de vengeance, il lit que « le bonnet » alémanique ballote [zipfelt] entre Todnau et Fribourg. L'Être [Seyn] est dorénavant écrit avec “y”<sup>50</sup>.

Le retournement de Matern, ancien S.A., advint après une crise « existentielle » qui le fit envoyer sur le front de l'Est. Il avait en effet offensé le *Fürher* en hurlant, sous l'influence de l'alcool : « Espèce de chien ontique ! Chien alémanique ! Salaud à bonnet de coton et à souliers à boucles ! Qu'as-tu fait du petit Husserl ? Qu'est-ce que tu as fait au gros Amsel ? Chien nazi présocratique !<sup>51</sup> ». Rappelons que Husserl, le philosophe, et Amsel, le personnage sont tous deux juifs.

Matern se présente donc à la demeure de Heidegger et s'annonce ainsi : « Matern est là et se manifeste comme l'appel du souci. Ouvre !<sup>52</sup> ». Le souci dans *L'Être et le temps* est un concept majeur qui caractérise ce que Heidegger ne veut pas appeler « homme » ou « condition humaine », mais *Dasein*, non pas, au sens courant, d'existence, mais, au sens « littéral » d'être-là, c'est-à-dire d'être la relation à l'être. L'ironie de Matern ici est de demander à Heidegger d'ouvrir la porte à une personne qui, de fait, est motivée par le souci d'une existence authentique, mais est avant tout une personne qui veut comprendre ce qui lui arriva. L'ironie ou la parodie continue en rendant Heidegger introuvable : « S'il n'erre pas en bas, il se déploie [west] en haut ; s'il ne s'approprie pas en haut [ereignet], il fonde [gründet] en bas sur une petite pancarte à côté de la porte métallique du jardin. [...] En bas le bonnet pointu manifeste le rien<sup>53</sup> ». Matern lui crie : « Dans quel bonnet les as-tu enfouis, les oubliés de l'être arrosés de chlore ? — De quelle mesure, ce bonnet avec lequel tu as étranglé le petit

50. *Ibid.*, p. 486. Heidegger possédait une « Hütte », nous dirions un chalet, à Todnauberg, où il passait ses périodes de congé, où il écrivit en partie *L'Être et le temps*. Le bonnet alémanique évoqué, nous présumons, l'attachement de Heidegger pour les usages locaux et notamment le costume traditionnel. Matern l'appellera d'ailleurs *Zipfelmütze*, que le traducteur français rend par « casque à mèche ». Dans sa recherche ontologique qui vise l'être en lui-même et non pas en fonction des êtres, Heidegger a accentué ce point en remplaçant *Sein* par une graphie plus ancienne *Seyn*.

51. *Ibid.*, p. 349.

52. *Ibid.*, p. 420.

53. *Ibid.*, p. 421 (tr. modifiée).

Husserl ?<sup>54</sup> ». Face à ce personnage de roman qui refuse les règles du jeu et reste invisible et donc insaisissable, Matern ne peut que s'en prendre à la porte de son jardin qu'il défonce.

Heidegger est rebelle à la fiction. Il ne donne pas prise à ce qui serait une référence de second degré par l'intermédiaire de son personnage. Il ne permet pas qu'un semblant de lui-même offre, dans un récit de fiction, des possibilités de configuration nouvelle. Cependant, personnage invisible, il donne prise à la caricature. L'histoire du roman le récupère comme épouvantail. Brauxel, le propriétaire de la mine, qui a commandité le roman, reconvertit son usine en une fabrique d'épouvantails où l'on peut trouver, à côté de beaucoup d'autres, cent répliques de Heidegger en épouvantail articulé. « Il a mille mots pour l'être, pour le temps, pour l'essence, l'étance et l'ontisme, le monde et le fond, pour l'avec et pour le maintenant, pour le néant et pour l'épouvantail en tant que schéma [*Gestell*]<sup>55</sup> ». Heidegger se voit empaillé par la fiction en même temps que son langage se fait désarticuler. À ce moment, il peut apparaître dans tout l'effroi dont il fut capable. Brauxel, qui est aussi le juif Amsel, conclut à la fin : « Assurément on peut dire : de chaque homme on peut tirer un épouvantail ; car enfin, il ne faut pas l'oublier, l'épouvantail est créé à l'image de l'homme<sup>56</sup>. »

La force d'une telle mise en intrigue où Heidegger est mis en procès, c'est, dans les termes de Ricœur, de raconter au fil d'une histoire ce qui a été tu, ce que Heidegger lui-même a refusé de discuter. Le récit de ce roman offre bien une configuration, au niveau de la *mimèsis II*, même s'il s'agit ici davantage d'une défiguration. C'est une défiguration, parce que le récit impose à la personne de Heidegger et à son œuvre de faire face à ce qu'il y avait de pré-narratif dans tous les événements évoqués, dans cette montée du nazisme, dans ce discours de l'être qui se développait au moment où l'Enfer s'installait. L'effet sur le lecteur, au niveau de *mimèsis III*, est indéniable et atteste que ce roman de fiction a bien une référence de second degré. On est choqué soit par ce nouvel éclairage du monde de la vie où évoluait le penseur de l'être soit par la férocité et l'injustice de la caricature. C'est ici, pensons-nous, que deux questions de caractère heideggérien peu-

54. *Ibid.*, p. 421-22 (tr. modifiée).

55. *Ibid.*, p. 588.

56. *Ibid.*, p. 569.

vent être posées à Ricœur. La première concerne le statut même du récit et la seconde le statut de la langue. Nous ne pouvons développer ces deux questions ici et encore moins les résoudre. Contentons-nous de les formuler, dans ce qui peut apparaître comme une défense de Heidegger, le philosophe — non la personne.

Alors que Ricœur voit le récit comme l'espace de la liberté humaine, dans une dimension horizontale — le récit est le laboratoire de l'histoire —, Heidegger voit le récit, comme toute œuvre humaine, à l'intérieur d'un paradigme, dans une dimension verticale, ce qu'il appelle l'ouverture de l'être, où cette liberté humaine est déjà orientée, contaminée, sinon déterminée<sup>57</sup>. Même s'il a changé sa perspective du tout au tout en ce qui concerne le rôle du langage, Heidegger a toujours maintenu l'articulation dans sa fonction délotique par rapport à une donation qui n'est pas d'ordre articulatoire et qu'il nomme être, que cette articulation ait été nommée « discours » (*L'Être et le temps*), « poésie » (dès 1934 et le premier cours sur Hölderlin), « histoire » (*Introduction à la métaphysique*) ou « langue » (dans les œuvres ultérieures). Toujours un principe est censé ouvrir l'articulation et ainsi empêcher que l'articulation elle-même, par exemple comme récit, puisse rendre compte à elle seule de l'être de ce qui est mis en intrigue. Chez Heidegger, une préposition dans toute son ambiguïté vient toujours s'intercaler entre l'articulation et l'être : le discours « de » l'être ou la langue « de » l'être.

En suivant Heidegger en partie, nous pensons qu'il y a une différence entre le récit et l'ouverture qui permet ce récit, c'est-à-dire entre l'articulation — la configuration — et le paradigme qui commande cette articulation. Nous ne sommes dès lors pas prêt à nous en remettre à ce que nous nommons l'optimisme narratif de Ricœur. Le récit nous semble lui-même dépendant d'une ouver-

57. Ainsi que Bernard Stevens le fait remarquer, Ricœur ne semble pas avoir pris très au sérieux la différence ontologique de Heidegger entre l'être et l'étant, dont le roman de Grass fait la risée (Bernard Stevens, *L'Apprentissage des signes*, p. 295 sq.). Dès *L'Être et le temps*, le monde se donne comme articulation dans ce qui s'appelle « discours » (*Rede*) et qui s'explique en un ensemble de renvois où les choses se donnent comme *zuhanden* ou *vorhanden*. Ce monde quotidien, dans sa signification (*Bedeutsamkeit*) est articulé par le « On ». On pourrait dire que le monde, pour Heidegger, est comme pour Ricœur, en attente d'être raconté et en ce sens pré-narratif. Il y a une différence capitale, cependant, et c'est précisément la différence ontologique.

ture qui ne se peut articuler en termes de récit et, en ce sens, il n'offre aucune garantie d'offrir une « augmentation iconique ». Le récit publicitaire qui envahit jusqu'à la sphère des académiques en termes de productivité, les universités qui se comprennent de plus en plus comme des manufactures d'emplois semblent obéir à un paradigme qui n'est pas de l'ordre du récit. Ce paradigme gouverne, d'une part, ce que le récit peut articuler en même temps que le type d'« augmentation iconique » qui peut advenir, et, d'autre part, le type même de récit « acceptable », « lisible », — en l'occurrence, dans notre paradigme du vingtième siècle finissant, « publiable » et donc « vendable ». Même si le paradigme peut devenir objet de réflexion, par exemple dans un récit, ultimement ce qui permettra à ce récit d'être rendu public et accessible, ce seront les critères établis par ce paradigme. Avec Heidegger, nous serions enclins à prétendre que ce n'est pas le récit en lui-même qui est le niveau de la configuration, offrant une augmentation iconique de la vie qui, sans elle, serait handicapée. C'est plutôt, selon nous, la dialectique entre le récit et le paradigme qui le commande — quel qu'il soit — qui permet la médiation symbolique et décidera du sort de cette médiation, si elle sera de fait augmentation ou réduction, sinon abolition iconique.

La seconde question heideggérienne que nous voudrions poser à Ricœur concerne la langue. Pour Ricœur, la langue est simple combinatoire de signes et, en ce sens, anonyme. Le récit, par contre, qui est un discours mis en texte, est d'ordre ontologique. Avec Heidegger nous voudrions voir la langue reconnue à une plus haute fonction, celle d'offrir des possibilités articulatoires. Il nous semble que c'est la dialectique entre le récit, d'une part, et les potentialités de la langue, d'autre part, qui peut ouvrir à l'ontologie. Le jeu de déconstruction et reconstruction que la langue permet a l'avantage, avant l'ordre du discours, de proposer ce qui peut être mis en phrase. Remarquons que les attaques virulentes de Grass à l'adresse de Heidegger concernent essentiellement ce que nous avons appelé le vocabulaire heideggérien, comme si Heidegger était avant tout coupable d'avoir usé d'un vocabulaire qui aveuglait les gens sur ce qui se passait « réellement » en même temps qu'il offrait une manière de légitimer ce qui se tramait.

Le jeu que la langue permet bien entendu ne se joue pas de lui-même. Il y faut des partenaires qui se sont identifiés comme tels aux moyens de récits — Ricœur a raison ; il faut aussi un milieu sociolinguistique où certains enjeux ont été identifiés — Ricœur encore une fois a raison ; cependant que jeu il y ait, cela ne

semble pas être du domaine du discours, mais des possibilités de la langue. La langue, parce qu'elle est encore vierge d'articulations, offre la possibilité d'une subversion du paradigme, subversion qui semble être pour Heidegger ce que penser veut dire, au sens d'une réponse à un défi qui vient de plus loin, dans ce qui, du point de vue de l'articulation de cette pensée, s'appelle sa ressource ou son ouverture.

Pol VANDEVELDE  
Université de Milwaukee

