

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romane = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 44-45 (2003)

**Artikel:** Fiction et expérimentation

**Autor:** Chaperon, Danielle / Kämpfer, Jean

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-268620>

#### **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:** 30.01.2026

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

## FICTION ET EXPÉRIMENTATION

### *Observation ou expérimentation ?*

Brunetière s'est fait très tôt une spécialité – et un point d'honneur – de pourfendre le naturalisme zolien<sup>1</sup>. En 1880, il prend connaissance avec suffisance du *Roman expérimental* – « mélange de paradoxes et de banalités » asséné avec une telle « sérénité d'ignorance » qu'on en deviendrait presque joyeux. L'idée d'expérimentation romanesque, qui paraît à Brunetière particulièrement sotte, est ainsi dénoncée sur un mode facétieux, potache :

Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'"expérimenter", car le romancier, comme le poète, s'il expérimente, ne peut expérimenter que sur soi, nullement sur les autres. Expérimenter sur Coupeau, ce serait se procurer un Coupeau qu'on tiendrait en chartre privée ; qu'on enivrerait à dose déterminée ; que d'ailleurs on empêcherait de rien faire qui risquât d'interrompre ou de détourner le cours de l'expérience ; et qu'on ouvrirait sur la table de dissection aussitôt qu'il présenterait un cas d'alcoolisme nettement caractérisé. Il n'y a pas autrement, ni ne peut y avoir d'expérimentation ; il n'y a qu'observation ; et dès lors, c'est assez pour que la théorie de M. Zola sur le *Roman expérimental*, manque et croule aussitôt par la base<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Brunetière publie à 26 ans « Le roman réaliste en 1875 », où il condamne « les grossièretés révoltantes et malsaines que M. Zola semble prendre plaisir à prodiguer dans ses romans ». Il reviendra à la charge régulièrement, au fil des publications de Zola. (Voir le recueil *Le Roman naturaliste*, plusieurs fois augmenté et réédité. Je cite la 8<sup>ème</sup> édition, Paris, Calmann-Lévy [1896], p. 13.) En 1899, rapporte A. Compagnon (*Connaissez-vous Brunetière ?*, Paris, Seuil, 1997), Brunetière exporte son animosité : il conférence à New York devant 1500 personnes ; c'est la perspective annoncée d'un éreintage de Zola et du naturalisme qui a déplacé une telle foule...

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 123-4. Citation suivante : pp. 122-3.

Brunetière se moque de Zola, qui confond allègrement – et ne s'en rend même pas compte... – les notions d'expérience et d'observation. (Aussi Zola, pour Brunetière, est-il comme « ce 'Roi des halles', dont on disait qu'il savait tous les mots de la langue, mais qu'il ignorait la manière de s'en servir »). L'argument sera repris vingt ans plus tard, avec moins de morgue, mais avec une fermeté égale, par Gustave Lanson<sup>3</sup> :

M. Zola est, prétend être un savant. Il s'inspire, outre Taine, de Claude Bernard. Un roman n'est plus seulement pour lui une observation qui décrit les combinaisons spontanées de la vie : c'est une expérience, qui produit artificiellement des faits d'où l'on induit une loi certaine et nécessaire. Il n'y a pas lieu de nous arrêter à la théorie du roman expérimental : elle repose sur la plus singulière méprise. M. Zola n'a jamais aperçu la différence qui existe entre une expérience scientifiquement conduite dans un laboratoire de chimie ou de physiologie, et les prétendues expériences du roman où tout se passe dans la tête de l'auteur, et qui ne sont en fin de compte que des hypothèses plus ou moins arbitraires.

Lanson et Brunetière semblent admettre que l'observation ouvre au roman, et particulièrement au roman réaliste, un terrain d'investigation légitime. En revanche, l'un et l'autre stigmatisent la « singulière méprise » de Zola lorsque celui-ci prétend coloniser encore, au profit du roman, le domaine réservé de l'expérience. Réservée, celle-ci – mais à qui ? A chacun d'entre nous, dit Brunetière, lorsque nous devenons les propres cobayes de nous-mêmes en vue de quelque gain cognitif – et particulièrement aux « aventurier[s] du naturalisme »<sup>4</sup>, comme dit encore Brunetière, lorsque le gain escompté est littéraire. Et de citer Restif de la Bretonne, qui a « sacrifié quelquefois au plaisir » ; mais sans plaisir, de son aveu : « J'étais forcé de m'instruire pour écrire sur certaines matières, et on ne peut être parfaite-

---

<sup>3</sup> Dans son *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1898, p. 1060.

<sup>4</sup> Brunetière, *Le Roman naturaliste*, p. 127. De même pour le propos rapporté de Restif, aux lignes suivantes.

ment instruit qu'en faisant soi-même. » Aujourd'hui, on ajouterait peut-être Michaux ou Bouvier qui se sont soumis, en écrivains, à l'expérience librement provoquée de la drogue, du voyage.

Brunetière admet donc une forme d'expérience pour le romancier, l'expérience sur soi-même. Mais c'est pure malice, chez lui : l'évocation des « aventuriers du naturalisme » est ironique ; si Brunetière prodigue les expériences sexuelles de Restif (« Voilà vraiment *expérimenter* ! »), c'est pour mieux confondre Zola : celui-ci « est loin encore de son modèle ! » persifle-t-il : « Réussira-t-il jamais à l'égaler ? »

Quant à Lanson, il accepte de se placer sur le terrain choisi par Zola : celui de la science expérimentale, qui introduit artificiellement une perturbation dans « les combinaisons spontanées de la vie » ; et par exemple, de la vie intellectuelle et passionnelle des hommes, car c'est cela qui intéresse d'abord le romancier expérimental. Certes, Lanson ne reconnaît aucune portée scientifique au travail de ce romancier-là ; il n'en admet pas moins qu'il puisse mimer la procédure expérimentale, en instituant des expériences virtuelles (« tout se passe dans la tête de l'auteur ») qui proposent leurs résultats – ce sont les romans expérimentaux – comme autant d'hypothèses « plus ou moins arbitraires » concernant la psychologie humaine. Lisons ce « plus ou moins » de façon encourageante : il permet d'imaginer des romans expérimentaux réussis dans leur genre, où la part d'arbitraire aurait été réduite au minimum et qui seraient à même de délivrer, sinon un savoir positif et nouveau sur l'homme, du moins des aperçus inédits et véritablement instructifs.

Zola, dans ses textes critiques, se réclame tantôt du roman d'observation et d'analyse, tantôt du roman expérimental. La discussion menée par Brunetière et Lanson a cet avantage qu'elle oblige à distinguer ces deux versions, que l'on confond communément (et Zola le premier !) du naturalisme : une version faible, qui n'est pas directement contestée, et une version forte, jugée incongrue.

La version faible, le roman d'observation et d'analyse, a pour fondement une poétique réactive<sup>5</sup> qui exclut le héros (le premier quidam venu fera l'affaire aussi bien), l'intrigue (un lambeau d'existence ordinaire, une tranche de vie suffisent amplement) et enfin le narrateur : ce babilleur inutile et importun est invité à laisser les faits parler d'eux-mêmes ! Ni Lanson, ni Brunetière, nous l'avons vu, ne s'opposent à la légitimité littéraire de ce naturalisme-là... mais ont tôt fait de le trouver oiseux. Brunetière, en bon aristotélicien, sait que « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu »<sup>6</sup> – le particulier – mais le général, qui est tout à la fois vraisemblable et nécessaire. Ainsi, « le baron Hulot, dans la *Cousine Bette* ne fait, pour ainsi dire, ni un pas, ni un geste qui ne courent à l'assouvissement de ses désirs »<sup>7</sup>. Or, il n'existe pas, dans la vie ordinaire, « de baron Hulot dont la fureur de luxure n'ait des rémissions » ni non plus, d'ailleurs, « de pharmacien Homais dont la sottise déclamatoire n'ait des intermittences ». Conclusion : Hulot (ou Homais) « sont *vrais* précisément en tant qu'ils cessent d'être *réels* ».

Et voudrait-on comme Zola choisir le réel contre le vrai – c'est alors l'ennui garanti ! Zola lui-même est obligé parfois d'en convenir. Ainsi lorsqu'il parle de Durany : voilà un vrai naturaliste, « sans théorie, par tempérament »<sup>8</sup> ; rien, chez lui, de ce lyrisme romantique, de ces « épices de langue », de ces « prétentions picturales et musicales » dont Zola feint de déplorer la surabondance chez lui ! Or, les romans de Durany n'ont pas de succès : « C'est triste à confesser », mais le fait est que ceux-ci, en se souciant « beaucoup plus de la vie que de l'art », ennuient... A l'inverse, si Zola n'ennuie pas,

---

<sup>5</sup> On en trouvera un exposé par exemple au début de la monographie que Zola a consacrée à Flaubert et recueillie dans *Les Romanciers naturalistes* [1881]. Voir Emile Zola, *Œuvres complètes*, 15 volumes, Paris, Tchou, 1968, tome 11, pp. 97-99.

<sup>6</sup> *Poétique*, 1451 a.

<sup>7</sup> Brunetière, *Le Roman naturaliste*, pp. 135-136.

<sup>8</sup> Emile Zola, « Les Romanciers contemporains », recueilli dans *Les Romanciers naturalistes*, *op. cit.*, pp. 225-227.

c'est parce que « malgré ses ambitions scientifiques, [il] est avant tout un romantique. Il me fait penser à V. Hugo »<sup>9</sup>. Le diagnostic, qui est de Lanson, confirme les aveux anti-naturalistes de Zola : « j'ai souvent confessé que nous tous aujourd'hui, même ceux qui ont la passion de la vérité exacte, nous sommes gangrenés de romantisme jusqu'aux moelles »<sup>10</sup>. Zola palimpseste : sous les *Rougon-Macquart*, *La Légende des siècles*, – « un rêve monstrueux de la vie », à mille lieues de « la réalité simplement transcrive »<sup>11</sup>. Grattez la science, vous trouvez le rêve, les contenus fabuleux : c'est la théorie des deux Zola, le naturaliste et le visionnaire, qui a connu, depuis sa formulation précoce chez Lanson, une fortune critique ininterrompue.

Il est de peu d'intérêt, dans ces conditions, de vouloir sauver le roman d'observation et d'analyse : lorsqu'on le cherche chez son théoricien, on ne le trouve pas ; et lorsqu'on le trouve enfin (chez Durany par exemple), on le lâche aussitôt. Reste le naturalisme dans sa version forte, le roman expérimental. Une absurdité ! s'exclament Brunetière et Lanson, qui font la leçon à Zola : en associant ces deux termes, roman expérimental, on étend indûment le domaine de validité de l'adjectif « expérimental ». A la rigueur, concèdent nos lexicologues, le romancier peut expérimenter sur soi, ou instituer des pseudo-expériences en éprouvant des hypothèses de son choix. En réalité, ces deux concessions sont parfaitement suffisantes pour donner ses aises au roman expérimental ; celui-ci se voit accorder d'abord un espace subjectif d'expérimentation, puis octroyer le droit de faire prospérer toutes hypothèses jugées intéressantes, par exemple sur l'homme, le monde et leur interaction. N'est-ce pas suffisant pour rêver et fabuler ? Le deuxième Zola n'est peut-être pas aussi éloigné qu'on l'a cru du premier... Plutôt que d'aller le chercher au loin, du côté de Victor Hugo, pourquoi ne pas rester sur place, en faisant le pari que c'est dans la proximité de Claude Bernard qu'il déploie ses ailes et prend son essor ?

<sup>9</sup> Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 1061.

<sup>10</sup> Emile Zola, « Les Romanciers contemporains », *loc. cit.*

<sup>11</sup> Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 1062.

Expérimenter sur soi. Commençons par là, mais en déplaçant au préalable le lieu de l'expérience, de l'auteur vers le lecteur. C'est ce que propose Butor<sup>12</sup>, et nous ferons bien de le suivre, lorsqu'il reprend la question du roman expérimental au point où Brunetière et Lanson l'avaient laissée : « Comment ! dira-t-on, il ne peut s'agir que d'une expérimentation imaginaire, donc sans valeur démonstrative. [...] Lorsqu'un romancier nous parle d'un personnage qu'il a inventé, par rapport auquel il est la seule autorité, quelle vérification est-elle possible ? » Admettons pourtant deux choses : que l'expérimentation romanesque porte spécifiquement sur « ce qui est croyable », et que c'est « par l'intermédiaire du langage » qu'elle atteint à son efficacité. Tout, dès lors, va se jouer au moment de la lecture. Pour illustrer cette hypothèse, Butor reprend l'exemple de prédilection de Zola, celui du baron Hulot, dans *La Cousine Bette* :

Balzac nous montre, sous l'action du tempérament amoureux de Hulot, une famille entière détruite, toutes sortes de drames secondaires se produisant ; devons-nous le croire ? La réponse de Zola est bien simple : pendant la lecture, Balzac nous force à le croire. [...] Si Balzac nous raconte les événements de telle ou de telle façon, vous ne pourrez pas ne pas croire à sa conclusion. Ici il n'y a pas besoin de vérification extérieure, j'expérimente dans ma lecture. [...] A la fin du livre, le lecteur a-t-il cru ou non ? S'il est arrivé jusqu'à la fin, en général, c'est qu'il a cru.

Tout (bon) roman est expérimental : en suscitant de façon temporaire, mais plénière, le ravissement crédule du lecteur, « le roman est le lieu par excellence d'expérimentation sur le changement des croyances, sur la destruction de certaines. » Le propos de Butor, qui était au départ circonstanciel (défendre le roman expérimental contre ses détracteurs), prend ainsi une portée générale : le roman a des vertus civiques ; il dissout les stéréotypes et mobilise les esprits ; ébranle les convictions arrêtées, rend le lecteur plus avisé.

---

<sup>12</sup> A l'orée de la Préface pour *Le Roman expérimental*, dans Emile Zola, *Œuvres complètes*, tome 10, pp. 1145-47. Les citations qui suivent proviennent de ces pages.

Billevesée scientiste sans lendemain, le roman expérimental zolien ? Il convient au contraire d'y voir l'idéal-type du genre tout entier, dont il met en lumière l'importante dimension anthropologique. Isolée à la fin des années soixante (on inventait la narratologie, alors), la réflexion sur le mode d'action spécifique du genre narratif au sein des représentations symboliques focalise aujourd'hui l'attention critique ; cette réflexion s'intègre dans le questionnement d'une notion plus vaste, la fiction, qui est au centre d'une effervescence théorique et éditoriale considérable depuis une dizaine d'années.

### *Les expériences fictives sont-elles réelles ?*

Dans le prolongement de l'intérêt de Butor pour le roman expérimental, Jean-Marie Schaeffer veut ainsi savoir comment les fictions opèrent dans notre réalité. Le fait est que, lisant un roman, allant au théâtre, au cinéma, nous cherchons à nous faire délicieusement piéger. Et cela marche presque à tout coup. Notre réalisme spontané est à chaque fois surpris ; nous sommes ainsi conformés en effet que nous supposons toujours un *objet* à nos représentations : « avant même que la question de la vérité [...] n'entre en jeu, la représentation a toujours déjà posé l'objet (auquel elle renvoie) *comme* objet représenté »<sup>13</sup>. Ou encore : « Toute représentation possède une structure de renvoi au sens logique du terme, c'est-à-dire qu'elle est “au sujet de quelque chose”, qu'elle “porte sur quelque chose”. [...] Donc, même si elle vise un objet inexistant, elle ne peut pas le représenter comme inexistant, parce que (se) représenter quelque chose revient à poser cette chose comme contenu représentationnel. » Dès lors, nous avons beau savoir que les représentations fictives n'ont aucun poids référentiel – cette locomotive, au cinéma, qui s'approche rapidement et envahit bientôt tout l'écran, ne va pas m'écraser – nous ne leur accordons pas moins, spontanément, le crédit d'une telle référence : je vois le train arriver, je me recule dans mon siège, je ferme les

---

<sup>13</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p. 109. Citation suivante, p. 153.

yeux... et les rouvre bientôt, parce que je me rappelle opportunément que je suis au cinéma.

Le consommateur de fictions est un pervers heureux. « Je sais bien, mais quand même... » : à l'interstice des croyances et des savoirs, il joue à faire comme si les fictions étaient vraies, tout en gardant la conscience qu'elles ne le sont pas. Un espace d'expérimentation singulier s'ouvre alors à lui, comparable à cette « aire intermédiaire d'expérience », entre principe de plaisir et principe de réalité, qui permet au petit enfant d'entrer peu à peu dans le monde des adultes ; mais surtout, qui permet aux adultes résignés à « une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure » de renouer avec « un mode créatif de perception »<sup>14</sup>. Proust ne disait pas autre chose : pour lui, l'art, la littérature contrarient efficacement tout le travail de maçonnerie que « l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie »<sup>15</sup>. Ainsi la fiction, en proposant des représentations sans responsabilité référentielle, nous libère de l'assujettissement à la réalité extérieure et nous permet d'explorer des mondes d'invention. Elle promeut un usage des signes où la question de l'adéquation des mots aux choses est sans objet.

### *Expérience de quoi ?*

Mais du fait que la fiction autorise des expériences qui échappent à l'opposition du vrai et du faux, on conclurait à tort que ces expériences, pour être éventuellement distrayantes, sont au fond indifférentes, ou sans portée cognitive. Reste à savoir de quoi exactement la fiction permet de faire l'expérience, ou plus exactement

---

<sup>14</sup> Donald W. Winnicott, cité dans Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, p. 52.

<sup>15</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1989, tome IV, pp. 474-75.

– si l'on s'obstine à prendre au sérieux le modèle scientifique proposé par Zola – ce qu'elle permet d'*expérimenter*. Il faut prendre ce dernier terme au sens propre de la vérification de la validité d'une loi physique ou plus généralement d'un modèle de compréhension des phénomènes naturels. L'équivalent d'un tel modèle de compréhension existe-t-il dans le cadre littéraire qui nous importe ? Depuis Aristote, il est admis que la puissance cognitive de la narration en général<sup>16</sup> réside essentiellement dans sa capacité à rendre intelligible le déroulement d'une action dans le temps. Dans le même esprit, Paul Ricœur<sup>17</sup> étend à tous les types de récits cette capacité à ordonner, par ce qu'il appelle une « mise en intrigue », une série de faits bruts. En revanche, Danièle Sallenave, admettant que « c'est dans les livres que la vie prend figure »<sup>18</sup>, réserve quant à elle cette faculté aux œuvres romanesques du canon littéraire. La question se pose donc : en régime fictionnel, la puissance cognitive propre à tous les récits est-elle minorée, augmentée ou altérée de quelque autre façon ? Michel Butor – encore lui – répond en affirmant tout bonnement que « le roman est le laboratoire du récit ». Il vaut la peine de citer le paragraphe où apparaît cette formule décisive :

Alors que le texte véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Aristote, dans la *Poétique*, traite de la tragédie, de l'épopée et du récit historique.

<sup>17</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1., *L'intrigue et le récit historique* ; t. 2., *La configuration dans le récit de fiction* ; t. 3., *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983-1985.

<sup>18</sup> Danièle Sallenave, *Le Don des morts, Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 48.

<sup>19</sup> Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard (Idées), 1975 [Paris, Minuit 1960 et 1964], p. 9.

Tout devient alors très clair : est expérimenté dans la fiction le potentiel cognitif et explicatif des formes du récit. Le mot *laboratoire* est aussi une manière de renouer avec le modèle zolien (dont on a vu à quel point il avait attiré Butor). Il évoque un milieu « stérile », protégé du monde, où l'efficacité des modèles de la narration sera mesurée sur du matériel fictif, c'est-à-dire sur les éléments d'une *histoire* créée artificiellement et spécialement pour être soumise à cette élaboration. Le monde romanesque rend possible une mise à l'épreuve des formes d'intelligibilité narrative en suspendant toute obligation de référer au monde réel, c'est-à-dire en neutralisant les exigences du récit *véridique*<sup>20</sup>. L'opération se borne-t-elle alors à une simulation sans conséquence parce que sans risque et sans contrainte ? Non, bien sûr. Après avoir fait la démonstration de leur efficacité et de leur cohérence interne, les formes romanesques pourront aisément être affectées par le lecteur à l'appréhension du réel. Butor insiste sur la nécessité d'une telle transposition, qui justifie à elle seule l'entreprise littéraire :

Des formes nouvelles révèleront dans la réalité des choses nouvelles [...]. La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue [...] un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation<sup>21</sup>.

A quoi il ajoute que le roman « est un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi furieux qui vous assaille de toutes parts »<sup>22</sup>. Constatons au passage que les « formes nouvelles » en question ne se bornent pas à exercer leur pouvoir dans le temps (comme l'impliquerait une stricte obédience aux analyses de Ricœur). La dimension spatiale,

<sup>20</sup> Tels que le récit historique ou l'autobiographie, genres que Ricœur analyse particulièrement dans *Temps et Récit*.

<sup>21</sup> Michel Butor, *op. cit.*, p. 10.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 17.

grâce à la description notamment, n'échappe pas à l'emprise romanesque. Voilà du moins ce qui semble admis depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, époque où le modèle lessingien (à la littérature le soin de représenter le temps, à la peinture la tâche de représenter l'espace<sup>23</sup>) fut dépassé au profit d'une concurrence plus ouverte entre les arts et singulièrement d'une politique plus expansionniste de la littérature. Butor, on le sait bien, consacra autant de pages mémorables à l'exploration de l'espace (géographique, urbain, architectural, pictural...), qu'à celle du temps. On n'en doutera donc pas : le roman s'empare (ou se défend contre elles) de toutes les dimensions du monde, un monde *furieux* qu'il contribue à rendre *vivable* ou, mieux encore, *habitabile*<sup>24</sup>. C'est à croire que pour Butor le roman serait l'un des instruments de l'évolution de l'espèce puisqu'il est présenté comme le moteur d'une *adaptation* au milieu – pour l'auteur d'abord, pour le lecteur ensuite. Certains écrivains volontaristes (et plutôt virils) du début du XX<sup>e</sup> siècle, après la crise du modèle romanesque qui avait frappé la fin-de-siècle, voulaient croire à nouveau aux forces de l'intrigue et de l'action. Ils émirent alors des thèses étrangement similaires à celles de Butor (pourtant assimilé à son époque aux liquidateurs des « notions périmées »<sup>25</sup>). Parmi ces sectateurs du *roman d'aventure*, R. L. Stevenson, à qui la vie apparaissait à la fois « complexe », « monstrueuse, infinie, illogique, abrupte et poignante »<sup>26</sup>. Fort heureusement, à l'« éblouissement et

<sup>23</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön*, Paris, Hermann, 1990. Voici le titre original : *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, soit dans la première édition française : *Du Laocoön ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. Charles Vanderbourg, Paris, chez Antoine-Augustin Renouard, 1802.

<sup>24</sup> Le terme est de Michel de Certeau. Voir *L'Invention du quotidien*, Tome I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>25</sup> Parmi les notions périmées (le terme est de Robbe-Grillet) que les auteurs du Nouveau Roman se proposaient de liquider ou d'interroger – peut-être ne s'agissait-il que d'en mesurer expérimentalement la résistance –, il y avait, on s'en souvient, le *personnage* et l'*intrigue*.

<sup>26</sup> R. L. Stevenson, « Une humble remontrance », dans *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque), 1992, p. 235.

la confusion de la réalité », « au fatras d'impressions toutes puissantes qu'offre la vie », le roman substitue ce que Stevenson appelle une « trame » ou une « texture logique »<sup>27</sup>. L'écrivain – pourfendeur des brumes et des fouillis – « aide l'homme à percevoir sa place dans la nature, et, par dessus tout, il l'aide à comprendre plus intelligemment les responsabilités qu'implique sa place dans la société »<sup>28</sup>. Ladite place n'est du reste pas forcément confortable : vivre « intelligemment » – pour reprendre un adverbe commun à Butor et à Stevenson – n'est pas toujours une sinécure.

Retenons surtout que le cheminement d'une forme, d'une « texture logique », entre sa mise en œuvre par l'auteur et son adoption par le lecteur<sup>29</sup>, est conforme aux termes de la méthode expérimentale : après *l'expérience* (dans le laboratoire du roman, sur du matériel « artificiel ») vient *l'application* par le lecteur (dans la vie, sur du matériel réel). Mais il faut nuancer aussitôt : ce qui est validé par l'expérience romanesque, et instrumentalisé éventuellement par le lecteur, ce n'est pas la vérité objective d'un modèle ou la pertinence universelle d'une représentation, mais sa capacité à faire sens pour un individu.

Dans le laboratoire des représentations romanesques, le lecteur est ainsi convié à prendre la posture du narrateur qui assume le récit, voire celle de l'auteur qui conçoit le dispositif général de l'œuvre. Indéniablement, le lecteur améliore par mimétisme son habileté à manipuler des *outils mentaux* (pour parler comme les historiens des *Annales*) ou des *formes symboliques* (pour parler comme Cassirer) dont le texte fait démonstration sur les faits fictifs<sup>30</sup>. Tout cela est

---

<sup>27</sup> R. L. Stevenson, « Une humble remontrance », *op. cit.*, p. 235.

<sup>28</sup> R. L. Stevenson, « Les romans de Victor Hugo », *op. cit.*, p. 159.

<sup>29</sup> On peut lire des propositions du même genre, en 1913, chez Jacques Rivièvre, *Le Roman d'aventure*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.

<sup>30</sup> La démonstration n'est pas forcément convaincante. Il est aussi, ne l'oublions pas, des récits qui tentent de miner la confiance que le lecteur accorderait à tel ou tel instrument narratif ou descriptif. Telle fut la tâche que certains Nouveaux Roman-ciers se donnèrent pour un temps.

un peu austère, dira-t-on peut-être. N'oublie-t-on pas ici une grande part du plaisir de la lecture ? C'est une chose que d'éprouver intellectuellement l'efficacité d'une configuration symbolique (du temps, de l'espace, de la personne), c'en est une autre que de s'identifier émotionnellement aux personnages et d'affronter avec eux le monde construit par la fiction. Il faut cependant à l'évidence faire un sort particulier au personnage. C'est à quoi s'engage Danièle Sallenave qui fait du personnage et du processus d'identification la clef de voûte de sa poétique – et croise à cette occasion le formidable problème de la *catharsis*. Or sous sa plume, comme par un fait exprès, ce sont encore les termes d'*expérience* et d'*expérimentation* qui s'imposent :

L'*expérience* de vivre ne se prête à aucune expérimentation, nous ne pouvons pas reprendre à nouveaux frais les choix de notre vie. La langue française réunit sous le même vocable deux sens de l'*expérience* : *l'épreuve* que l'on fait d'une situation, d'un sentiment et dont on sort transformé, et *l'expérimentation*, qui est observation d'une situation provoquée artificiellement. La littérature est une expérimentation de situations fictives, créées artificiellement par leur auteur, afin d'en provoquer, chez le lecteur, *l'épreuve*. C'est ainsi que l'*expérience littéraire* devient *expérience de la vie*<sup>31</sup>.

L'*épreuve* en question, précisons-le, avant d'être vécue par le lecteur, l'est d'abord par l'auteur. Pour celui-ci comme pour celui-là, le personnage est susceptible d'éveiller quelque virtualité psychologique malencontreusement inexploitée (ou refoulée). C'est ce que rappelle à bon escient Pierre Jourde à propos d'un romancier qui provoqua récemment quelques remous dans le milieu littéraire parisien :

---

<sup>31</sup> Danièle Sallenave, *Le Don des morts, Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 120.

Un personnage n'est pas son auteur, mais une figure possible de sa personnalité, une potentialité qu'il a plus ou moins développée dans la réalité. « Ce qu'on pourrait être et qu'on n'est pas » dit justement Houellebecq dans *Lire*. En faisant le portrait de Bruno [dans les *Particules élémentaires*], ou de Michel dans *Plateforme*, à la fois assumés et refusés, Houellebecq met en jeu le raciste en lui. Au lieu de montrer un méchant raciste, il laisse s'exprimer, prendre corps une part malsaine de lui-même, il la met en jeu, ce qui signifie qu'il la met en question, qu'il la soumet à l'analyse. Il fait son travail de romancier<sup>32</sup>.

« Mettre en jeu », « mettre en question », « soumettre à l'analyse », c'est tout aussi bien, on nous l'accordera, « expérimenter ». Du reste, Michel Houellebecq, dans l'article de *Lire* susmentionné, se réfère explicitement à la méthode scientifique qui marqua sa formation professionnelle :

Mes romans ont en commun avec la méthode scientifique leur côté expérimental. Mes personnages sont un peu des expériences que je fais avec mon cerveau, il y en a qui marchent, qui se développent bien, et d'autres qui ne marchent pas<sup>33</sup>.

Voilà qui modifie quelque peu la conception du roman comme seul laboratoire des modèles d'intelligibilité. Danièle Sallenave n'hésite pas à parler, à propos de la littérature, d'un effet d'élargissement *ontologique* – ce qui semble autrement plus grave qu'un simple apport cognitif. La formulation de cette hypothèse, agrémentée pour l'occasion d'un misérabilisme dégoûtant (quelle pitié que « le manque à être » de « ceux qui ne lisent pas » !), est manifestement influencée par les *ego expérimentaux* de Milan Kundera. Il s'agit bien là des personnages en tant qu'ils représentent pour le lecteur (et pour l'auteur) d'autres « possibilités d'être au monde », des « exis-

---

<sup>32</sup> Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, Ed. L'esprit des péninsules, 2002, pp. 224-5.

<sup>33</sup> *Lire*, septembre 2001, p. 32.

tences »<sup>34</sup> alternatives. Car « le roman n'examine pas la réalité, mais l'existence »<sup>35</sup>. Qu'en conclure en ce qui concerne l'expérimentation de la validité de représentations symboliques, et de leur capacité à réduire la confusion du monde, sinon qu'il semble légitime voire indispensable d'envisager cette expérimentation à deux niveaux différents :

1. soit la mise à l'épreuve des formes symboliques est le fait du narrateur (et/ou de l'auteur) dans l'exhibition qu'il fait de l'adéquation (*vs* de l'inadéquation) de l'ensemble des représentations qu'il met en œuvre pour rendre compte des tribulations d'un monde fictionnel qu'il a lui-même peuplé, meublé et animé (nous proposons de nommer désormais ce type de mise à l'épreuve une *expérimentation extradiégétique*) ;
2. soit la mise à l'épreuve est le fait des personnages dont l'*existence* consiste précisément à se confronter au monde qui est le leur – fictionnel pour l'auteur et le lecteur, mais réel pour eux (et nous appellerons, on s'y attend, ce type de mise à l'épreuve une *expérimentation intradiégétique*).

Ces deux niveaux d'expérimentation ne sont pas investis de la même manière par le lecteur. Intuitivement, on peut même avancer l'hypothèse qu'ils n'impliquent pas les mêmes choix narratifs, ni ne nourrissent le même genre d'intrigue. On peut admettre cependant qu'ils ne sont pas exclusifs, que rien n'empêche qu'ils soient développés conjointement dans un même roman, que le plus souvent cependant l'un puisse prendre le pas sur l'autre. Le roman zolien semble présenter un cas exemplaire où *l'expérimentation extradiégétique* l'emporte sur *l'expérimentation intradiégétique*, sans l'annihiler tout à fait comme nous le verrons. Nous envisagerons ensuite, à l'occasion d'une relecture du *Horla* de Maupassant, un cas symétrique.

---

<sup>34</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 85.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 61.

### *Romans expérimentaux de Zola*

Zola a d'emblée imprimé à la question de l'expérimentation romanesque un tour volontariste, dont témoigne la publication en feuilleton, le 16 octobre 1879, du premier chapitre de *Nana*, côté à côté avec la première partie du *Roman expérimental*. Les lecteurs, en même temps qu'ils découvraient un parterre d'hommes congestionnés par l'apparition de Nana, quasi-nue, au Théâtre des Variétés : plus de culture, plus de psychologie, l'humanité réduite à son moteur primordial, le désir sexuel ! – pouvaient lire en regard le fondement scientifique sur lequel cette anthropologie vigoureusement simplifiée prétendait s'appuyer. Car *Le Roman expérimental* entend offrir aux romanciers, indissolublement, une méthode et une matière ; il leur ouvre le champ de l'expérimentation, et leur propose conjointement un objet privilégié : l'homme physiologique, la bête humaine. La provocation est double, anthropologique et esthétique – et elle est bien reçue comme telle. Brunetière, Lanson ne s'y sont pas trompés, qui croisent leur dénonciation de l'ambition expérimentale avec des considérations sur la « psychologie [...] bien courte »<sup>36</sup> de Zola : « des agitations de fous, ou des appétits de brutes, voilà tout ce qu'il nous offre » ; « les héros de M. Zola ne sont pas vicieux, ils ne sont qu'en dehors de l'humanité. Leur inconscience d'eux-mêmes, leur placidité dans l'ignominie, leur continuité d'intempérance ou de grossièreté les marquent au signe de la bête »<sup>37</sup>.

Et alors ? Claude Bernard a bien montré que pour comprendre l'homme physiologique, qui intéresse le médecin, il fallait remonter à l'homme physico-chimique. En conséquence, le romancier, qui s'intéresse à l'homme psychologique, à l'homme pensant et passionné, n'est-il pas légitimé à chercher l'explication de celui-ci à l'étape précédente, en termes de complexité, c'est-à-dire chez l'homme physiologique de Claude Bernard ?<sup>38</sup> Ces idées, d'ailleurs, sont dans

<sup>36</sup> Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 1061 ; de même, la citation qui suit.

<sup>37</sup> Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 297.

<sup>38</sup> Voir Emile Zola, *Œuvres complètes*, tome 10, les pages 1182-83 du « Roman expérimental », qui ouvre le recueil homonyme.

l'air du temps : Taine, dans *De l'intelligence*, décrit, un siècle avant Changeux, un homme neuronal. Ce réductionnisme est problématique, on le sait ; il a choqué Brunetière ; aujourd'hui, il suscite le débat ; c'est Ricœur, par exemple, rappelant à Changeux<sup>39</sup> qu'entre « je pense » et « mon cerveau pense », il y a un abîme ; le discours de la bête humaine ne peut être humainement tenu, la Voix pour autoriser un tel discours est impensable, et nous avons une âme, quoi que nous en ayons.

Sans doute. Mais aussi, c'est d'abord en romancier que Zola se réjouit, lorsqu'il lit l'*Introduction à la médecine expérimentale* : la possibilité de s'expérimenter comme bête humaine, que le roman expérimental veut offrir à son lectorat, est une expérience pour voir, une expérience fictive ; à ce titre, et indépendamment de ce que pense Zola, par ailleurs, du caractère scientifique de ses postulats anthropologiques, l'expérience a lieu en toute irresponsabilité référentielle. Pourquoi ne pas s'y livrer, alors ? Cela peut être intéressant, après tout – et les lecteurs de Zola l'ont bien compris – car il nous arrive aussi de souhaiter ne pas avoir d'âme : d'être déterminés de part en part, irresponsables, améliorables à loisir, et guérissables, à terme, de notre handicap humain. Car voilà ce que la provocation anthropologique du roman naturaliste permet à ses lecteurs d'expérimenter : le loisir rare d'un surplomb inhumain sur l'humanité.

Mais comment communiquer efficacement cette vision physiologique de l'homme ? Quelque plaisir que nous y prenions peut-être, en secret, il n'en reste pas moins que cette vision heurte nos préjugés humanistes ; nous ne voulons rien savoir de la bête humaine, et lui préférons le théâtre psychologique et social où nous nous leurrons tous les jours à nous rencontrer, en y jouant notre rôle d'humains libres et responsables. Il faut donc à notre romancier-physiologiste un belvédère – un point d'observation extradiégétique – où convier son lecteur pour lui faire découvrir l'affairement humain sous un jour renouvelé : ce sera le roman expérimental. Celui-ci suppose l'obser-

---

<sup>39</sup> Voir Jean-Pierre Changeux, Paul Ricœur, *Ce qui nous fait penser : la nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 1998.

vation, l'analyse préalables (ce que nous appelions la version faible du naturalisme). Ainsi Balzac, dans *La Cousine Bette*, part-il d'un « fait général », « le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société »<sup>40</sup>. Ce « fait général », notons-le, n'est pas quelconque ; il a pour épicentre le « tempérament amoureux » du baron Hulot. Voilà qui est de bon augure pour l'expérimentation à venir : dans le fait déjà, la bête humaine affleure... Mais pour rendre celle-ci indubitable, il faut encore soumettre « Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux » ; le romancier, loin de se cantonner à un rôle de « photographe [...] », intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître ». Tel est le roman expérimental : un artefact délibéré, un protocole perturbatoire qui introduit le loup dans la bergerie (ou égare des agneaux dans un pays de loups...). En d'autres termes (zoliens), il s'agit de

poser d'abord un cas humain (physiologique) ; [de] mettre en présence deux, trois puissances (tempéraments) ; [d']établir une lutte entre ces puissances ; puis [de] mener les personnages au dénouement par la logique de leur être particulier, une puissance absorbant l'une ou les autres<sup>41</sup>.

Dans la vie ordinaire (et dans le roman d'observation et d'analyse), on irait sans doute de crises en rémissions, l'issue restant indécise. Non dans le roman expérimental ; l'auteur, ici, reste le maître, et les jeux sont faits d'avance : la bête humaine au terme, doit triompher. Il reste à inventer, et ce n'est pas rien, les péripéties qui donneront à cette thèse anthropologique l'allure d'une expérimentation convaincante, au moment de la lecture. A cette fin, Zola, comme le Balzac de *La Cousine Bette*, met au travail des personnages-témoins, aux deux sens que peut prendre cette expression. Personnage-témoin,

<sup>40</sup> « Le Roman expérimental », *op. cit.*, p. 1178. De même pour les citations suivantes.

<sup>41</sup> Emile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », tome 5, 1978, p. 1742.

d'abord, comme on dit lampe-témoin : le comte Muffat, par exemple, qui subit sans pouvoir y résister l'ascendant sexuel de Nana, et se découvre, pour l'édification du lecteur, pourceau après s'être cru catholique. Mais aussi, personnage-témoin, au sens d'observateur plus ou moins impliqué dans l'action : ainsi Fauchery ou Mignon, dans *Nana*, restent-ils à l'écart, et admirent, à distance esthétique, comment Nana, avec « un peu de sa nudité délicate » a réussi à « ébranler Paris. » « « Ah ! nom de Dieu ! quel outil ! » laissa échapper Mignon dans son ravissement »<sup>42</sup>. A l'inverse, une belle énergie meut Octave Mouret, dans *Pot-Bouille* ; ses conquêtes (et déboires) amoureux l'introduisent successivement dans les divers appartements de l'immeuble bourgeois où il a emménagé ; occasion d'expérimenter, sous les yeux du lecteur, les pathologies sexuelles fort diverses que dissimulent les portes d'acajou verni de la respectable bâtisse !

Les romans de Zola sont ainsi des romans de conversion : en soumettant ses personnages « à une série d'épreuves » perturbatrices, le romancier s'attaque à leurs certitudes. Tantôt, la leçon s'administre cruellement et entraîne la perte du personnage ; Muffat, ruiné et avili, est un converti malgré lui... Mais l'épreuve de « divers milieux » peut aussi instruire utilement le personnage ; c'est lui, alors, qui tire spontanément l'enseignement de ses tribulations, et anticipe ainsi la conversion souhaitée du lecteur.

Or, les milieux sont nombreux, les tempéraments divers – sans compter celui de l'auteur, qu'il faut intégrer aussi. (Ainsi Zola s'invite-t-il, dans les « Notes générales » citées à l'instant, à « conserver [ses] nervosités », et à « garder dans ses livres un souffle un et fort qui, s'élevant de la première page, emporte le lecteur jusqu'à la dernière ».) Que de frottements dès lors, et de jeux de force à explorer ! Que de croyances à modifier ! (« Le roman est le lieu par excellence d'expérimentation sur le changement des croyances, sur la destruction de certaines », notait Butor, on s'en souvient.) On le voit, la version forte, expérimentale, du naturalisme est tout, sauf un carcan scientiste. C'est une formidable machine à générer des

---

<sup>42</sup> Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, tome 3, p. 1147.

fictions, au contraire, où les deux Zola évoqués plus haut – le naturaliste et le visionnaire – se retrouvent en bonne intelligence.

### *Le récit fantastique*

On a vu en quoi consistait le protocole expérimental de Zola : d'abord créer un milieu fictif, le troubler ensuite par l'introduction de modifications susceptibles d'altérer les comportements des personnages qui déambulent dans le milieu en question. Le récit fantastique, élaboré dans le cadre du premier romantisme, donc bien avant l'apparition du naturalisme, peut paradoxalement être décrit suivant la même procédure. Avec une différence de taille néanmoins. Si le personnage du récit fantastique est, comme dans le roman zolien, soumis aux aléas d'un environnement soudainement perturbé, le caractère de cette perturbation est particulier, spécifiant même le genre puisqu'elle se présente comme étant *extraordinaire* et *surnaturelle*. Ce qui est éprouvé dans le récit fantastique, ce n'est donc pas la pertinence d'hypothèses physiologiques, psychologiques ou sociologiques (les lois de la nature sont manifestement transgressées), mais la résistance mentale et intellectuelle du personnage. Cette caractéristique a donc pour conséquence de mettre l'accent sur ce que nous avons appelé *l'expérimentation intradiégétique*.

Le récit fantastique présente la situation d'une soudaine hyperbole du caractère « monstrueux » du monde – qui obnubilait tant Stevenson et Butor, on s'en souvient. Le personnage sera-t-il capable de faire face intellectuellement et psychologiquement à la confusion provoquée par le « phénomène perturbateur » ? Telle est bien la question qui fonde le dispositif expérimental du récit fantastique. Le personnage éprouve la solidité de son univers de croyance, c'est-à-dire de l'ensemble des représentations dont il dispose : de sa culture si l'on veut bien. Le phénomène se présente d'abord comme un élément inassimilable, un corps étranger à l'ordre du monde (ordre qui ne va pas de soi). Le dénouement peut différer selon les cas, car l'univers de croyance du personnage balance entre trois destins : soit il assimile le phénomène et l'intègre dans l'ordre du connu (c'est

l'*étrange* défini par Tzvetan Todorov<sup>43</sup>), soit il se réforme totalement sous la pression de nouvelles lois (c'est le *merveilleux*), soit il explose sans espoir de recomposition (et la folie est l'aboutissement fatal de ce que Todorov nomme cette fois le *fantastique* au sens strict du terme). Momentanément ou définitivement, il importe surtout que le savoir du personnage se révulse parce qu'il est frappé d'impuissance et d'invalidité. Peu importe par ailleurs la nature du savoir du personnage et l'étendue de la culture du lecteur<sup>44</sup>, ce dernier est simplement invité, grâce au processus d'identification, à faire l'expérience d'une véritable panique épistémologique.

On conçoit bien que le récit fantastique serait mal servi par un narrateur dont l'omniscience parasiterait l'expérience et empêcherait que le lecteur partageât l'angoisse du personnage. Comme l'a pressenti Maupassant – maître en la matière –, la narration fantastique doit adopter le point de vue de la victime<sup>45</sup>. On ne s'étonnera donc pas que les récits fantastiques soient la plupart du temps *homodiégétiques* ou écrits partiellement ou totalement en *focalisation interne* (c'est le cas des récits classiques de Gautier ou de Mérimée). Sans doute faut-il faire plus généralement de ce trait une caractéristique des récits qui privilégient l'*expérimentation intradiégétique*. *Le Horla* est tout à fait exemplaire à ce titre. Le texte met le lecteur à la gêne en éprouvant les savoirs les plus récents de l'époque. Rappelons que le héros – retiré dans sa maison de campagne – est envahi progressivement par la certitude qu'un être invisible s'est infiltré chez lui. Le personnage (dont nous ignorons le nom) réagit au « phénomène per-

<sup>43</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>44</sup> Point n'est besoin que la culture du personnage soit scientifique, elle peut tout aussi bien être religieuse ou populaire. Elle peut être, selon le cadre du récit, celle du passé ou du futur, ou même d'un héros installé dans un monde de fantaisie. Tous ces mondes ont leurs lois et leurs propriétés, tous leurs occupants ont une compétence plus ou moins grande à leur propos, et cette compétence peut donc – comme la nôtre – être remise en cause par un événement inédit. Ce qui explique que structurellement le genre fantastique puisse s'appliquer aussi bien au roman « réaliste », comme c'est le cas au XIX<sup>e</sup> siècle, qu'au roman historique, au roman de science-fiction, voire même au conte de fées.

<sup>45</sup> Il s'agit du « réalisme subjectif » annoncé dans la préface de *Pierre et Jean*.

turbateur » par une démarche rationnelle en laquelle on reconnaîtra aisément la démarche expérimentale chère à Claude Bernard. Pour confirmer ses « observations accidentelles », le personnage invente en effet des dispositifs d'« observations provoquées » : échantillons de nourritures et de boissons proposés à la créature, prises d'empreintes (à base de farine et de charbon), etc. Les résultats de ces expériences permettent d'écartier l'hypothèse du somnambulisme, c'est-à-dire que le personnage prouve (et se prouve) qu'il n'est pas lui-même à l'origine des anomalies qu'il a constatées. Mais il ne suffit pas de conclure à l'existence indéniable d'un être invisible, il reste à l'identifier et à le comprendre. La démarche suivante du personnage sera donc d'augmenter son savoir, et de se doter d'un ensemble (œcuménique) de représentations nouvelles : psychologique voire métapsychique (le magnétisme et l'hypnose), religieuse (la rencontre avec un prêtre), physique (l'électromagnétisme) et physiologique (étude comparée des appareils perceptifs humains et animaux). A quoi s'ajoutent des références aux sciences naturelles et aux théories de l'évolution. Le *Horla* (puisque il apparaît que tel est son nom) est alors intégré à l'univers de croyance, ainsi augmenté, du personnage : sans doute est-il le « successeur » de l'homme sur la terre. Mais pour être pensable, le *Horla* n'en reste pas moins totalement terrifiant. Intégré intellectuellement, le phénomène perturbateur n'est pas pour autant apprivoisé psychologiquement. Ce conflit entre les dimensions psychologique et intellectuelle de la connaissance est sans doute l'aspect le plus étonnant du texte de Maupassant.

Mais qu'en est-il de l'expérimentation extradiégétique dans cette (dernière) version du *Horla*, qui adopte la forme d'un *Journal*<sup>46</sup> (genre homodiégétique s'il en est) ? Notre hypothèse – quelque peu

---

<sup>46</sup> Rappelons qu'il existe trois versions du *Horla*. La première (« La Lettre d'un fou ») est un récit adressé par le personnage à un médecin qu'il appelle à son secours, la seconde (*Le Horla*, première version) est une narration hétérodiégétique qui contient le récit enchaîné d'un personnage qui raconte son aventure à un aréopage de médecins aliénistes, la troisième (*Le Horla*, seconde version) se présente comme un journal, brutalement interrompu, écrit par le personnage au fur et à mesure des événements.

osée, nous l'avouons – est que, s'il n'y a effectivement aucune trace dans le texte lui-même d'une expérimentation de type zolien, elle est en quelque sorte « intérieurisée » dans la fiction. On a dit que le personnage observait et expérimentait à propos du Horla, mais l'inverse est tout aussi vrai. Pourquoi cette créature si puissante se confine-t-elle dans la maison du héros ? Pourquoi s'attache-t-elle à lui ? Pourquoi s'amuse-t-elle à graduellement augmenter les stigmates de sa présence : devant lui cueillant des fleurs, tournant les pages d'un livre, occultant un reflet dans un miroir ? N'est-ce pas qu'elle est en train d'observer le comportement de ce curieux animal qui s'affole ? Le Horla semble en effet lui aussi suivre un protocole expérimental. Le Horla ne ressemble-t-il pas étrangement au narrateur qui tourmente les personnages dans les romans de Zola ? Le Horla aurait-il quelques traits – en plus de quelques lettres – en commun avec Zola ? Toujours est-il que le héros se suicide pour échapper au regard invisible et au tourmenteur impitoyable qui perturbe son environnement ? Si notre interprétation avait quelque pertinence, *Le Horla* de Maupassant présenterait une sorte de cas limite où le modèle *intradiégétique* est opposé au modèle *extradiégétique* mis en abyme et repoussé avec horreur. (Maupassant est alors en rupture de naturalisme.)

### *Conclusion*

Si le narrateur est lui-même un personnage – ou s'il adopte le point de vue de celui-ci – on parvient à éprouver avec lui, en tant qu'*ego expérimental*, la validité d'une représentation symbolique, et ceci de plain-pied avec le matériel fictif auquel elle s'applique. Ce n'est plus dès lors, par-dessus la tête des acteurs – comme c'est le cas chez Aristote – que le lecteur manipule les outils du sens, mais avec lui. C'est alors qu'on peut en revenir à la question de l'habitabilité du monde chère à Michel de Certeau, et qui est l'équivalent de sa « vivabilité » chez Butor. On pourrait admettre que cette habitabilité est à la mesure d'une adaptation entre un corps et son milieu, entre un individu et le contexte social, entre une pensée et le monde qui l'entoure. Dès lors les expérimentations romanesques (et l'on peut

remonter aisément au XVIII<sup>e</sup> siècle des Lumières, c'est-à-dire au moment où le modèle expérimental est transposé dans la littérature de fiction), qu'elles soient extra ou intradiégétiques, peuvent toutes être ramenées à un schéma commun que la grammaire du récit ne contesterait pas : à partir d'une situation de relatif équilibre entre un personnage et son milieu, l'intrigue organise les péripéties qui causeront une situation de déséquilibre, de malaise, c'est-à-dire d'inadaptation. Cette alternance de situations équilibrées et déséquilibrées est classique. Il importe pour nous de voir que les cas de déséquilibre ou d'inadaptation correspondent aux crises qui manifestent la résistance ou la fragilité d'un certain nombre d'éléments structurants de la personnalité. De quels éléments s'agit-il ? Il s'agit des capacités, physiques, morales, psychologiques et intellectuelles, innées ou acquises (ce que Zola appellerait l'hérédité et l'éducation) qui définissent un personnage. Les situations, puis les événements qui modifient celles-ci, permettent de mesurer ces capacités. Le lecteur peut ainsi éprouver par mimétisme la solidité ou la fragilité des armatures d'une personnalité qui n'est pas la sienne. Le temps de la lecture, Je est devenu un autre ; et il y a fort à parier qu'il deviendra Légion, les lectures se multipliant ! Ainsi l'expérimentation romanesque nous rend-elle au monde plus complexes, – plus perplexes, aussi... Mais n'est-ce pas là le prix à payer pour échapper à la Bêtise, qui consiste, rappelait Flaubert, à vouloir conclure ?

Danielle CHAPERON  
Jean KÆMPFER  
*Université de Lausanne*