

Federico Bertoni
Conversation avec Guido Mazzoni
sur son livre *Teoria del romanzo*
(Bologna, Il Mulino, 2011)

F.B.: Je voudrais commencer par quelques considérations inactuelles. Le choix d'écrire et de publier de nos jours une *Théorie du roman*, sans aucun sous-titre qui en relativise l'enjeu, apparaît comme un véritable défi. Ce n'est pas seulement que ce titre rappelle délibérément un des livres les plus inimitables de Lukács; ni même que cette entreprise témoigne de l'ambition, du courage intellectuel et une admirable capacité à maîtriser des instruments d'analyse complexes; c'est aussi et surtout que le concept et le mot même de *théorie*, en Europe du moins, sont assez démodés. En effet, de toutes parts naissent et s'épanouissent des prises de position anti-théoriques, des rappels au sens commun, ou des franchissements de frontières disciplinaires, en soi très intéressants, mais où souvent la littérature n'est qu'un prétexte pour parler d'autres choses. Peut-on dire, une fois pour toutes, que l'effacement des grands paradigmes théoriques ne peut pas justifier l'impressionnisme critique, ni, encore moins, un retour triomphal de la *doxa*? Est-ce pour cette raison que tu as voulu faire précéder ton analyse historico-critique d'un long chapitre intitulé *Une théorie de la fiction*? En d'autres termes: on ne peut pas parler de manière cohérente de la littérature sans avoir une *idée de la littérature*; on ne peut pas décrire des formations discursives et

des pratiques symboliques sans connaître, voire expliciter, les principes idéologiques et culturels sur lesquels elles sont fondées, car la théorie elle-même est un savoir historique, en situation, un jeu de langage qui obéit à des règles et à des protocoles. Comme dirait peut-être Wittgenstein, que tu cites dans les premières pages du livre: «tout dépend de ce que tu entends par... “roman”, “genre”, “littérature”, “théorie”».

G. M.: Je distinguerais entre la crise de la théorie et le discours sur la crise de la théorie – c'est-à-dire entre un phénomène doué de réalité objective et la réflexion sur ce phénomène qui s'est développée, surtout pendant les années 1990, dans la culture d'origine structuraliste, en développant une série de *topoi* qui ont eu un grand succès: je pense par exemple aux débats suscités par des livres comme *Notizie dalla crisi* (1993) de Cesare Segre ou *Le Démon de la théorie* (1998) d'Antoine Compagnon.

Je dois d'abord dire que je n'ai jamais été sensible à ces analyses. J'ai l'impression qu'une telle manière de concevoir la question finit par lire le problème général (la crise objective des grandes narrations théoriques de tous genres) à la lumière d'un phénomène particulier (la crise du structuralisme). Il est peut-être utile de rappeler que, dans les années mêmes où la crise interne du structuralisme avait lieu, l'ensemble découpé d'idées, de positions, de gestes intellectuels que l'on appelle post-structuralisme se consolidait au point de créer, aux États-Unis et dans les pays qui subissent l'influence culturelle des États-Unis, une véritable discipline – cette chose hybride, née du mélange de philosophie continentale et de théorie de la littérature, qui prend le nom de *theory*. Ce que les structuralistes appellent crépuscule est, pour les *theorists* américains, une aube: pour eux, la crise de la théorie se développe dans des temps, et des manières, différents.

Cela dit, *Sulla poesia moderna* et *Teoria del romanzo* sont étrangers à la fois au structuralisme et à la *theory*. Ils dérivent au contraire – même si c'est de loin – d'une tradition qui provient de l'esthétique de l'idéalisme allemand, en particulier des écrits de Friedrich Schlegel et de l'*Esthétique* de Hegel. Beaucoup d'essais écrits au XX^e siècle et consacrés aux théories des formes artistiques naissent, directement où indirectement, de cette famille critique : *Théorie du roman* de Lukács, *L'Origine du drame baroque allemand*, *Le Narrateur, réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Lesskov* de Benjamin, les essais de Bachtin sur le roman, *La perspective comme forme symbolique* de Panofsky, *Philosophie de la nouvelle musique* de Adorno, *Théorie du drame moderne* de Szondi ou *Zeit-Bilder* de Gehlen. Malgré les différences qui les séparent, ces œuvres se ressemblent : elles considèrent les matériaux esthétiques comme des « formes symboliques », c'est-à-dire des « signes sensibles, concrets, qui renvoient à un contenu spirituel », selon la formule que Panofsky reprit de Cassirer et qu'il utilisa pour définir l'essence de la perspective.

Par rapport à cet archétype, les théories que j'ai cherché à élaborer diffèrent sur certains points décisifs. L'un des plus importants est la manière de concevoir la nature de ses objets. Les théories des formes artistiques que l'on trouve dans les œuvres de Lukács, Benjamin, Adorno ou Gehlen doivent une bonne part de leur attrait au fait que leurs auteurs traitent les genres artistiques et les époques comme des choses solides, « come cose salde », pour le dire avec un vers de Dante. Le « roman », le « *Trauerspiel* », la « narration », la « tragédie », la « musique moderne », le « drame moderne », la « peinture moderne », la « Grèce », les « cultures closes », le « baroque », le « romantisme » ou la « modernité » entrent dans le discours comme s'il s'agissait de noms propres, d'organismes unitaires suffisamment évidents pour ne pas avoir besoin

d'explications, selon une manière de procéder que l'on trouve déjà chez Friedrich Schlegel ou bien chez Hegel.

Au cours de ces quarante dernières années, une rotation du temps historique a éloigné de nous les gestes intellectuels sur lesquels ces essais se basent. On a vu se diffuser une forme envahissante, nébulisée, de scepticisme envers les généralités et les grands récits. Notre culture est devenue de plus en plus hésitante face à ceux qui pensent les phénomènes culturels et les époques comme des entités unitaires. Aujourd'hui, qui veut réfléchir sur les jeux linguistiques et sur les époques historiques doit abandonner certains gestes trop immédiatement synthétiques. Il y a à cela plusieurs raisons, dont certaines sont très simples. La plus importante est de nature démographique : par rapport au début du XIX^e ou du XX^e siècle, la quantité de personnes qui produisent des recherches particulières et qui prononcent des discours dans un des champs de la culture a énormément augmenté. Pendant ces mêmes années, l'informatique rendait disponibles des masses de données qui, quelque décennie auparavant, n'existaient pas ou ne circulaient pas. Cette poussière de petites connaissances et d'opinions personnelles a rendu potentiellement infini l'effort que l'on doit faire pour tenir compte de tout ce que l'on sait sur un sujet quelconque.

Mais ce n'est pas la seule raison. Entre l'époque de Hegel (ou de Lukács) et la nôtre, ce qui a changé, c'est aussi l'attitude des interprètes face aux données empiriques. Les œuvres de Lukács, Benjamin, Bachtin, Adorno, Gehlen (Panofsky et Szondi sont un cas à part) ont été rendues possibles grâce à l'aplomb avec lequel les auteurs s'appuyaient sur certaines grandes narrations pour définir les époques, pour assembler les phénomènes, pour contrôler la masse des détails et pour ignorer les exceptions. C'est ce même geste que l'on trouve chez Schlegel ou chez Hegel, et qui se laisse subsumer avec une phrase

célèbre attribuée à ce dernier : « tant pis pour les données ». La manière dont Lukács, Benjamin, Bachtin, Adorno, Gehlen parlent de leurs objets est vague, en plus d'être intelligente; la puissance synthétique de certains jugements est directement liée au manque de détails, à la sérénité avec laquelle beaucoup de données sont ignorées. Une telle façon de faire présupposait une foi dans le pouvoir descriptif des théories. Aujourd'hui, l'atmosphère culturelle contemporaine ne légitime plus ces attitudes.

La conséquence la plus importante de ce passage historique est la fortune contemporaine de la philologie et, avant tout, de ce que j'appellerai l'*idéologie philologique* : la conviction que la seule chose utile dans l'étude de la littérature est la vérification scrupuleuse des données ponctuelles. Cette idéologie mérite d'être critiquée, mais elle ne peut pas être ignorée, parce qu'elle exprime une structure de sens dans laquelle nous sommes immergés. Le fétichisme du détail et le scepticisme envers les généralités ont une raison d'être ineffaçable ; ils font partie de la manière dont notre temps conçoit la connaissance – et une époque, comme le disait Heidegger, ne peut pas être effacée avec un verdict de récusation. Une théorie qui veut être prise au sérieux doit s'accréditer dans le cadre de cet ethos collectif. *Sulla poesia moderna* et *Teoria del romanzo* sont des tentatives de proposer une théorie à l'époque de la philologie.

F.B.: En lisant le livre, j'ai relevé un certain effet d'homologie entre l'objet et la méthode de ton étude. Tu écris très clairement que le roman, ce «livre de la vie particulière», cette forme symbolique qui, plus que toute autre, a façonné le seul «horizon sacré» de la culture moderne, c'est-à-dire la valorisation absolue de la vie individuelle et des buts subjectifs, montre en même temps que les individus sont

soumis à des «transcendances objectives» et à de «grandes forces anonymes» qui dépassent la sphère de l'action individuelle. Le résultat est une dialectique inconciliable entre l'universel et le particulier, entre les généralités englobantes et les individualités singulières, dont le roman donne une représentation vive et efficace. Crois-tu que cette dialectique se reflète également dans ta méthode, dans l'approche aux textes, dans l'allure même du discours? Est-il vraiment possible de réaffirmer les raisons systématiques de la théorie sans se perdre dans la multiplicité des détails et, par ailleurs, d'esquisser les coordonnées d'un large cadre historique et théorique sans se retrouver, finalement, avec le corps abstrait d'une «littérature vue de loin»? Existe-il, enfin, un état d'équilibre possible entre la théorie et la philologie? Ou bien peut-on toujours s'en tirer avec des stratagèmes heuristiques comme «élément dominant», «hégémonie», «centre» et «périphérie»? Ou encore, pour poser la question en termes historiques, est-il possible d'accorder les interprétations générales avec la «mauvaise infinité de la philologie» lorsqu'on a affaire à un passé assez lointain, tandis que tout devient plus difficile au fur et à mesure qu'on s'approche du présent? Ce n'est pas un hasard peut-être si le dernier chapitre – consacré à la deuxième moitié du XX^e siècle – est construit d'une façon plus panoramique, en utilisant des métaphores optiques telles que «regard presbyte» et observation «à distance», avec un remarquable effort pour identifier le centre de l'«archipel pluriel» de la fiction contemporaine, mais avec une force de persuasion inférieure à celle des chapitres précédents.

G.M.: Certains modèles historiographiques du XX^e siècle ont essayé de recouvrer les ambitions synthétiques de l'historicisme de la première moitié du XIX^e siècle en récusant ses présupposés idéalistes – à commencer par l'idée que les époques sont des entités unitaires douées d'un 'esprit', ou par l'idée que la succession des époques suit une logique, et a donc un *telos*. Une de ces tentatives les plus convaincantes

est l'historiographie des *Annales*, fondée sur la notion de longue durée. D'autres exemples, très différents dans la pratique, mais analogues sous plusieurs aspects, sont *Surveiller et punir*, *l'Histoire de la sexualité* ou les cours de Foucault au Collège de France (tandis que dans *Les Mots et les Choses* ou dans *L'Archéologie du savoir* Foucault utilisait encore des concepts synthétiques tels qu'«épistémé» ou «a priori historique», que l'on pourrait interpréter comme des résidus des modèles historiographiques d'origine idéaliste).

L'histoire de longue durée parie sur la force heuristique de la distance, sur la conviction que, si l'on observe les procès historiques dans la perspective des siècles ou des millénaires, les points d'agrégation et les points de rupture qui unissent ou séparent les phénomènes apparaîtront automatiquement. Finalement, cette manière d'écrire l'histoire est très semblable à celle qui animait les histoires synthétiques d'origine positiviste. Si on lit une œuvre comme *La Littérature européenne et le Moyen âge latin* de Curtius, par exemple, et si l'on s'interroge sur ce qui lui donne sa cohérence, si l'on se demande à quelle idée des époques ou des objets historiques un texte de ce genre renvoie, on s'aperçoit que l'architecture philosophique sur laquelle le texte de Curtius se base n'est pas bien différente de celle que l'on trouve dans l'historiographie fondée sur l'idée de longue durée. Il est évident que la confiance dans ces présupposés pourrait être facilement démontée. Mais, en réalité, tout présupposé intellectuel pourrait être facilement déconstruit: en fin de compte, les raisons qui nous conduisent à accepter ou à refuser une œuvre théorique ou historiographique sont, dans une large mesure, étrangères à la stabilité rationnelle des assertions, parce qu'aucune philosophie n'est capable de fonder son propre point aveugle, la conviction immotivée que le monde est fait d'une certaine manière. Finalement, ce qui rend acceptable ou inacceptable une construction théorique, c'est la force de persuasion

que la théorie acquiert par rapport aux structures de sens d'une certaine époque, à ce qu'une certaine époque considère comme acceptable ou inacceptable. L'idée qu'il soit possible d'écrire une philosophie de l'histoire culturelle à travers la perspective de la longue durée me semble être une des meilleures solutions pour construire une image de l'entier à l'âge de la philologie. Dans le dernier chapitre, où l'on parle du roman contemporain, l'arme de la longue durée n'était fatalement pas praticable: dans ce cas, j'ai dû exposer une poétique, un pari sur le futur.

F.B.: J'ai beaucoup apprécié ta sensibilité historiciste, ton aptitude à déconstruire les illusions de perspective et à montrer que les paradigmes, les horizons d'attente et les structures de sens d'une certaine époque sont des produits de l'histoire qu'il faut reconstruire au moyen d'une sorte de travail archéologique, come s'il s'agissait de déchiffrer une langue perdue. Je me demande si la philosophie de l'histoire qui guide ton parcours critique n'exprime pas, elle aussi, une tension dialectique: d'un côté, il y a un besoin de transcender son propre point de vue pour mettre en jeu un «éloignement rétrospectif», pour situer chaque phénomène dans son contexte et l'interpréter *sua iuxta principia*; de l'autre, il y a une prise de conscience du fait qu'on ne peut regarder le passé qu'avec les yeux du présent, dans un livre écrit, pour paraphraser Auerbach, «par une personne donnée, dans une situation donnée, au début du XXI^e siècle». De même, si d'un côté tu esquisses les lignes de continuité, de longue durée et de persistance des mêmes constantes narratives, de l'autre tu dessines un paysage découpé plein de *tours*, *césures*, *frontières* et *seuils* plus ou moins «décisifs» (l'adjectif revient avec une fréquence symptomatique dans ton lexique critique) entre les diverses époques. Toutefois, on garde le sentiment général que l'axe dialectique se déplace plutôt vers la rupture que vers la continuité, dans le sens de ce qui est pour Koselleck la «clé

interprétative centrale» de l'histoire moderne, c'est-à-dire la *crise*. Est-ce une vision des choses à laquelle tu pourrais souscrire? Et jusqu'à quel point s'agit-il d'une propriété intrinsèque de l'objet de ton étude, voire le symptôme d'un jugement de valeur, si tout «vrai roman», comme disait Thibaudet, «débuté par un *Non!* devant les romans»?

G.M.: L'idée que toute construction historique est, en premier lieu, une construction, et que l'étude des choses ne peut pas laisser de côté l'étude des mots qui, au cours du temps, ont regroupé, ordonné et rendu les choses connaissables, cela constitue pour moi un héritage foucaultien incontournable. Cette forme d'historicisme et de constructivisme intégral s'applique aussi à qui le pratique. *Teoria del romanzo* est, d'une façon consciente, un ouvrage né dans un temps et dans un lieu précis, un ouvrage que les structures de sens en vigueur en Europe occidentale, entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle, ont rendu possible.

C'est peut-être aussi pour cette raison que l'axe de la reconstruction historique est sensible aux ruptures. D'autre part, je considère que les ruptures qui marquent l'histoire de la prose narrative et qui transforment l'espace littéraire, en rendant certaines manières de raconter obsolètes et d'autres possibles, sont unies par une continuité de fond. A mon avis, l'acte de raconter une histoire, la narration en tant que jeu linguistique, naît d'une précompréhension de la réalité, qui présuppose (et crée) une ontologie et une anthropologie. Raconter signifie croire que la réalité – ou bien, cette partie de la réalité qui suscite notre intérêt – est faite d'êtres particuliers finis et contingents, de noms propres jetés dans le temps et dans l'espace, liés aux autres, placés dans un monde. Raconter signifie imaginer ces noms propres comme des créatures inquiètes et déséquilibrées, parce qu'elles dépendent du temps et qu'elles sont agitées par un désir qui est nécessairement en conflit avec le monde extérieur et avec les désirs des

autres, bien qu'il s'attache à des objets infiniment différents, en produisant ainsi les intrigues d'actions et de réactions qu'on appelle histoires. Bien que les paradigmes narratifs changent au fil du temps, bien que les a priori de la narration écrite avant le XIX^e s. soient parfois incompréhensibles pour nous, au fond de tout récit on trouve la même interprétation du monde. Les seuils, les limites, les frontières, les crises s'appuient sur cette couche de continuité.

F.B.: Un autre sujet majeur du livre est la relation entre la littérature et le monde, s'il est vrai que le trait distinctif principal du roman, comme nous l'explique Auerbach, est l'imitation sérieuse de la vie quotidienne et que le réalisme en tant que principe esthétique, à son tour, trouve dans le *novel* sa forme la plus significative et la plus accomplie. Il semble que la définition délibérément vague que tu proposes à plusieurs reprises – *le roman est le genre où l'on peut raconter n'importe quoi de n'importe quelle façon* – participe en quelque sorte de l'utopie mimétique de rendre narrable (tout) le réel, de dépasser les bornes de la littérature, de se pencher au-delà des frontières de la langue pour suivre quelque chose – comme dirait Calvino – que «le monde n'a pas encore dit de soi et n'a pas encore de mots pour dire». Il s'agit encore une fois d'une tension dialectique, car la force centrifuge vers le réel est contrebalancée par la force centripète qu'exercent plusieurs structures de sens – les conventions, les paradigmes, les horizons d'attente, le besoin jamais estompé du mélodramatique et du romanesque. Peut-on trouver, dans cette description du roman en tant que genre (que je partage tout à fait), une trace implicite de ton idée de la littérature, de la façon dont tu penses la relation entre le langage et le monde, et même entre la critique et l'histoire?

G.M.: Le roman est devenu, à l'époque moderne, le genre où l'on peut raconter n'importe quelle histoire de n'importe quelle manière. Cette définition nous vient directement de la théorie du roman que

Friedrich Schlegel élabore entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, et que Bachtin reprend et développe dans les années 1930.

Les deux éléments qui caractérisent le roman en tant que genre sont la forme narrative et l'anarchie mimétique, c'est-à-dire la capacité d'englober tout contenu et tout style. De manière homogène ou hétérogène, linéaire ou complexe, les textes que l'on appelle 'romans' racontent, de toute façon, une histoire. Par contre, les textes qui ne racontent même pas un embryon d'histoire sont placés, par notre sens commun, dans d'autres formations discursives : l'essai, le traité, la prose non-narrative.

Étant entendu que la narration demeure fondamentale pour la définition de notre genre, le roman moderne est le seul genre de l'anarchie mimétique. Mais si le roman s'est révélé être un jeu de vérité aussi important, ce n'est pas seulement parce qu'il a su raconter n'importe quelle histoire de n'importe quelle manière. L'émergence d'une façon de raconter qui n'était pas concevable auparavant, et qui devient décisive pour la représentation du monde moderne, est bien plus remarquable que cette attitude générique. Le roman est devenu important non seulement parce qu'il peut raconter n'importe quelle histoire de n'importe quelle manière, mais surtout parce que, grâce à cette ouverture stylistique et thématique, il a raconté sérieusement la vie des gens comme nous, des individus jetés dans la prose du quotidien et devenus, grâce aux modalités de la vie bourgeoise, une classe capable d'obtenir le droit à une mimésis sérieuse et d'imposer ses propres valeurs comme absolues. Avant la naissance des genres littéraires modernes, et surtout avant la naissance du roman, la vie des gens ordinaires n'avait jamais été l'objet d'une narration sérieuse, tragique, problématique et immanente. La philosophie de l'histoire littéraire européenne que Auerbach développe en *Mimesis* explique tout cela d'une façon que je considère définitive.

F.B.: Je voudrais te soumettre encore deux questions pour souligner ce qui me paraît être le but central du livre. Tu écris que *Théorie du roman* et ton livre précédent, *Sur la poésie moderne* (2005), «essayent de déchiffrer certains aspects du présent en utilisant, comme point d'appui et comme symptôme, les deux genres littéraires les plus importants de notre époque, dans la conviction que les formes artistiques racontent l'histoire des hommes avec plus d'exactitude que les documents». Première question: existe-il donc un vecteur téléologique qui sous-tend ton parcours, un dessein qui s'étend sur plusieurs siècles mais qui vise essentiellement à comprendre le monde contemporain? Deuxième question: j'ai apprécié la tentative de ramener les recherches et les analyses savantes à une métaphysique de l'existence, à une réflexion générale sur la «vie» (ou du moins sur le mode de vie façonné par la modernité bourgeoise), mais je te demande aussi, avec un soupçon de provocation: la confiance absolue dans le pouvoir cognitif du récit (qui est l'une des hypothèses théoriques actuellement les plus partagées et les plus répandues dans le domaine des sciences humaines) ne peut-elle pas être lue comme le symptôme d'une crise épistémologique qui a touché d'autres formes de pensée, non moins importantes, comme la pensée logico-systématique ou ce que tu appelles le «langage du concept»? Risque-t-on quelque chose si on mise tout sur un monde à narrativité répandue? Et dans ce monde, reste-t-il vraiment un rôle pour le roman, et pour les théories du roman?

G.M.: *Sulla poesia moderna* et *Teoria del romanzo* cherchent à utiliser la littérature pour parler de la réalité: ils représentent des tentatives de faire de la philosophie avec d'autres moyens. Le présupposé fondamental est dans l'exergue d'Adorno à l'ouverture de *Sulla poesia moderna*, et dont tu parlais: «Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents». Si celui qui écrit des ouvrages de philosophie présuppose qu'il soit possible de

parler du présent en dialoguant avec les ouvrages d'autres philosophes, tout en étant persuadé que la philosophie est le temps présent saisi par la pensée, *Sulla poesia moderna* et *Teoria del romanzo* essayent de déchiffrer certains aspects du temps présent en utilisant, comme point d'appui et comme symptôme, les deux genres littéraires les plus importants de notre époque.

J'en viens au second point de la question. Une des thèses que le livre cherche à développer est la suivante: pendant des millénaires la narration, et plus en générale la *mimesis*, ont été considérées comme un savoir mineur par rapport aux autres formations discursives qui s'appuyaient sur le *medium* du concept (la philosophie, la théologie, les sciences) – un savoir qui servait autant à divertir qu'à proposer, sous une forme compréhensible pour un public large et faible du point de vue intellectuel, des vérités morales, ontologiques, anthropologiques, politiques, technico-scientifiques, que les savoirs conceptuels développent d'une façon directe et pure. Les rapports de force entre les formes de connaissance occidentales se fixent au cours d'un débat discursif qui eut lieu entre le VI^e et le IV^e siècle av. J.-C. en Grèce, et qui culmine symboliquement dans la *République* de Platon. Jusqu'alors, les narrations avaient été une forme de connaissance entièrement légitime ; à partir de ce moment, le savoir des poètes, et des artistes mimétiques en général, deviendra suspect au point de vue moral et théorétique, il devra se légitimer face au nouveau savoir que Platon appelle philosophie, et il sera relégué dans les territoires mineurs du divertissement et de la divulgation.

La formule avec laquelle Horace, dans son *Art poétique*, désigne le but de la poésie (*aut prodesse volunt aut delectare poetae*) exprime d'une manière incisive cet état des choses. La subordination du roman (et de la *mimesis* en général) au savoir philosophique, théologique, scientifique transmis à travers des concepts, des argumentations, des *nomoi*, est une constante de longue durée de la culture occidentale. À

son apogée pendant le Moyen Âge, elle se représente avec force dans la période qui s'ouvre avec la Réforme et la Contre-réforme, quand l'exigence de contrôler l'anarchie potentielle et la potentielle immoralité des narrations devient paroxystique. Ce n'est qu'entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle que les arts représentatifs s'émancipent des normes morales et de la connaissance transmise par le biais des concepts. Cela est dû au fait que la *mimesis* imagine le monde à partir de la particularité, comme si la réalité était faite de choses et de personnes singulières, et non pas d'abstractions (dieux, concepts, lois universelles, catégories, classes logiques, etc.) : la nouvelle valeur que le roman acquiert à l'époque moderne est directement liée à la nouvelle valeur que la particularité en tant que particularité a pour notre culture.

Au cours des deux derniers siècles, les rapports de force entre les formations discursives qui composent notre culture ont changé : la *mimesis* a regagné du terrain et les structures mentales qui renvoient à l'ontologie typique de la *mimesis* sont entrées dans le domaine du savoir conceptuel. Par exemple, bien peu de révolutions ont transformé aussi profondément la philosophie que l'a fait l'émergence de l'idée selon laquelle la vérité et la pensée dépendent du temps historique et de l'espace géographique et social qui les ont fait surgir. L'historicisme et le localisme modernes sont le résultat d'une longue métamorphose qui commence dans la seconde moitié du XVI^e siècle et qui s'accomplit quand, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la pensée historique se libère des structures chrétiennes, perd la notion de *telos*, conçoit le devenir comme une succession des vérités et de pouvoirs contingents qui naissent, en conflit avec d'autres pouvoirs et d'autres vérités, s'imposent, succombent, sont remplacés. Or, en reconduisant la pensée aux sujets et aux dynamiques qui l'ont engendrée, en interprétant les idées comme des actions que quelqu'un ou quelque chose a produit dans des circonstances particulières, l'historicisme et le localisme introduisent, au cœur même des théories philosophiques, une ontologie

de type narratif, celle-là même que l'on trouve depuis toujours dans toute forme d'histoire. L'intérêt des pensées ne réside plus dans la prétention d'exprimer une vérité absolue, mais dans leur nature d'événements, et la réalité ne converge pas vers l'unité des universels, mais prolifère dans des intrigues potentiellement innombrables. L'image platonique de la philosophie et de la science est ainsi détruite : ce ne sont pas des essences qui existent, mais plutôt des vicissitudes (des pensées, des personnes, des groupes, des forces) insérées dans des mondes qui, à leur tour, font face à des vicissitudes. Le geste d'historiciser et de situer est chargé de scepticisme relativiste, d'incrédulité envers les idées et les valeurs. En ce sens, le poids nouveau que la culture moderne attribue aux narrations est sûrement le signe d'une crise épistémologique qui a frappé le savoir conceptuel.

D'autre part, on ne peut pas dire que la *mimesis* ait entièrement renversé les rapports de force entre les formations discursives fixées par Platon. Aujourd'hui, nous vivons dans un régime de double vérité et de double savoir. Au cours des derniers siècles, la représentation artistique de la singularité s'est raffinée énormément, et les écrivains sont devenus capables de raconter les moindres détails des consciences, des destins, des milieux. En même temps, se sont développés des savoirs qui cherchent à fixer la variabilité de la vie contingente dans le *medium* des concepts, ou encore dans celui des chiffres. L'émergence des sciences humaines comme disciplines est contemporaine à l'émergence du roman moderne ; le développement des formes littéraires centrées sur le récit de l'individualité singulière (le journal, les narrations autobiographiques, la poésie lyrique moderne) est contemporaine à l'émergence d'une science comme la statistique, qui reconduit les différences entre les individualités singulières à la froide identité des chiffres. D'ailleurs, ce même genre de division traverse l'art narratif. Pensons, par exemple, au développement contemporain, entre les dernières décennies du XIX^e siècle et l'âge du modernisme, de

pratiques narratives comme le monologue intérieur et le roman-essai : le premier cherche à fixer la singularité de la vie subjective dans ses aspects les plus minuscules ; le second abandonne le plan des histoires particulières pour récupérer le plan abstrait des idées.

Ce double régime des savoirs est le signe et le symptôme d'une fracture qui traverse notre forme de vie. D'un côté, les modernes ont conquis le droit à exprimer leur singularité et à valoriser leur monde privé ; de l'autre, la prétention de singularité est démentie par l'évidence que les vies sont continuellement dépassées par des forces suprapersonnelles, par des pouvoirs collectifs ou par des dispositifs anonymes face auxquels la différence entre les êtres singuliers ne compte pas : ce sont les mouvements de masse, les statistiques qui comptent. Cette fracture entre singularité et sérialité, entre expériences vécues et chiffres, est l'un des traits constitutifs de notre temps. On la trouve résumée de façon exemplaire dans un des romans italiens les plus importants des dernières années, *Troppi paradisi* (2006) de Walter Siti : « Je m'appelle Walter Siti, comme tout le monde ». C'est-à-dire : « je suis un nom propre, j'ai une biographie singulière, mais cela ne suffit pas à me distinguer des autres ». En plus l'incipit de *Troppi paradisi* est une citation de Erik Satie (« je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde »), comme pour redoubler la négation de toute originalité. On peut trouver une trace de cette scission dans tous les aspects de notre culture. Pensons par exemple à la différence entre les deux sites internet les plus populaires au monde, Facebook et Google. Le premier a la structure d'un journal intime auquel tout le monde a accès : le titulaire de l'information est un nom propre qui exerce le droit moderne de raconter sa propre vie et d'exprimer ses opinions dans un espace semi-ouvert ; Facebook, au fond, est un site néo-romantique. Google, en revanche, est la plus importante machine statistique qu'on ait jamais inventée : il dispose, dans l'ordre de leur froide importance mathématique, des millions des sites. La seule chose qui puisse

produire une déviation de cette *ratio* est l'argent – et cela aussi est intéressant.

La lacération entre singularité et sérialité, entre *mimesis* et concept, que tout aspect de notre savoir exprime avait été annoncée par le genre littéraire le plus important de notre temps et par son rapport avec les autres savoirs. Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents.

Pour citer cet article :

Federico Bertoni, « Conversation avec Guido Mazzoni sur son livre *Teoria del romanzo* (Bologna, Il Mulino, 2011) », dans *Revue italienne d'études françaises*, n. 2, 2012, p. 315-331, <<http://www.rief.it>>