

## Les savoirs de la fiction

Marc Charron

Volume 28, numéro 6 (168), décembre 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31093ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Charron, M. (1986). Les savoirs de la fiction. *Liberté*, 28(6), 49–63.

MARC CHARRON

## Les savoirs de la fiction

Dans *Lent Retour* de Peter Handke, le personnage de Sorger est habité par un étrange projet d'écriture. Ce projet est d'écrire un traité scientifique dont le thème serait: «les espaces». Sorger, qui est géologue, exerce sa profession dans une région du Grand Nord (américain) où la contemplation du paysage produit sur lui une fascination démesurée. Percevoir devient alors une expérience, un «événement» en soi:

*Sorger avait stoppé, il voulait fixer cet événement de l'espace. Déjà il n'y avait plus d'espace mais, se dégageant devant lui alors que la perspective se perdait enfin, quelque chose d'ouvert qui se levait doucement, puissamment, sans arrière ni avant-plan, non pas vide, mais consistant et incandescent — et Sorger, exalté, qui n'en ressentait que plus fortement au-dessus de sa tête et dans son dos le ciel de nuit d'un noir d'encre et à ses pieds la terre d'un noir profond, essaya d'empêcher ce phénomène naturel et cet oubli de soi qu'il engendrait de s'évanouir; il s'efforçait, quasiment avec fureur, d'éliminer par la pensée les détails qui contrariaient cette image —, jusqu'au moment où perspective, points de fuite et une pitoyable solitude se rétabliraient d'eux-mêmes.*

Oubli de soi et retrait de la vision perspectiviste créent une image inédite. Un moment, l'espace entrevu par Sorger cesse d'être un volume et se charge en une pure surface bi-dimensionnelle; alors

seulement son regard déterritorialisé n'obéit plus à la rationalisation de l'espace et peut se faire « sensation ». Expérience du regard que l'écrivain emprunte ici au peintre — à Cézanne plus précisément auquel le récit *La leçon de la Sainte-Victoire* rend ultérieurement hommage — et qui comprend une critique de la connaissance scientifique. Cette critique s'exprime en plusieurs points dont l'essentiel consiste en une mise en accusation de la science « moderne », doublée d'une mise en valeur de la science dite des « anciens ». La question du langage — concepts et méthode — et la question éthique — en relation avec la notion d'espace — marquent l'écart entre les positions respectives.

Ainsi, à l'aide de l'exemple précis donné par la géologie, l'auteur se demande quelle place occupe le « sensible » dans/hors (de) la connaissance scientifique moderne. La science moderne, conclut-il, instaure une rupture entre l'homme et son environnement immédiat. Elle déconstruit le tissu de relations symboliques que nous avons hérité de nos rapports millénaires avec la Nature. La science des modernes serait d'autant plus « objective » qu'elle nierait toute inscription du poétique, du sensible et de la figure dans l'acte même — d'observation — où elle se donne le réel pour objet d'expérimentation. Science lourde, certes — et des solides —, science des mécanismes stables et dynamique classique. Avec l'avènement de la thermodynamique au XIX<sup>e</sup> siècle commence l'étude des phénomènes d'irréversibilité. Le déterminisme des modernes a fait son temps — c'est-à-dire qu'il a lui-même creusé sa tombe en supposant l'atemporalité ou la réversibilité des phénomènes — et nous entrons graduellement dans l'ère des fluctuations. Lente métamorphose de la science qui aujourd'hui même soulève en son sein la question du devenir, un devenir qui se veut « dialogue » avec la Nature.

Cette étude de *Lent Retour*, des épistémologies qui le traversent, le nourrissent, soulève la question des rapports — de réciprocité — entre la fiction et ses

1. *Qui peuvent être aussi des non-savoirs, c'est-à-dire des savoirs que la fiction tait ou ignore.*

savoirs constitutifs<sup>1</sup>. Que des préoccupations similaires touchant comme nous le verrons la version classique de la science moderne apparaissent tant chez les littéraires que chez les scientifiques — innovateurs — est en soi un fait assez probant qu'il y a effectivement — et sur des aspects limités — «affinité» épistémologique entre les diverses pratiques des champs culturels et scientifiques.

#### «LE MONDE REDEVENAIT ANCIEN»

C'est cela que ressent Sorger devant la mer: un changement d'époque; c'est-à-dire qu'il pressent le passage à une sensibilité nouvelle. Or à travers son questionnement sur «les espaces» se dessine une interrogation plus profonde encore engageant l'être entier. Tout se passe en effet comme si Sorger accomplissait à rebours le chemin menant à la mathématisation de l'univers. Pour lui le monde redevient symbolique:

*Ce qui se déroulait ainsi dans le temps, ce n'étaient pas les méprises bizarres de quelqu'un qui, fortuitement, n'aurait pas distingué les détails, mais c'étaient, impérieux, les signes mêmes des faits qui se déroulaient. Or ces signes — et peu importait le spectateur — pouvaient, isolés et réduits à eux-mêmes, se métamorphoser en grands événements de l'espace tout entier (...) grâce à ce spectacle de la nature.*

Temps et espace ne sont plus ici des quantités, des valeurs numériques relatives, ce sont des figures d'une nouvelle «histoire universelle» intégrant «l'histoire particulière de Sorger à la métamorphose de l'automne boréal»; donc à la nature changeante.

C'est cela qui intéresse aussi Cézanne: «Que la Montagne Sainte-Victoire cesse d'être un objet de vue pour devenir un événement dans le champ visuel». Or ajoute Lyotard: «l'événement comme trouble est toujours ce qui défie le savoir». Savoirs/fiction. *Lent Retour* comprend trois parties: «Les formes des temps premiers», «L'interdiction d'espace», «la loi».

Dans «Les formes des temps premiers», Valentin Sorger se trouve temporairement dans une région du Grand Nord où lui et Lauffer, son collègue géologue, exercent leur profession. La maison qu'ils habitent, et qui tient lieu aussi de laboratoire à leurs recherches, est située un peu à l'écart d'un lotissement peuplé en grande partie d'Indiens. Cet endroit est à la frontière de la civilisation et au point de rencontre de deux cultures: l'indienne et l'américaine.

La réflexion sur «les espaces» se constitue à partir de la notion de FORME en tant que celle-ci permet de conjurer le chaos. Le narrateur — omniscient — raconte, décrit les états d'âme intermittents de Sorger d'abord dans l'espace intérieur de la maison qu'il occupe, pendant ensuite la contemplation des paysages entourant le lotissement — ici la réflexion porte à la fois sur les formes spatiales et temporelles du paysage —, enfin le thème trouve son unité formelle dans une méta-réflexion intégrant les notions complémentaires de visage, de paysage et de regard. C'est donc finalement la représentation du monde qui est en cause ici. Représentation de l'objet et représentation du sujet: «le sentiment de cette forme était conscience et sentir la forme était douceur».

Dans le monde de Peter Handke, l'univers objectif n'est jamais entièrement dissocié de l'univers de la subjectivité. Sorger par exemple, ressent les états de matière à partir d'une perception individualisée et chaque fois singulière. Aussi s'insurge-t-il avec passion contre «les schématisations et omissions habituelles de sa discipline scientifique». Il reproche aux «formules de sa science (...) leurs façons ritualisées de résumer le paysage». Puis cette critique se précise davantage: «la manière dont elles décrivaient le temps et l'espace lui paraissaient discutables» — ce type de langage constituant ni plus ni moins «une joyeuse escroquerie»! Aussi s'adressant aux hommes de science — et aux philosophes mêmes comme nous le verrons plus loin — Sorger pourrait-il dire: entre le monde et moi, il y a la réalité intensive de l'espace. Autrement dit, il y a en moi une sensibilité et une dis-

ponibilité aux choses de l'espace que je ne peux ni ne veux — surtout — résoudre en concepts. Or depuis trop longtemps déjà toute sensibilité a quitté le monde et je suis, moi être humain entre tous, la proie «d'une privation insatiable, d'une incapacité infinie» et sans mesure. Alors donc, l'isolement sans fin de l'homme moderne, corollaire inéluctable de l'atomisation de sa conscience dans un monde mille fois réifié où la spécialisation des tâches et la fragmentation du Savoir en multiples sous-ensembles produisent une rareté, une «privation insatiable» de l'être, explique ma faute. Car je suis coupable:

*Aussitôt après ce premier moment de naïve familiarité avec l'espace du nouveau cadre, celui-ci dût-il se révéler au premier regard uniformément visible ou pittoresquement contrasté, venait cette sensation atone d'être mis à l'écart une fois de plus, devant de simples coulisses, sensation entre toutes familière et que renforçait encore le sentiment de culpabilité de n'être pas ici non plus «à (ma) place».*

Relation de soi à l'espace. A l'espace conçu comme Signe de quelque chose. Foucault remarque que, depuis Kant, le discours des philosophes a peu porté sur l'espace. Il explique qu'

*Au moment où commençait à se développer une politique réfléchie des espaces (à la fin du dix-huitième siècle), les nouveaux acquis de la physique théorique et expérimentale délogeaient la philosophie de son vieux droit à parler du monde, du cosmos<sup>2</sup>, de l'espace fini, ou infini. Ce double investissement de l'espace par une technologie politique et une pratique scientifique a rabattu la philosophie sur une problématique du temps (...). Avec une disqualification corrélative de l'espace qui apparaît du côté de l'entendement, de l'analytique, du conceptuel, du mort, du figé, de l'inerte.*

Donc, nouvel investissement de l'espace par la fiction chez Peter Handke où les questions relatives à l'espace, à une éthique possible des espaces pacifiques,

2. En italique dans le texte original.

redonne à cette notion une part de sa mobilité perdue: l'espace comme «événement» au sein de la fiction fait brèche dans le Savoir, telle est la leçon à retenir de *Lent Retour*.

La seconde partie marque l'entrée de Sorger dans le monde de la simulation: «La ville était, sans que cela se voie, automatisée à tout jamais; on la perfectionnait encore, çà et là. Elle était prête, les jours et les nuits s'allumaient et s'éteignaient pour ainsi dire, sans le crépuscule des vieilles époques incertaines». L'espace de la ville échappe ainsi à la (sa) représentation: «La ville, au-delà, n'était qu'un astre urbain impossible à localiser, indépendant de la terre, elle-même un passé antérieur hors d'atteinte». La ville donc, mais sans son référent: pure fonction<sup>3</sup> de la ville.

3. *Au sens mathématique du mot.*

Objet inobservable et sans unité, la ville procure à Sorger un sentiment d'«irréalité». Là, dans un parc, il quitte un moment l'espace de la simulation: «Dessiner fit naître en lui une sensation de chaleur (...). Sans expression lui-même, il attendait «la figure» dans le paysage». L'expérience de la sensation réactualise le réel, le sentiment du réel: «Réel était ce qui était pacifique»!

La sensation fait «événement»: c'est-à-dire qu'elle introduit une rupture, une dissymétrie dans l'ordre du quotidien. La sensation troue en effet le réel (hyperréel) d'une parcelle de réalité non-codée. Celui qui voit, en passant ainsi du voyeurisme à la voyance, échappe au déterminisme du regard; différence essentielle par quoi l'œil se soustrait à ses habitudes perceptives et qui ouvre la voie à un ESPACEMENT de la culture (*ratio*) occidentale.

Sorger poursuit sa réflexion sur le thème des espaces: «Ces espaces n'étaient pas faits d'éléments frappants dès l'abord et qui s'imposaient au paysage mais d'éléments tout à fait inapparents et que ne fabriquait aucune perspicacité scientifique». A l'encontre de la démarche empirique de l'homme de science, le sensible procède ici d'une sorte d'amplification de la figure et de sa résonance subjective.

Autrement dit, la figure n'est pas objectivable — sauf réduction à une économie de rapports —, d'où il suit que tout réalisme est vain. Le savoir romantique, dans la continuité duquel s'inscrit *Lent Retour*, réalise une seconde lecture du réel qui va bien au-delà de l'apparence première, ou même objective, des phénomènes. Ce point est, selon Georges Gusdorf, un des traits les plus marquants de l'épistémologie romantique:

*Le scandale du savoir romantique, aux yeux des modernes, c'est la coexistence de deux ordres d'intelligibilité, l'une au niveau des faits, qui a permis des acquisitions durables, l'autre au niveau d'une spéculation embrassant la totalité cosmique, au mépris des commandements de la science puérile et honnête.*

Le savoir romantique refait l'unité de l'homme et de la Nature. Aussi rejette-t-il la conception galiléonewtonienne d'un monde réductible à un nombre restreint de lois universelles et immuables. En effet, le modèle mathématique mis au point par la science classique n'est pas un modèle explicatif de l'univers (Koyré); il ne résout pas la question ontologique, il évite de poser cette question. Ce modèle n'est qu'un modèle descriptif applicable à une nature intemporelle et «sans âme»:

*Sorger n'avait plus de sang, il n'était plus que chaleur, dans cette nuit de son retour dans le monde occidental. Sorger se voyait lui-même sans rêve, né comme une planète sans atmosphère (du karst, un vide grotesque), d'une lourdeur de pierre pourtant il ne tombait pas; non pas seul au monde, mais seul sans monde.*

La science des modernes s'élève à même la perte du sensible: c'est dire qu'elle substitue à la conception aristotélicienne selon laquelle ce que nos sens perçoivent est ce qui est une conception portant sur les relations entre phénomènes observables. Dès ce moment, et pour longtemps encore (c.f. l'histoire interminable du positivisme), c'est le visible<sup>4</sup> qui devient ce qui est et qui donc en toute raison engendre les faits. Aussi

4. Où les relations de

*faits entre  
objets obser-  
vables au sein  
d'un espace  
homogène sont  
exclusivement  
marqués du  
signe du réel.*

faire la preuve du réel ce sera (chez les scientifiques, mais également le modèle se répand dans toute la culture) établir formellement qu'une équation rigoureuse — c'est-à-dire mathématique — peut et doit être faite entre ce qui EST visible et ce qui PEUT être conçu. La science des modernes est une construction mentale (Kant); avec elle nous entrons résolument dans l'ère de la formule.

Or passer ainsi d'une métaphysique de l'objet sensible à une métaphysique de l'objet matériel, n'est-ce pas aussi changer notre langage? Avec Lyotard, nous disons qu'à partir de l'œuvre de Galilée, plus la langue savante (écrite) se fait discursive — et sur le modèle des sciences exactes — moins elle se fait figurale: le gain en abstraction du langage rencontre exactement la perte en figures. Dès lors, la fonction poétique du langage cède le pas à la fonction de signification. Le texte savant — remarquons qu'au départ l'écrit enregistre une première réduction du sensible; en effet: «si les choses 'parlent', ce n'est pas en mots, mais en figures»; donc l'image avant le concept — voit ce qu'il recèle en «qualité figurale» disparaître toujours davantage. En conclusion, à la suite de Galilée, le texte savant perd en présence du sensible dans la figure ce qu'il gagne en précision discursive.

D'où, chez Sorger, cette mélancolie du langage qu'il ressent au moment où: «Il lisait un essai d'explication du monde vieux de deux mille ans écrit par un naturaliste romain dans la langue duquel on trouvait encore la douceur, le fondu d'un poème».

Dès la Renaissance, le principe d'une équivalence générale des contenus est acquis:

*Le discours de savoir en tant que système formel défini par un lexique (définitions) et une syntaxe (transformations) est bien ce qui prend corps dans l'œuvre de Galilée. L'axiomatique, ensemble de propositions indépendantes d'un contenu, discours sous lequel pourra venir se placer indifféremment tel ou tel domaine de référence selon qu'il satisfait aux conditions du système formel, est préfiguré dans l'œuvre galiléenne*

*comme la position inéluctable à laquelle le texte scientifique devra parvenir par la suite. Cette élimination du «contenu» recouvre exactement celle de la différence; la différence présente dans le discours l'est comme «forme» (comme configuration, montage) et comme figure (de rhétorique).*

Ainsi la Quête d'écriture que mène Sorger est-elle une recherche de la forme dématérialisée de la matière textuelle. La quête d'un nouvel espace textuel, s'agissant en effet d'un traité scientifique, implique la reconversion au moins partielle de l'espace dégradé du texte en un nouvel espace spiritualisé faisant place à une stylistique: un espace à la manière des Anciens.

L'espace est une valeur à redéfinir. C'est dire qu'il faut sortir l'espace du lieu conceptuel où la philosophie, à la suite de Kant, a cru bon le poser une fois pour toutes — c'est-à-dire du côté du «mort, du figé, de l'inerte» dont parlait Foucault. Au nom d'une éthique possible des espaces pacifiques — à un moment de l'histoire où l'espace VITAL se trouve de plus en plus investi par une technologie de la mort —, Handke reprend à son compte le combat de Goethe contre Newton. Il s'inscrit alors au cœur même, ou plutôt dans la continuité, de l'épistémologie romantique:

*Sorger ne s'imaginait pas qu'il pourrait être avec eux «comme avant». Il voulait seulement pouvoir, à ce moment-là, avoir une vue aussi claire des choses que maintenant où le monde extérieur était devenu un espace vivant derrière son front: peut-être un nouveau type de rapports irait-il alors de soi. Il se mit à voir les habitants du village tout autrement.*

UN NOUVEAU TYPE DE RAPPORTS... voilà qui n'est pas sans analogie avec le projet théorique d'Ilya Prigogine et d'Isabelle Stengers dans *La Nouvelle Alliance* (Gallimard, 1979)! Cette importante contribution à une critique de la science newtonienne ouvre en effet la voie à une intégration plus poussée de la Nature au sein du discours savant. Les auteurs, une

fois établie leur parenté critique avec la pensée de Koyré, dégagent les caractères principaux de la dynamique classique (déterminisme, réversibilité des phénomènes et atemporalité) et expliquent en quoi celle-ci reste liée à un «désenchantement du monde»:

*La nature que suppose la dynamique classique est une nature à la fois amnésique, dépourvue d'histoire, et entièrement déterminée par son passé; c'est une nature indifférente, pour laquelle tout état est équivalent, une nature sans relief, plate et homogène, le cauchemar d'une insignifiance universelle (...). La forme systématique que s'est donnée la physique classique, sa prétention à constituer une description du monde close, cohérente, complète, expulse l'homme du monde qu'il décrit en tant qu'habitant, mais aussi (...) en tant qu'il le décrit.*

Différente est la science thermodynamique car elle restitue à la Nature son histoire et sa complexité. Les études de thermodynamique portent en effet sur des processus sans commune mesure avec les phénomènes «simples» de la dynamique classique. Ainsi dès la formulation par Fourier de la Loi de conduction de la chaleur, l'expression mathématique d'un «processus intrinsèquement irréversible» était réalisée: «l'unité de la physique mathématique basée sur les lois de la dynamique éclata à jamais». Les études de thermodynamique comprennent trois stades dont le dernier, de non-équilibre, intéresse plus particulièrement les auteurs: «en effet, alors qu'à l'équilibre et près de l'équilibre le système reste spatialement homogène, la diffusion des réactifs à travers le système entraîne, loin de l'équilibre, la possibilité d'une amplification de fluctuations briseuses de la symétrie spatiale initiale». Le système produit et détermine lui-même, en les amplifiant, ses propres FIGURES «spatialement structurée(s) ou parcourue(s) par des vagues de concentration périodique». Nous trouvons ici un équivalent physico-chimique à la «sensation» de Cézanne:

*On a souvent dit, et nous avons déjà eu l'occasion de le répéter, que la science moderne est née*

*de l'abandon de l'espace aristotélicien inspiré notamment par l'organisation et la solidarité des fonctions biologiques, pour l'espace homogène et isotrope d'Euclide. La théorie des structures dissipatives nous ramène à une conception plus proche d'Aristote. Qu'il s'agisse d'horloge chimique, de vague de concentrations, de répartition inhomogène des produits chimiques, l'instabilité a pour effet de briser la symétrie, tant spatiale que temporelle.*

Ainsi il apparaît que la sensation de Cézanne est un type de structure dissipative applicable dans l'ordre macroscopique. Tout comme la structure dissipative de nature physico-chimique dans l'ordre microscopique, elle brise la symétrie spatio-temporelle propre à l'«état» initial du système qu'elle génère ensuite. La sensation de Cézanne est en effet douée d'un double principe de déconstruction (spatio-temporel) et d'auto-organisation (car elle produit des agencements de figures inédits assurant la reconstruction du système en son entier). En conséquence, la théorie des structures dissipatives révèle un monde de «qualité distinctives» et de singularités tel que l'initiative matérielle est enfin redonnée à des INDIVIDUALITÉS corpusculaires. Revenons maintenant à *Lent Retour*.

Dans «la ville des villes» (N.Y.), Sorger procède à un réexamen de son éthique personnelle: «Et s'il n'existe pas pour moi de loi générale (autrement dit, puisque je ne suis pas un pur esprit inducteur mais aussi en tant que singularité) je me donnerai peu à peu une loi personnelle à laquelle il me faudra me tenir». La révélation du contenu de cette loi, «événement» distinctif à la suite duquel Sorger passe finalement à l'interprétation historique, assure la transition du particulier au général:

*C'est un instant qui fonde la loi: il m'absout de ma faute, cette faute dont j'étais le seul responsable et que j'éprouvais encore après coup comme telle; il m'oblige moi l'isolé qui ne participe toujours aux choses que par hasard, à m'en*

*mêler aussi constamment que possible. C'est en même temps mon temps historique: j'apprends (oui je peux encore apprendre) que l'histoire n'est pas uniquement une succession de maux (...) mais (...) une forme inaugurale de paix que chacun, même moi, peut prolonger. Moi qui me suis toujours tenu en dehors de tout (...), je viens d'apprendre que je faisais partie de l'histoire des formes (...). Mon histoire (notre histoire, bonnes gens) doit devenir claire, claire comme le fut cet instant; — jusqu'ici elle n'a même pu commencer: coupables n'appartenant à personne et surtout pas aux autres, nous étions incapables de vibrer à l'unisson de la pacifique histoire humaine et notre absence de forme ne faisait que susciter une faute nouvelle (...). Je crois en cet instant: je le note: aussi doit-il être ma loi. Je me déclare responsable de mon avenir, je désire la raison éternelle et ne veux plus jamais être seul. Qu'il en soit ainsi.*

La loi personnelle met un terme à l'isolement du sujet. Elle oppose à l'universalité de la loi commune — dans la tradition juridique et scientifique — la vérité transcendante du sujet historique. Elle remplit donc une fonction d'ouverture à l'autre et à la différence où la DISSIPATION progressive du sujet porte en germe un nouvel «état» de la culture. La réflexion éthique sur le thème des espaces conduit ainsi à la mise en œuvre d'un projet de civilisation où s'harmonisent individus, nature et société. Or l'état présent, et pour Sorger, combien trop réel de la culture d'Occident a tôt fait de rétablir l'individu dans son isolement premier. «Désenchantement» final où se lit la dépersonnalisation du héros et son intense recueillement.

Sans une mise en corrélation préalable du romantisme allemand, le lecteur francophone — québécois en l'occurrence — risque de s'y perdre un peu tant certaines affirmations du texte lui sont contradictoires. A ce propos, Gusdorf nous apprend qu'une différence profonde marque l'écart entre les

domaines germanique et français du romantisme. Ainsi, contrairement au romantisme issu de France et fondé sur une vive opposition des paradigmes classique et romantique de la littérature, le romantisme allemand se nourrit de leur rencontre.

Dans *Lent Retour*, ce caractère du romantisme allemand se traduit par la présence simultanée, au sein du récit, de figures romantiques et/ou classiques apparentées à l'épistémologie romantique. Prenons le cas du héros Sorger dont la perception «discontinue» d'un «espace non-centré» induit un état d'«irrégularité»<sup>5</sup> émotive. Simultanément il se fait ailleurs l'apologue des plus hautes Lumières: «Est-il donc outreucidant de vouloir harmonie, synthèse et sérénité? Accomplissement et perfection sont-ils mon idée fixe?»; puis ailleurs encore: «Je veux le succès et l'aventure et j'aimerais apprendre la raison au paysage et le deuil au ciel». Ce besoin d'ordre et de clarté, d'évidence pacifique, combinée à une intériorité douloureuse (plus précisément coupable en raison de l'ascendant religieux) souligne la présence d'une bipolarité classique/romantique chez Peter Handke. Mais le temps de l'histoire et l'espace — «les espaces» — de son déroulement relèvent d'un ordre de complexité plus profond encore. Ainsi le temps de la fiction est-il un temps linéaire sans prolepse ni analepse. Simultanément cependant, car Sorger est davantage un personnage contemplatif qu'un homme d'action, ce temps est plus un temps intérieur qu'un temps extérieur au héros. De fait, ce temps linéaire n'est que faiblement objectif<sup>6</sup> et son rôle est d'accompagner l'errance subjective de Sorger.

Ce sont les déplacements spatiaux du personnage, nettement plus intensifs, qui prennent ici une importance accrue. D'une part, Sorger se meut dans l'espace à la façon d'un mobile dont la trajectoire va d'un point à un autre (premier niveau de lecture que j'apparente à celui de la dynamique classique); puis, tout se passe comme s'il y avait osmose, transfert de flux et d'énergies, entre le héros et «les espaces» qui l'environnent. Sa perception spatiale s'en trouve

5. *Caractères du paradigme romantique, selon Gusdorf.*

6. *Temps rural et en quelque sorte immobile; une durée, un temps universel et mythique pour une histoire métaphysique.*

modifiée selon un axe COOL ou HOT: il passe ainsi d'un «état» premier d'équilibre (instable) à une série entière d'«états» plus ou moins proches de l'équilibre — «jamais Sorger ne s'était trouvé aussi loin de toute relation qu'ici et maintenant»; car, de fait, il n'a de relation qu'avec le temps et surtout l'espace! L'errance romantique de Sorger apparaît donc chargée d'un potentiel (thermo)dynamique sans commune mesure avec celui d'un personnage traditionnel de l'écriture classique comme de l'écriture romantique...

Maintenant bifurquons — c'est-à-dire dissipons-nous! — et changeons de registre. Dans *Lent Retour*, le récit (Genette) porte la marque d'une inscription romantique surtout dans son rapport au thème majeur de l'histoire: soit l'errance masculine de Sorger considéré dans son rôle d'écrivain scientifique — l'indétermination du personnage entraînant celle du texte tout entier. Et comme toujours chez Handke, le récit acquiert une dimension unique — une sorte d'autonomie par rapport à l'histoire racontée —, ainsi que le souligne Wim Wenders:

*Dans le livre, c'est à vrai dire moins Handke qui m'a intéressé que l'histoire et la façon dont on décrit quelque chose, par exemple le changement d'une phrase à l'autre comme dans un roman policier où on énumère uniquement des détails et où, soudain, on continue à lire avec passion parce que chaque phrase signifie quelque chose en elle-même. Une histoire ou un enchaînement de phrases intéresse tout à coup beaucoup plus que l'enchaînement de l'action.*

Chez Handke, le récit FORME en soi une action, au même titre que tel élément ou tel autre de l'intrigue. Forme du récit qui n'est pas d'emblée représentative et par laquelle Handke rejoint les préoccupations de Cézanne: «Cézanne a ruiné la notion traditionnelle d'échelonnement régulier des plans, il a introduit la notion d'un certain raccourci spatial et, en même temps, de la nécessité de créer et non plus de représenter des objets».

Rôle également du détail chez Handke comme chez Cézanne:

*Le pas décisif est franchi le jour où Cézanne renonce à ramener au cube scénographique l'ensemble de ses compositions. Son rôle personnel est d'avoir découvert la valeur autonome, pour ainsi dire, de l'objet, ou plus exactement du fragment de réalité sur lequel se fixe son attention passionnée. C'est lui le premier, avant Degas, qui transfère la notion de la structure plastique, du domaine de l'ensemble dans celui du détail.*

En s'écartant de la vision perspectiviste, créatrice d'un espace homogène et unifié autour d'un centre (forme fermée), Cézanne redécouvrait l'espace morcelé de la représentation médiévale cependant qu'il substituait à l'espace «naturel» de cette représentation un espace et un univers abstrait (forme ouverte). Tels sont, croyons-nous, l'enjeu et le pari de ce *Lent Retour*: rétablir «dans l'abstrait» — et sur fond d'une éthique possible des espaces pacifiques — la FORME des Mondes Anciens.

*Ouvrages de référence:*

Jeremy Bentham, *Le Panoptique*, Belfond, 1977.

Pierre Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Denoël/Gonthier, Médiations, 1977.

Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Payot, 1982.

Peter Handke, *Lent Retour*, Gallimard, 1982.

Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Idées/Gallimard, 1973.

Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1978.

Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance, Métamorphose de la science*, Gallimard, 1983.